

---

# L'exposition comme lieu de construction identitaire : la montréalisation de l'art contemporain

---

Francine Couture  
*Département d'histoire de l'art*  
*Université du Québec à Montréal*

Plusieurs théoriciens de l'exposition ont souligné la dimension « performative » de l'exposition en faisant valoir son rôle dans des projets d'affirmation identitaire. Ainsi, l'essayiste Bruce Ferguson (1996) définit l'exposition comme un système stratégique de représentations dont la finalité est la construction d'identités d'ordre artistique, mais qui prennent aussi part à divers projets d'affirmation identitaire, telles les culture nationale, régionale ou internationale, etc. Par ailleurs, Thomas McEvilley (1988) attire notre attention sur la communauté de goût responsable de ces représentations ; selon lui, l'exposition collective est proposition et affirmation d'une identité, elle a pour objectif de rassembler une communauté autour de valeurs artistiques et de contenus culturels et elle traduit, en fait, la vision que cette communauté de goût se donne d'elle-même.

Cette approche m'a guidée dans l'analyse d'expositions collectives d'art contemporain produites au Québec. Mon hypothèse est que ces expositions ont agi dans la construction des paramètres identitaires de cet art par le regroupement des œuvres, leur mise en exposition ainsi que par le discours du catalogue ou de tout autre document d'accompagnement, ces expositions ont été des médiatrices qui nommaient et soulignaient des traits artistiques des œuvres exposées tout en les inscrivant dans un espace socioculturel.

Je me suis particulièrement intéressée à la dénomination du territoire d'appartenance des œuvres exposées. J'ai observé que, dans les années 1980, les titres donnés aux expositions et le discours des catalogues affichaient la montréalité de l'art contemporain. Cette désignation marque l'identité d'œuvres exposées sur la scène montréalaise ; de plus, un bon nombre d'expositions désignent Montréal comme plate-forme de lancement de l'art du Québec sur les scènes internationale et canadienne. J'ai identifié la ou les communautés de goût qui ont été responsables de ce phénomène et j'ai discerné les tendances artistiques, les idées, les concepts, les valeurs culturelles à laquelle cette communauté ou ces communautés se sont identifiées. La première partie de cet article expose le développement de cette analyse<sup>1</sup>, dont les résultats sont comparés à ceux d'une recherche en cours qui porte sur la manifestation de ce même phénomène dans les années 1970, mais qui s'exprime dans des modalités différentes.

## **LES ANNÉES 1980 ET LA RÉORGANISATION DES TERRITOIRES DE LA CULTURE**

Des études sociologiques, qui présentent certains aspects du contexte social des années 1980, nous informent sur la mouvance sociale dans laquelle cette montréalisation de l'art contemporain est apparue.

La sociologie urbaine a déjà observé, dans d'autres domaines, ce phénomène de la montréalisation de la culture. Elle l'a expliqué en affirmant que cela va de pair avec la crise du discours de l'État-Nation après le référendum sur l'indépendance en 1980 ; ce qui a entraîné une désaffection à l'égard du projet d'affirmation de l'identité nationale ou québécoise (Bellavance, 1987). On a alors assisté, au Québec, à une réorganisation des territoires de la culture (Harvey et Fortin, 1995). Se sont alors imposés d'autres discours identitaires dont celui de l'identité urbaine. Ainsi, l'augmentation du nombre de publications sur les différents aspects de l'histoire de

---

1. La description des données qui ont servies pour cette analyse sera présentée dans Couture (à paraître).

Montréal (histoire culturelle, économique, architecturale, histoire du développement de l'espace urbain, etc.) témoignent que, dans les années 1980, un discours identitaire sur Montréal se construit<sup>2</sup>. Par ailleurs, plusieurs rapports, produits par les milieux économique et gouvernemental, expriment des aspirations sur le rôle de métropole culturelle que Montréal devrait jouer<sup>3</sup>. Cette ambition est concomitante au mouvement occidental de mise en place d'un réseau international de villes devenu le point d'ancrage de la mondialisation de l'économie (Dansereau, Germain et Latouche, 1988). Les villes, qui visent à affirmer leur différence pour prendre place dans la nouvelle hiérarchie internationale, font jouer à l'art un rôle par la médiation de l'exposition (Huggins Balfe, 1987). Cette instrumentalisation de l'art ou son utilisation pour un projet économique est explicitement évoquée dans un rapport portant sur l'avenir de Montréal publié par la Chambre de commerce (1987). Ses auteurs font valoir que l'industrie culturelle est un des axes de développement économique d'une ville, que la diversité et la qualité de ses activités en font un point d'attraction pour les responsables des sièges sociaux des grandes corporations qui, pour cette raison, choisiront une ville plutôt qu'une autre. Ils arrivent à la conclusion que Montréal devra améliorer la qualité de son infrastructure culturelle afin de rayonner davantage sur la scène internationale et de devenir une capitale culturelle de l'Amérique du Nord, au même titre que Boston, New York ou San Francisco.

