

La révolution culturelle québécoise s'est-elle réalisée en jetant l'art aux poubelles? Was Quebec's Cultural Revolution Accomplished by Tossing Art in the Trash?

Fabien Loszach

Number 89, Fall 2009

Art et pouvoir
Art and Power

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/8819ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Le Centre de diffusion 3D

ISSN

0821-9222 (print)

1923-2551 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Loszach, F. (2009). La révolution culturelle québécoise s'est-elle réalisée en jetant l'art aux poubelles? / Was Quebec's Cultural Revolution Accomplished by Tossing Art in the Trash? *Espace Sculpture*, (89), 12–18.

La révolution culturelle québécoise s'est-elle réalisée en jetant l'art aux poubelles? Was Quebec's Cultural Revolution Accomplished **by Tossing Art in the Trash?**

Fabien LOSZACH

La Révolution tranquille est souvent présentée comme le mythe fondateur de la société québécoise moderne. En effet, rappelons qu'un mythe est, au sens ethnologique, un récit considéré comme vrai qui raconte les sources et la genèse d'une culture et qui justifie ses traditions. Ici, le mythe se construit sur la dichotomie classique entre les anciens et les modernes; on observe ainsi une opposition de valeurs et de termes entre un avant sombre, une « grande noirceur » (qui correspond aux années du gouvernement de Maurice Duplessis, 1944-1959) et un après lumineux où le Québec entre enfin dans la Modernité. À la défense de la tradition et à la valorisation de la famille de chez-nous succède une époque de libéralisation des mœurs et de contestation des structures hiérarchiques établies.

Dans cette effervescence contestataire où l'on dénonçait tout à la fois la tradition, l'autorité et la hiérarchie, l'art et la figure de l'artiste jouèrent des rôles prépondérants. D'une part, la pratique de l'art servit de catalyseur: c'est par son usage que l'on pouvait et devait inventer de nouvelles manières d'être et de vivre pour remplacer les anciens liens du passé. D'autre part, l'artiste comme figure idéale devint un modèle identitaire hautement valorisé puisque, dans l'imaginaire populaire, il renvoyait implicitement aux valeurs de liberté, d'autonomie, de création et de contestation. Malgré le rôle important qu'il a joué, nous verrons que l'art visuel a parfois reçu un accueil plutôt mitigé de la part de certains Québécois. Sanctifié par une partie « progressiste » de la population, vilipendé par d'autres, l'art visuel a souvent servi d'étalon ou pour discerner les anciens des modernes, le plaçant ainsi au centre des débats portant sur les transformations culturelles.

À l'aide de trois exemples, qui sont autant de « crises » artistiques, nous montrerons comment et à partir de quels arguments s'est articulée cette bataille entre les anciens et les modernes. Dans chacun des cas, des œuvres d'art ou des œuvres patrimoniales ont littéralement été mises à la poubelle, à tel point que l'on pourrait croire que la révolution culturelle québécoise semble s'être réalisée en envoyant l'art aux ordures.

LES POUBELLES D'ALMA, 1966

Pour sa deuxième année d'existence, le Symposium de sculpture d'Alma¹ s'annonçait sous les meilleurs auspices. Pourtant, malgré la bonne volonté affichée et le succès critique de l'exposition, la rencontre entre les artistes et la municipalité n'a pas lieu. Beaucoup de citoyens sont perplexes à l'égard des œuvres proposées; pire, six artistes invités (Jacques Chapde-

The Quiet Revolution is often presented as the founding myth of modern Quebecois society. One should recall, in fact, that a myth, in the ethnological sense, is a tale considered to be true that recounts the sources and genesis of a culture and that justifies its traditions. Here the myth is constructed on a classic dichotomy between the ancients and the moderns; we can observe an opposition of terms and values between a dark before, a "great darkness" (corresponding to the years of Maurice Duplessis' government, 1944-1959) and an illuminated afterwards, in which Quebec finally entered Modernity. From the defence of tradition and the affirmation of a shared family emerges an age of liberalizing mores and of challenging established hierarchical structures.

In this activist effervescence, in which tradition, authority and hierarchy were denounced simultaneously, art and the figure of the artist played an important role. On one hand, the practice of art was a catalyst: it was through its use that one had to, and could, invent new ways of being and living to replace old ties to the past. On the other, the artist as an idealized figure became a prized model of identity in the popular imagination, implicitly summoning up the values of freedom, autonomy, creation and social resistance. Despite the important role the artists played, we will see that visual art occasionally received a somewhat mitigated reception from some Quebecois. Sanctified by a "progressive" party of the people, vilified by others, visual art was often a standard for distinguishing between the ancients and the moderns, thus placing it at the centre of debates about cultural transformation.

Using three examples, all equally artistic "crises," we will demonstrate how, and through what arguments, this battle between the old and the new was articulated. In each of these cases, works of art or heritage objects were literally tossed in the trash: to such a degree that one might wonder if the Quebec Cultural Revolution was accomplished by sending art to the dump.

THE TRASH CANS OF ALMA, 1966

The *Symposium de sculpture d'Alma*¹ began its second year of existence under the best of auspices. Nonetheless, despite the critical success of the show and the good will shown to it, the meeting of artists and municipality never took place. The proposed works perplexed many citizens: even worse, the six invited artists (Jacques Chapdelaine, François Dallégret, André Fournelle, Peter Gnass, Jean-Gauguet Larouche and Raymond Mitchell)

laine, François Dallégret, André Fournelle, Peter Gnass, Jean Gauguet-Larouche et Raymond Mitchell) se plaignent de « châtiments psychologiques » de la part de l'assistance. Cela va des moqueries et des railleries jusqu'à la construction, par un des membres de l'organisation (Alma inc.), d'un faux stand parodique de sculpture moderne. Le symposium se déroule donc dans une ambiance délétère, la ville d'Alma et les artistes étant systématiquement en désaccord, surtout depuis que ces derniers ont appris que la ville avait décidé, contre leurs avis, de transférer l'année suivante leurs œuvres à l'Exposition universelle de Montréal.

L'événement tragique de ce symposium se déroulera un mois après sa clôture. Dans la nuit du 9 septembre 1967, la sculpture de Raymond Mitchell est jetée d'un pont par les employés de la maison Harvey Transport et se brise en morceaux. Ces derniers voulaient peut-être faire plaisir à un membre du conseil municipal qui avait déclaré, en séance, peu de temps avant les faits : « la pierre à Mitchell, si on l'échappait en chemin, ce ne serait pas une grosse perte ».

Cet événement attire l'attention des médias et du gouvernement sur le sort réservé aux œuvres. Dans la précipitation et la peur d'une mauvaise presse, la ville d'Alma répare tant bien que mal la sculpture et la réinstalle sens dessus dessous. Mais le mal est fait ; les médias parlent de « négligence désastreuse² », et le ministre des Affaires culturelles du Québec se déplace en personne sur les lieux. Cette visite est le signe d'un changement d'attitude face à l'art et à la culture au Québec. En effet, depuis leur arrivée au pouvoir (1960), les libéraux cherchent à aligner la province sur

complained about "psychological torture" from the assistants provided. This ran from mockery and jokes to the construction, by one of the members of the organization (Alma Inc.), of a false display stand parodying modern sculpture. Thus the symposium unfolded in a dilatory fashion with the city of Alma and the artists in systematic disagreement, especially when the latter learned that the city had decided, against their wishes, to transfer their works to the *Exposition universelle de Montréal* (Expo '67) the following year.

The symposium's most tragic moment occurred a month after it closed. On the night of September 9, 1967, Raymond Mitchell's sculpture was thrown from a bridge by employees of the Harvey Transport firm and broke into pieces. The employees may have wished to please a member of the municipal council who, shortly before the events, had declared in session: "Mitchell's stone, were it dropped in transport, would not be a great loss."