Par ailleurs, Raymonde Moulin (1992) a souligné l'internationalisation de l'espace de l'art contemporain dans les années 1980. Cet espace, observe-t-elle, ne fonctionne plus comme une juxtaposition de réseaux marchands nationaux qui communiquent entre eux, mais comme un marché mondial, dont les places dominantes sont de grands centres urbains, tel New York, Londres ou Paris.

- 
2. À titre d'exemple, mentionnons les travaux suivants : Chassay et Larue (1989), Larue (1981), Pinard (1989), Tembeck (1989) et Trépanier (1987).
  3. Ministère des Affaires Culturelles (1983), OPDQ et ministère du Tourisme (1986), Chambre de commerce de Montréal (1987), Dansereau, Germain et Latouche, (1988) et une Étude préparée pour la Commission d'initiative et de développement culturel de la Ville de Montréal (CIDEC).

## L'ART MONTRÉALAIS EST INTERNATIONAL

La montréalisation de l'art contemporain, dans les années 1980, s'inscrit donc dans une réorganisation des territoires de la culture et elle vise principalement à affirmer l'insertion de cet art dans un espace international. Ainsi, plusieurs auteurs de catalogues des expositions analysées, lorsqu'ils dégagent des traits de Montréal comme centre artistique, le pensent principalement dans ses rapports avec la scène internationale<sup>4</sup>. Ils soutiennent que la dualité culturelle de Montréal ou son double ancrage dans les cultures européenne et américaine ne peut que favoriser l'accès de l'art montréalais à l'espace international de l'art contemporain. Ils soulignent également l'émancipation de l'art montréalais à l'égard des deux grandes puissances artistiques que sont New York et Paris en déclarant qu'il est maintenant terminé le temps de l'alignement sur l'un ou sur l'autre de ces centres majeurs, alignement qui avait profondément marqué la modernité artistique québécoise. Par ailleurs, cette ouverture de Montréal à l'étranger est aussi relevée dans sa dimension linguistique ou dans sa capacité de rassembler des artistes des cultures francophone et anglophone.

Ce discours se démarque radicalement de celui des organisateurs des grandes expositions collectives étatiques d'art du Québec et du Canada, montées dans les années 1960. L'identité de la modernité artistique canadienne ou québécoise, construite par ces expositions, était alors profondément marquée par les luttes nationales et linguistiques qui animaient alors la scène politique. C'est ainsi que cette modernité a été située dans l'axe francophone Montréal–Paris par les expositions soutenues par le gouvernement du Québec, et dans l'axe anglophone Toronto–New York par les expositions réalisées par les institutions culturelles fédérales<sup>5</sup>. Dans

---

4. À titre d'exemple, mentionnons Viau (1989), Rosshandler (1988) et Blouin (1985).

5. Nous faisons allusion aux expositions suivantes : *La peinture canadienne moderne. 25 années de peinture au Canada français*, présentée au 5<sup>e</sup> Festival des deux mondes à Spolète à l'été de 1962 ; *Canada art d'aujourd'hui*, organisée par la Galerie nationale du Canada et présentée en 1968 dans les villes européennes de Paris, de Bruxelles, de Rome et de Lausanne ; *Canada 101*, organisée en 1968 par le Conseil des arts du Canada et présentée au Festival d'Édimbourg (Couture, 1994).

les années 1980, les organisateurs d'expositions collectives d'« art montréalais » ont tourné le dos à ce discours ; ils ont brisé non seulement l'opposition New York–Paris ou États-Unis–Europe posée par le discours national, mais ils ont aussi dépassé les frontières linguistiques et nationales que cette opposition impliquait.

Il faut souligner cependant que la désignation de la ville plutôt que la nation comme centre de la production artistique n'est pas nouvelle. Elle se situe dans la logique de la modernité artistique qui a fait du territoire de l'art un lieu transnational, marqué par des foyers artistiques localisés d'abord en Europe, tels Berlin, Moscou ou Paris, et plus tard, New York aux États-Unis. Toutefois, les œuvres produites dans ces centres n'échappèrent pas à toute identification nationale, car leur position hégémonique sur la scène internationale s'appuyait sur la domination des nations sur la scène politique. Ainsi, bien qu'elles furent rassemblées sous le label École de New York ou École de Paris, ces œuvres modernistes furent souvent porteuses des traits identitaires d'un art national.

Dans les années 1980, les organisateurs d'expositions d'art montréalais ont contourné ce paradoxe du modernisme qui, d'ailleurs, avait été affaibli par l'émergence d'autres discours identitaires que celui de l'identité nationale, par l'internationalisation de la scène artistique, mais aussi par l'augmentation et la diversification des tendances artistiques. En fait, dans les années 1970 et encore plus dans les années 1980, on assiste à une atomisation du champ artistique résultant de la croissance du nombre d'artistes et de la multiplication des instances de sélection. Ce qui a entraîné une sous-segmentation du monde de l'art qui a été accompagnée, a observé Raymonde Moulin, d'un flou de la taxinomie ou de la procédure de classification et de dénomination des œuvres d'art et des courants artistiques (Moulin, 1992 : 195). Or, ce phénomène est observable dans le corpus des expositions analysées ; le label « art montréalais » ne désigne pas une tendance homogène ou un style comme on pouvait le voir à l'époque moderniste où l'expressionnisme abstrait était emblématique de l'École de New York ou l'abstraction lyrique, de l'École de Paris. Ainsi, sur le plan des traits spécifiques à l'ordre artistique, on ne peut qu'observer la diversité des stratégies de représentation de l'art

contemporain montréalais choisies par les organisateurs d'expositions collectives et les auteurs des catalogues.

Dans un esprit absolument postmoderne, un certain nombre d'expositions soulignent de façon explicite cette pluralité des pratiques et cet éclatement des tendances comme le fait propre de l'art contemporain<sup>6</sup> ; elles construisent alors l'identité de l'art contemporain montréalais comme une juxtaposition d'individualités ou d'œuvres singulières. Le discours des catalogues interprète alors les œuvres comme des traces de la subjectivité de l'artiste, des lieux d'élaboration de ses mythologies personnelles sans dégager de thèmes ou de catégories esthétiques communes en regard d'une taxinomie nouvelle ou préalablement définie, ou sans procéder à une contextualisation des œuvres dans un espace conceptuel des scènes locale ou internationale<sup>7</sup>. Les expositions de ce type établissent une sorte d'énumération des pratiques de l'art contemporain faisant état de la pluralité des médiums, des contenus et des préoccupations formelles. De plus, ce point de vue critique peut être accompagné d'une représentation de l'artiste, à l'image de ses œuvres, circulant librement sur la scène artistique internationale, affranchi ou libre de tous liens avec un groupe ou une communauté culturelle locale.

Par ailleurs, d'autres expositions collectives procèdent d'une autre stratégie en construisant l'identité des œuvres exposées en regard de tendances ou d'orientations beaucoup plus définies. Certaines rappellent la position radicale du modèle des expositions d'avant-garde en ne désignant qu'une seule tendance comme porteuse de la contemporanéité artistique montréalaise. Le discours

---

6. Cette réflexion d'Yves Michaud (1999 : 30) sur l'art contemporain pourrait s'appliquer à ce corpus d'expositions : « Les musées et les centres d'art contemporain, les revues consacrées à l'art vivant [...] l'ensemble de ce qui est convenu d'appeler le monde de l'art continue à prétendre unifier cette diversité en constituant ce concept d'art contemporain qui se définit par son caractère hétéroclite même. Le concept d'un art sans définition est devenu le point central de sa définition. »

7. À titre d'exemple voir les catalogues des expositions suivantes : *Montréal/Berlin 88-89* (Rosshandler, 1988), *Montréal art contemporain* (Blouin, 1985), *Montréal-Genève*, Montréal, Centre Saydie Bronfman (1986-1987).

du catalogue de ces expositions présente alors les œuvres exposées comme emblématiques de cette tendance dont il nomme les caractéristiques, telles le rejet du formalisme et de la spécificité disciplinaire ainsi que l'engagement dans une réflexion sur les modalités de la représentation ; il signale l'appartenance des artistes de ces expositions à une communauté artistique montréalaise ayant émergé dans les années 1970, réunie dans les lieux de l'art parallèle autour d'idées qui ont alors modifié les paramètres de l'art contemporain montréalais<sup>8</sup>.