The incident drew the attention of the media and the government to the ultimate fate of the works. Precipitously, and in fear of bad press, the city of Alma repaired the sculpture more or less and reinstalled it – upside down. However, the harm was done: the media spoke of "appalling negligence,"² and Quebec's Minister of Cultural Affairs visited the site of the exhibition in person. This visit was the sign of a change of attitude towards culture and the arts in Quebec. In fact, from their arrival in power (1960), the Liberals sought to align the province with other Western democracies by putting in place a cultural policy worthy of the name. In 1961, two years after France, the Lesage government created the Quebec Ministry of Cultural Affairs, and in 1965, the same year as the first Alma Symposium, Pierre Laporte's *Livre Blanc* appeared in bookstores and put emphasis on "the defence and spread of French language cultural expression" and "the duty to articulate a cultural policy" that was responsible, and able to highlight "the role of culture in the nation."³

This mini-tempest in the font of Quebec art led to what one might call the "trial of Quebec culture." The six sculptors brought suit against Alma for damages and interest, seeking \$45,000 from the city for having failed to protect their work. Beyond the city's carelessness, the trial sought to decry a reactionary, barbaric and iconoclastic mentality appropriate to another age. Art asserted itself here as a guarantor of freedom: as an absolute, an end in itself. It also played a segregating function, that of distinguishing the reactionaries from the progressives, those contritely in the past, from those building the future.

In 1973, seven years after the events, a Quebec Superior Court judge rejected the action brought against Alma, arguing that the law did not protect artists against what might happen to their work when it was ceded to a third party.⁴ In 1976, the artists' appeal was nonsuited. Despite the legal defeat, the Alma events represent a moral victory for Quebec art: one could no longer attack artistic creation without raising the ire of political elites, the media and a growing segment of the population. This cultural shift is exemplified by Jacques Giraldeau's film *Bozarts* (1969).⁵ This documentary film touches on the Alma events and articulates an activist discourse, reflecting the militant ideology of the 'sixties. *Bozarts* stresses the democratization of art and the rejection of the reactionary institutions and discourses that attempt to slow emancipation. At the same time, proof that history waits on no one, this ideology of freedom and of art as a driving force in life was also on the rise elsewhere, notably at *l'École des beaux-arts de Montréal*.

LA RÉPUBLIQUE DES BEAUX-ARTS:⁶ ACADEMICISM IN THE TRASH

October 15, 1968 marked the beginning of the student occupation of *l'École des beaux-arts de Montréal* (Montreal's fine art school). The demands and ideas of this movement echoed those animating broader liberation movements in both Europe and North America: the questioning of authority, morality, authoritarian social structures and institutions, the rejection of family, authority and interdiction, the political struggle for a more equitable distribution of wealth, for equality of the sexes and for the liberation of desire and sexual pleasure, a desire to free the unconscious from liberty-killing constraints...

Despite the use of a Marxist political vocabulary that emphasized collec-

les autres démocraties occidentales en mettant en place une politique culturelle digne de ce nom. En 1961, deux ans après la France, le gouvernement Lesage crée le ministère des Affaires culturelles du Québec et, en 1965, la même année que le premier symposium d'Alma, apparaît en librairie le *Livre blanc*, de Pierre Laporte, qui met l'accent sur la « défense et l'épanouissement de la culture d'expression française » et sur « le devoir d'élaborer une politique culturelle » responsable, capable de mettre en relief « le rôle de la culture dans la nation³ ».