En effet, l'analyse des cheminements de carrière des artistes ainsi que celle du rattachement institutionnel des commissaires et des auteurs des catalogues nous apprend qu'un bon nombre d'artistes et de commissaires ont circulé dans un même sous-segment de l'art contemporain, formé principalement par les centres d'artistes (galeries subventionnées) et des galeries à vocation commerciale, dont le mandat est proche de celui des centres d'artistes. Ce qui est commun à ces organismes, c'est la diffusion d'un art ayant repoussé les frontières de la définition admise de l'œuvre d'art représentée alors par la peinture et la sculpture au profit de l'hybridité disciplinaire.

Ces expositions ont donc été une occasion et un rituel pour consolider cette communauté. Et c'est celle-ci qui a été responsable de la montréalisation de l'art contemporain. Par la désignation de la ville comme territoire d'origine des œuvres exposées, cette communauté de goût s'est identifiée à un projet d'affirmation d'une culture internationale. Car plusieurs auteurs de catalogues, lorsqu'ils ont identifié les traits significatifs de cet art montréalais, ne les ont pas interprétés comme l'expression explicite d'un contenu local ou montréalais, mais ils ont plutôt fait valoir que ces traits le rendaient apte à s'inscrire sur la scène internationale. De la sorte, cette communauté de goût s'est située dans la mouvance internationaliste

---

8. Par exemple, les catalogues des expositions suivantes : *Montreal*, Alberta College of Art Gallery (1981), *La ruse historique : art in Montreal, l'art à Montréal*, Power Plant Toronto (1988) et *Aspects de la photographie contemporaine québécoise* (Viau, 1989).

qui a caractérisé l'un des pôles des positions culturelles des acteurs du champ artistique montréalais.

## L'ART MONTRÉLAIS EST LOCAL

Cette montréalisation de l'art contemporain n'est cependant pas le propre d'expositions des années 1980 ; ce phénomène s'est manifesté également dans les années 1970, mais selon une autre modalité qui soulignait davantage l'ancrage de l'art exposé sur le territoire montréalais. L'exposition *Montréal plus ou moins ?*, qui s'est tenue en 1972 au Musée des beaux-arts de Montréal, est exemplaire à cet égard. Elle a réuni l'urbanisme, l'art et le militantisme politique pour proposer une représentation de la ville différente de celle qui était défendue par les pouvoirs en place.

Cette exposition a eu lieu dans un musée d'art, mais son propos n'était pas proprement artistique, car il concernait « Montréal et les gens qui y vivent » (Charney, 1972 : 8). C'est ainsi que son commissaire Melvin Charney, alors professeur à la Faculté d'aménagement de l'Université de Montréal, en a défini le concept. « Mettre en évidence ce qu'est Montréal physiquement, dire ce que la ville signifie pour la majorité des Montréalais par le biais d'une information visuelle ou écrite, tel fut le but visé » (Charney, 1972 : 8). L'intention à l'origine de *Montréal plus ou moins ?* met l'accent sur « la relation qui existe entre la ville et la vie de ses habitants » (Charney, 1972 : 12). Les textes du catalogue et les communiqués produits par le Musée des beaux-arts de Montréal, tracent un portrait assez pessimiste du développement de Montréal en ce début des années 1970, qui nous informe sur le contexte sociopolitique de l'organisation de cette exposition. Leurs auteurs déplorent la transformation de la ville par le pic des démolisseurs qui aménagent des sites pour la construction de nouveaux édifices. Sont désignées comme les figures exemplaires de cette situation la construction des complexes Desjardins et Guy-Favreau, de la tour de Radio-Canada, le prolongement de l'autoroute transcanadienne ainsi que la démolition de la gare Windsor. Le directeur du Musée des beaux-arts redoute que Montréal, tout comme d'autres grandes villes nord-américaines, se déshumanise et il déplore que la communauté

montréalaise n'ait pas été consultée à propos de ces projets de développement urbain (Carter, 1972). Melvin Charney, quant à lui, déclare que Montréal est à un point tournant de son histoire. « Croire que l'on peut gagner sa vie, que nos parcs sont beaux, que l'air est pur : tout ce qui permet au départ de rendre la vie supportable ne peut plus être pris pour acquis [...] Le fléau qui ronge tant d'autres villes attaque maintenant Montréal » (Charney, 1972 : 10).

L'intention à l'origine de l'exposition *Montréal plus ou moins ?* s'appuie donc sur ce constat auquel Melvin Charney oppose une vision de l'urbanisme qui « ne peut être pensé en dehors des gens qu'il affecte [...] Une belle ville n'a alors de sens que si elle crée une belle vie pour ceux qui l'habitent » (Charney, 1972 : 11-12) ; ce qui implique, ajoute-t-il, que les responsables du développement de la ville doivent tenir compte des effets sociaux et culturels de leur action.

Melvin Charney a donné forme à cette réflexion en concevant « une exposition-forum » auquel il a convié des urbanistes, des architectes, des militants engagés dans la cause urbaine, des artistes, ainsi que des représentants des différents paliers du gouvernement afin qu'ils expriment leur point de vue sur divers aspects de la vie à Montréal. Presque tous ont répondu avec enthousiasme à l'invitation, à l'exception des porte-parole gouvernementaux. C'est dans un texte du directeur du musée qu'on trouve cette appellation « exposition-forum » présentée dans ces termes dans le catalogue de l'exposition : le musée a décidé de « présenter un miroir de la ville et de donner à une portion considérable de la population l'occasion d'exprimer ses commentaires et ses espoirs sur des sujets qui nous concernent tous, dans le cadre d'un forum verbal, mais surtout visuel » ; le musée a renoncé à « choisir la matière de l'exposition » (Carter, 1972).

En donnant ainsi une place à la parole collective, le Musée des beaux-arts de Montréal a joué le rôle d'animateur et a soutenu la constitution d'une large communauté sociale réunie par l'utopie de concevoir une ville pour et par ceux et celles qui l'habitent. Cette communauté a donc collaboré avec le concepteur de *Montréal plus ou moins ?*, et surtout avec l'institution muséale, pour définir le

contenu de cette exposition. Par ce mode inédit d'organiser une exposition et par son thème beaucoup plus social qu'artistique, *Montréal plus ou moins ?* se différencie donc radicalement des expositions habituellement présentées dans un musée des beaux-arts. Elle se situe, par ailleurs, dans la catégorie des expositions symboliques qui soulignent les rapports de l'art et de la vie et qui désignent l'art comme porteur d'utopie (Poinsot, 1986).

Cette fusion entre l'art et la vie était particulièrement manifeste dans la cohabitation, dans l'espace même de l'exposition, d'objets d'art, de présentations visuelles de groupes militants ou d'experts en matière d'urbanisme. Les visiteurs de l'exposition pouvaient difficilement différencier, parmi les objets exposés, ceux qui appartenaient à la sphère artistique de ceux qui relevaient des autres champs de la pratique sociale. Seules l'acquisition de connaissances sur la production des artistes de l'exposition ou la fréquentation de l'art contemporain leur permettaient sans doute de le faire. Au même titre que les autres objets de l'exposition, l'art était présenté comme « moyen de communication » qui « dépasse ses propres limites formalistes » que le concepteur de l'exposition Melvin Charney considérait trop restrictives (Charney, 1972 : 12).

Cependant, il est intéressant d'observer que Melvin Charney a choisi comme figures exemplaires de cette forme d'art axée sur la fonction de communication des objets artistiques contemporains, qui, par leur média ou leurs modes de représentation du réel, étaient critiques de la tradition des beaux-arts. Ainsi l'art conceptuel, la photographie documentaire et l'art d'environnement étaient juxtaposés aux présentations audiovisuelles, aux bandes dessinées et aux montages photographiques des groupes militants.

L'art conceptuel se présentait sous la forme de photographies accompagnées de textes qui traduisaient la perception de l'espace montréalais par l'artiste ou encore montraient son action sur des sites de cet espace. Mentionnons à titre d'exemples :

- *Route 37* de Bill Vazan, des photographies d'un « voyage en auto autour de l'île de Montréal le 8 août 1970 » (Musée des beaux-arts (MBA), 1972c : 202) par lesquelles l'artiste a signalé la dimension insulaire du territoire montréalais ;

- *Telephone Square* de Tom Dean, une configuration de la ville tracée par l'utilisation qu'a faite l'artiste du téléphone : sur une carte des rues de Montréal ont été déposées des photographies des personnes qui, le 11 novembre 1970, entre 14 h 05 et 14 h 32, ont répondu aux appels téléphoniques de l'artiste (MBA, 1972c : 226-227) ;
- *Rue Saint-Laurent* de Melvin Charney, qui rassemblait des documents photographiques montrant les façades et les enseignes commerciales des édifices localisés sur les deux côtés du segment de cette rue centrale de Montréal, entre les rues Sainte-Catherine et Dorchester ; le mode de présentation des photographies, en longues bandes horizontales, traduisait le déplacement de l'artiste sur les deux côtés de la rue le 16 novembre 1965 à 16 h 15.