Cette mini-tempête dans le bénitier de l'art québécois débouche sur ce que l'on appellera le « procès de la culture québécoise ». Six sculpteurs intentent une poursuite en dommages et intérêts contre Alma et demandent 45 000 \$ à la ville pour ne pas avoir protégé leurs œuvres. Au-delà de l'incurie de la municipalité, le procès cherche à dénoncer une mentalité réactionnaire, barbare et iconoclaste appartenant à une autre époque. L'art s'affirme ici comme le garant de la liberté : c'est un absolu qui fonctionne comme une fin en soi. Il a en outre une fonction ségrégative, celle de distinguer les réactionnaires des progressistes, ceux qui sont contrits dans le passé et ceux qui construisent l'avenir.

En 1973, sept années après les faits, le juge de la Cour supérieure du Québec rejette les poursuites intentées contre la ville d'Alma, arguant que

André FOURNELLE,
Poly Balancier, 1966.
Détail/Detail. Matériaux
divers/Mixed medias.
9,14 x 13,71 m. Photo:
avec l'aimable autorisation
de l'artiste/Courtesy of
the artist.



la loi ne protège pas les artistes contre ce qui peut arriver à leurs œuvres quand elles ont été cédées à une tierce personne⁴. En 1976, les artistes qui se sont rendus en appel sont déboutés. Malgré la défaite légale, l'événement d'Alma représente une victoire morale pour l'art québécois : on ne peut plus désormais s'en prendre à la création artistique sans soulever l'ire des élites politiques, des médias et d'une frange grandissante de la population. Ce bouleversement culturel est exemplifié par le film *Bozarts* (1969), de Jacques Giraldeau⁵. Ce documentaire de cinéma direct revient, entre autres, sur les événements d'Alma, et s'articule sur un discours militant qui reflète l'idéologie contestataire des années soixante. *Bozarts* met ainsi l'accent sur la démocratisation de l'art, le rejet des institutions et le discours réactionnaire qui freine son émancipation. Au même moment, preuve que l'histoire n'attend pas, cette idéologie de l'émancipation et de l'art comme moteur de la vie ressurgit ailleurs, notamment à l'École des beaux-arts de Montréal.

LA RÉPUBLIQUE DES BEAUX-ARTS⁶ : L'ACADÉMISME À LA POUBELLE

Le 15 octobre 1968 marque le début de l'occupation, par ses élèves, de l'École des beaux-arts de Montréal. Les revendications et les idées qui portent le mouvement font écho à celles qui animent les grands mouvements d'émancipation tant en Europe qu'en Amérique : remise en question de l'autorité, de la morale, des structures sociales autoritaires, des institutions ; rejet de la famille, de l'autorité, des interdits ; luttes politiques pour une redistribution plus égalitaire des richesses ; luttes pour l'égalité des sexes ; libération du désir et du plaisir sexuel ; volonté de libérer l'inconscient des structures liberticides...

Malgré l'emploi d'un vocabulaire politique marxiste qui met l'emphase sur l'émancipation collective, ces revendications mettent majoritairement l'accent sur la liberté individuelle et le refus radical de la tradition. On érige, pour fêter l'occupation, un cimetière sur la rue Sherbrooke où l'on retrouve les sépultures de toutes les valeurs passées (religion, hiérarchie, éducation, etc.). La *révolution culturelle* doit être radicale et violente puisque « la violence et la destruction sont création qui libère⁷ ». L'acte expiatoire de destruction doit permettre de conjurer les démons bourgeois totalitaires et d'ouvrir la voie au règne de la jeunesse et de l'imagination. Cette révolte « ludo-libertaire » retient les mêmes idéaux que ceux qui habitaient leurs confrères de la Sorbonne cinq mois plus tôt : la liberté, la démocratisation de l'art et le projet de le réaliser comme mode de vie. Il faut comprendre cette « liberté » comme une revendication autonomiste dans ses versants à la fois individuels, mais aussi collectifs. On cherche à affirmer la subjectivité individuelle contre le pouvoir aliénant de l'institution, tout en soutenant un idéal d'autonomie collective dans les formes anarchistes de l'autogestion.