Plusieurs séries de photographies documentaires exposées montraient également des représentations de rues de Montréal résultant du regard anthropologique posé par les photographes sur les habitants des quartiers populaires et sur le paysage urbain marqué par les panneaux publicitaires et les graffitis. Signalons les séries *Les gens de ma ville* de Michel Campeau, accompagnée d'un texte opposant le « monde mythique » (MBA, 1972c : 124) montré à la télévision à celui de la vie ordinaire ainsi que *Les murs parlent* de Roger Charbonneau qui exposait la parole politique populaire (MBA, 1972c : 168). L'effet de la ville et de la société de consommation sur la formation de l'identité des individus a été également explicitement abordé par la production audiovisuelle *Au cœur de la ville* dont la narration d'André Major et les photographies de Jean-Louis Frunds mettaient en évidence la tension existant entre la réalité rêvée suggérée par la publicité et la réalité vécue du citoyen ordinaire.

La quotidienneté dans la ville a aussi été traitée par le groupe du Point Zéro qui a présenté dans les salles du musée un environnement ayant la forme d'un labyrinthe intitulé *Folklore urbain*. Cette œuvre faisait appel à la participation des visiteurs, conviés à faire l'expérience de la dérive urbaine en circulant dans ce labyrinthe qui présentait différents sites de la ville (le logement, les lieux de loisir et de travail, etc.) et rassemblait des objets de la vie

quotidienne (boîte postale, panneaux de stationnement, *juke box*, machine à boule, etc.).

L'exposition *Montréal plus ou moins ?* se prolongeait également hors des murs du musée. Les artistes du Groupe Mauve avaient choisi la vitrine du magasin à rayons Dupuis Frères pour présenter l'environnement *La femme et la ville* qui dénonçait de « de manière symbolique et même parodique ce phénomène de la femme-objet » (MBA, 1972a). Dans ce lieu urbain affecté à l'exposition de marchandises, la femme était présentée comme un objet de consommation, au même titre que le réfrigérateur, le fer à repasser, la boîte de conserve, le poste de télévision, etc., qui constituaient aussi des éléments de l'environnement. Durant l'exposition, le Groupe Mauve s'est également manifesté dans un autre lieu du monde merveilleux de la consommation, en présentant de courts spectacles dans des centres d'achats et en mettant en scène des expériences vécues quotidiennement par les femmes. *Les mannequins*, *Les secrétaires*, *La mariée*, etc., étaient parmi les titres donnés à ces événements théâtraux.

Comme je le disais précédemment, le visiteur de l'exposition pouvait difficilement différencier les objets d'art des autres objets exposés qui utilisaient aussi la photographie, souvent accompagnée de textes, pour proposer des représentations de Montréal. Par leur mise en exposition, ces œuvres d'avant-garde étaient pleinement reliées au mouvement social de luttes urbaines. À titre d'exemple de documents produits par des groupes militants ou des urbanistes qui se portaient à la défense des espaces publics, des parcs et d'autres lieux de promenades urbaines, citons la production audiovisuelle *Espaces publics* de Claude Grenier et de l'urbaniste Jean-Claude Marsan ainsi que le montage photographique du groupe Green Spaces/Espaces verts<sup>9</sup> ; Green Spaces offrait aussi aux visiteurs de l'exposition une visite guidée en autobus dans Montréal afin de leur montrer non seulement les espaces verts, mais aussi les bâtiments

---

9. Ce groupe de pression a été fondé en 1971 par Reesa Greenberg, Ellen James et Karen Zimmer. Le groupe a dénoncé la menace qui pesait sur le domaine des sulphiciens qui était l'objet de convoitise de spéculateurs qui projetaient de construire des édifices commerciaux et résidentiels (MBA, 1972b).

historiques menacés de disparition, ainsi que les quartiers affectés par l'avènement de nouveaux édifices. Enfin, Jennifer Harper et Brian Merrett du Westmount Action Committee<sup>10</sup> présentaient une sorte de photoroman, intitulé *Mme Campbell*, montrant le désarroi d'une dame qui déambulait dans le quartier démoli par la construction de l'autoroute transcanadienne. L'exposition offrait aussi aux visiteurs la possibilité d'explorer ses propres solutions aux problèmes du développement urbain. Le groupe Alternatives<sup>11</sup> avait conçu un jeu ayant la forme d'une grande maquette de l'île de Montréal dont tous les éléments étaient mobiles et on proposait aux visiteurs des scénarios de développement qu'ils devaient tenter de réaliser en déplaçant les éléments du jeu et d'évaluer ainsi les effets sociaux de chacun des scénarios. Mentionnons enfin qu'étaient aussi exposées les lettres envoyées aux absents de l'exposition (les représentants des différents paliers gouvernementaux) ainsi que leurs réponses.