Cette émancipation de l'*establishment* était la condition *sine qua non* d'une réconciliation de l'art et de la vie. Comme le souligne un participant de l'événement, dans le documentaire de Claude Laflamme intitulé *La République des Beaux-Arts*, « l'art, c'est la vie, c'est ce qui permet de vivre, c'est ce qui permet de dépasser le simple quotidien, de vivre divinement ; alors toucher à l'art permet de se sentir un peu comme Dieu, nous sommes tous Dieu lorsque nous artons ». Cette idée d'un art qui permettrait d'inventer et de s'inventer soi-même n'est pas nouvelle, elle date même du romantisme et habite toute une culture artiste au XX^e siècle. Cependant, les mouvements contestataires des années soixante vont en faire un des leitmotivs de leur révolte (leitmotiv qui deviendra lui-même l'idéal de la société contemporaine).

Après un mois de « liberté », les étudiants votent le retour à l'ordre ; pour les plus radicaux, c'est un coup dur. Dans un geste de frustration, un étudiant désabusé passe une barre de fer à travers la vitrine qui abritait une réelle momie égyptienne vieille de 2 600 ans ; cette dernière est ensuite jetée sur le sol et subit des dégâts importants. Cette fois, ce n'est plus l'art contemporain que l'on jette à la poubelle, mais l'art classique, symbole d'académisme et de culture « momifiée ». Cette destruction s'inscrit en plein dans la mouvance de l'art moderne. Rappelons-nous qu'en 1909, dans le manifeste du Futurisme, Marinetti avait déjà professé que la modernité, idéalisée par « une automobile rugissante » était « plus belle que la Victoire de Samothrace⁸ ». Mai 68 a aussi été ponctué de gestes

libération, these claims primarily stressed individual freedom and a radical refusal of tradition. To celebrate the occupation, a cemetery was built on Sherbrooke Street with tombstones for all the old values (religion, hierarchy, education, etc.). The *Cultural Revolution* had to be radical and violent because « violence and destruction are creativity freeing itself.⁷ » The expiatory act of destruction allows us to exorcise the demons of bourgeois totalitarianism and open the path for youth and imagination to prevail. This « ludo-liberationist » revolt held the same ideals as those that concerned students at the Sorbonne five months earlier: freedom, the democratization of art, and the project of making it a way of life. This « freedom » should be understood as an autonomist demand for both individual and collective liberation. One sought to affirm individual subjectivity against the alienating power of institutions while also maintaining an ideal of collective autonomy through anarchist forms of self-management.

This emancipation from the *establishment* was the condition *sine qua non* of a reconciliation of art with life. As a participant in the events points out in Claude Laflamme's documentary *La République des Beaux-Arts*, « art is life, it is what enables us to live, what allows us to move beyond the merely ordinary, to live divinely, so to make art is to feel a little like god, we're all god when we create. » This idea of an art that would allow one to create and invent oneself is not new: it dates back to Romanticism and informs an entire artistic culture in the twentieth century. Still, the resistance movements of the 1960s made of it a leitmotif of their revolt. (A leitmotif that would itself become an ideal of contemporary society.)

After a month of this « freedom, » the students voted a return to order; for the most radical, it was a hard blow. In a gesture of frustration, one disabled student threw a steel bar through the glass case holding an actual 2,600-year old Egyptian mummy; it fell to the ground and suffered serious damage. This time, it was not contemporary art that was tossed in the trash, but classical art, a symbol of academicism and a « mummified » culture. This destruction was in keeping with the movements of modern art. One should recall that in 1909, in the manifesto of Futurism, Marinetti had already professed that Modernity, idealized as a « roaring car, » was « more beautiful than the *Victory of Samothrace*.⁸ » May '68 was also punctuated by iconoclastic gestures towards classical works, the most famous being the graffiti on Philippe de Champaigne's portrait of Cardinal Richelieu in the Sorbonne: « humanity will never be happy until the last cardinal is hung with the guts of the last politician. » Certain members of what was thereafter named the *république des beaux-arts* defended the vandalism of the mummy. In a communiqué from the period, the ULAQ (Université Libre d'Art Quotidien) stipulated that it « endorsed the partial destruction of the mummy and irrevocably positioned itself in solidarity with the comrade who made the gesture. We announce our irreducible will to use any means to liberate our degenerate symbolic space. We insist that the 'said' mummy, brought into the country through shady dealing, be restored in the briefest possible delay to the Egyptian people, to whom it belongs as national heritage.⁹ » The Egyptian people would undoubtedly appreciate the return of this symbol, degenerate perhaps, but it is part of their cultural heritage...