Cette diversité d'objets et leur mode de mise en exposition étaient tout à fait appropriés au concept à l'origine de *Montréal plus ou moins ?* qui relevait à la fois d'une stratégie de production et de diffusion. Car, en proposant le concept d'« exposition-forum », les organisateurs ont inventé un type d'exposition qui s'écartait du modèle conventionnel de l'exposition muséale et dont la forme même était adaptée au contenu des objets exposés.

## ART MONTRÉLAIS ET RAPPROCHEMENT DES DIFFÉRENCES LINGUISTIQUES.

*Montréal plus ou moins ?* se situe à l'un des pôles de la montréalisation de l'art contemporain soit celui qui présente au

---

10. Cet organisme luttait contre la démolition de quartiers de Montréal par la construction de l'autoroute transcanadienne.

11. Composé de Jean Roy, Serge Gratton, Viviane Jemelka et Roland Nantel, le groupe Alternatives se définit comme « un groupe multidisciplinaire [...] un centre de sensibilisation au changement qui veut redistribuer au grand public l'information qui lui parvient d'une communication étroite avec le présent » (MBA, 1972c : 142).

public des objets d'art proposant des représentations du territoire montréalais qui traduisent des expériences à partir de ses dimensions physiques, géographiques ou culturelles. Ces expositions<sup>12</sup> ont été le lieu de rassemblement d'une communauté beaucoup plus large que celle du monde de l'art ; dans le cas de *Montréal plus ou moins ?*, elle était constituée d'urbanistes, de militants politiques, d'artistes, de diffuseurs de l'art réunis autour du projet d'imaginer une ville à la mesure de ceux et celles qui l'habitent ; il a rejoint un public qui, d'après la presse écrite, a été nettement plus nombreux que le public habituel du Musée des beaux-arts de Montréal<sup>13</sup>. Le site de cette exposition a donc été un lieu d'ouverture des frontières qui séparent la sphère artistique des autres champs de la pratique sociale. Elle est à rapprocher de l'exposition *Corridart*, présentée aussi à Montréal, lors des jeux Olympiques de 1976, et dont le maître d'œuvre était également Melvin Charney. *Corridart* regroupait des photographies documentaires et des œuvres conceptuelles qui tenaient un propos sur des aspects de la vie à Montréal ou qui en marquaient l'espace. Le rapport entre ces œuvres et leur lieu d'exposition était encore plus étroit que dans *Montréal plus ou moins ?*, puisque que *Corridart* s'est tenue sur la rue Sherbrooke, en plein centre urbain, et plusieurs œuvres intégraient des éléments de ce lieu.

À l'autre pôle de la montréalisation de l'art contemporain se situent les expositions à tendance internationaliste qui, en tentant de faire reconnaître la valeur internationale des œuvres exposées, relèvent exclusivement d'une stratégie de diffusion.

Les expositions, qu'elles se situent à un pôle ou à l'autre, participent de la même mouvance sociale de réorganisation des territoires de la culture. Car, en désignant la ville comme territoire de l'art, elles ont rassemblé des acteurs provenant des communautés francophone et anglophone, les uns réunis autour de l'utopie

---

12. Celles dont il est question dans les notes 7 et 8.

13. 52 380 visiteurs ont fréquenté l'exposition *Montréal plus ou moins ?*, ce qui s'avère un taux de fréquentation élevé par rapport à d'autres expositions présentées au Musée des beaux-arts. L'été précédent, le musée avait reçu 25 000 visiteurs (White, 1972).

urbaine, les autres, autour du projet de prendre place sur la scène internationale de l'art. De plus, elles ont ainsi défait les frontières linguistiques qui, jusque-là, au Québec, marquaient la définition du label d'un art national.

## Bibliographie

- Bellavance, Guy (1987), « Développement culturel : montréalités », *Possibles*, 11, 3 (printemps-été), p. 53-72.
- Blouin, René (1985), *Montréal art contemporain*, Lyon, Espace Lyonnais d'art contemporain.
- Carter, David (1972), « Remerciements », dans *Montréal plus ou moins ? Plus or Minus ?*, Catalogue d'exposition (du 11 juin au 13 août), Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal.
- Chambre de commerce de Montréal (1987), *L'industrie culturelle et le rayonnement international de Montréal*.
- Charney, Melvin (1972), « Montréal plus ou moins », dans *Montréal plus ou moins ? Plus or Minus ?*, Catalogue d'exposition (du 11 juin au 13 août), Montréal, Musée des beaux-arts, p.8-14.
- Chassay, Jean-François, et Monique Larue (1989), *Promenades littéraires dans Montréal*, Montréal, Québec-Amérique.
- Couture, Francine (à paraître), « Exposer l'art du Québec à l'étranger : une figure protéiforme », dans Francine Couture et Guy Bellavance (dir.), *Migrations des arts visuels*, Montréal, Liber.
- Couture, Francine (1994), « L'exposition de la modernité artistique, lieu de construction de l'identité nationale », *RACAR*, XXI, 1-2, p. 32-42.
- Dansereau, Francine, Annick Germain et Daniel Latouche (1988), *Formes et lieux de l'expression culturelle. Problématiques et concepts*, Montréal, INRS-urbanisation.
- Ferguson, Bruce (1996), « Exhibition Rhetorics. Material Speech and the Utter Sense », dans Reesa Greenberg, Bruce W. Ferguson et Sandry Nairne (dir.), *Thinking about Exhibitions*, New York et Londres, Routledge, p. 175-190.
- Harvey, Fernand, et Andrée Fortin (1995), « Production et diffusion culturelle en région : émergence d'une nouvelle dynamique », dans Andrée Fortin et Fernand Harvey (dir.), *La nouvelle culture régionale*, Québec, IQRC, p.13-34.
- Huggins Balfe, Judith (1987), « Artworks as Symbols in International Politics », *International Journal of Politics, Culture and Society*, 12, hiver, p. 195-217.
- Larue, Jean-Marc (1981), *Le théâtre de Montréal à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle*, Montréal, Fides.
- McEvelly, Thomas (1988), « Ouverture du piège : l'exposition postmoderne et *Magiciens de la terre* », dans *Les Magiciens de la terre*, Paris Centre Georges Pompidou, p. 20-23.
- Michaud, Yves (1999), *Critères esthétiques et jugement de goût*, Nîmes, Édition Jacqueline Chambon.
- Ministère des Affaires culturelles (1983), *Des actions culturelles pour aujourd'hui : programme d'action*, Québec, Ministère des Affaires culturelles.
- Moulin, Raymonde (1992), *L'artiste, l'institution, le marché*, Paris, Flammarion.
- Musée des beaux-arts (MBA) (1972a), *La femme et la ville*, document de présentation du projet, fonds

- d'archives, *Montréal plus ou moins ?*, Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal.
- Musée des beaux-arts (MBA) (1972b), « Green Spaces/Espaces Verts Information Sheet », fonds d'archives, *Montréal plus ou moins ?*, Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal.
- Musée des beaux-arts (MBA) (1972c), *Montréal plus ou moins ? Plus or Minus ?*, Catalogue d'exposition (11 juin au 13 août), Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal.
- OPDQ et ministère du Tourisme (1986), *Le tourisme à Montréal. Bilan et perspectives de développement*.
- Pinard, Guy (1989), *Montréal, son histoire, son architecture*, 6 vol., Montréal, PUM.
- Poinsot, Jean-Marc (1986), « Les grandes expositions. Esquisse d'une typologie », *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, 17-18, p. 122-140.
- Rosshandler, Léo (1988), « Introduction », *Montréal/Berlin 88-89*, Montréal, Saidye Bronfman Centre, Goethe-Institut, Galerie d'art Lavalin, Karlhofer Gesellschaft, Hochshudle der Kunste.
- Tembeck, Iro (1989), *Danser à Montréal : germination d'une histoire chorégraphique*, Sillery, PUQ.
- Trépanier, Esther (1987), *Peintres juifs et modernité : Montréal 1930-1945*, Montréal, Centre Saidye Bronfman.
- Viau, René (1989), « Raymonde April, Pierre Boogaerts, Sorel Cohen, Angela Grauerholz, Sylvie Readman, Serge Tousignant », dans *Aspects de la photographie contemporaine du Québec*, Ivry, Credac.
- White, M. (1972), « Montreal Plus or Minus ? The Minus Sign Won the Day », *The Gazette* (2 septembre).