Did the evacuation of the last rebel students indicate the failure of the *Republic of the Fine Arts*' ideas? For the militants yes: the creation of UQAM the following year is symbolic of a new academicism in art and the control of creative activity by institutions. The institutionalization of art would be a death of art, and we kill creativity by shutting it up in structures. With some hindsight, one might also note that before institutionalized State support, there was never as many artists nor as much art. More broadly, one might also consider this event a turning point that anticipates the moral and aesthetic views of contemporary society. This « aesthetico-individualist » culture of revolutionary avant-garde movements of the 'sixties



Claude LAFLAMME,
La République des Beaux-Arts. Affiche/Poster. Avec l'aimable autorisation/Courtesy 7 Art Distribution.

iconoclastes à l'endroit des œuvres classiques, dont le plus célèbre demeure le graffiti sur le portrait peint par Philippe de Champaigne du cardinal Richelieu à la Sorbonne : « l'humanité ne sera heureuse que le jour où le dernier cardinal aura été pendu avec les tripes du dernier homme d'État ». Le vandalisme de la momie est défendu par certains membres de ce qu'on appelle désormais la *République des Beaux-Arts*. Dans un communiqué de l'époque, l'UQAQ (Université Libre d'Art Quotidien) stipule qu'elle « endosse la destruction partielle de la momie et se solidarise indéfectiblement avec le camarade qui en a assumé le geste. Annonce sa volonté irréductible de mettre en œuvre tous les moyens pour libérer notre espace de ce symbole dégénéral. Exige que la "dite" momie, entrée au pays par voie de tractations, soit remise dans les plus brefs délais au peuple égyptien dont elle fait partie du patrimoine national⁹ ». Le peuple égyptien appréciera sûrement de se faire remettre ce symbole dégénéral, mais qui fait partie de son patrimoine national...

L'évacuation des derniers étudiants rebelles marque-t-elle la faillite des idées de la République des Beaux-Arts? Pour ses militants, oui : la création de l'UQAQ l'année suivante est le symbole d'un nouvel académisme de l'art et du contrôle de la création par l'institution. L'institutionnalisation de l'art serait une mort de l'art et l'on tuerait la créativité en l'enfermant dans des structures. Avec le recul, on peut aussi considérer qu'il n'y a jamais autant eu d'art et d'artistes depuis que l'art est soutenu par l'État. Plus largement, peut-être faudrait-il considérer cet événement comme un moment charnière qui anticipe sur l'horizon moral et éthique de la société contemporaine. Cette culture « esthétique-individualiste » propre aux mouvements d'avant-garde révolutionnaire des années soixante est en effet sortie des écoles et s'est diffusée dans le social en faisant accepter à la masse les idées associées à la contre-culture et au monde de l'art. Pour les sociologues Joseph Heath et Andrew Potter, la doctrine contre-culturelle et la critique de la société de masse auraient même été les principaux moteurs de la société moderne¹⁰.

UN CORRIDOR D'ART À LA FOURRIÈRE MUNICIPALE

L'exposition *Corridart*, initialement prévue du 7 au 31 juillet, s'annonçait, selon la presse montréalaise, comme « l'événement le plus important de toutes les manifestations d'arts plastiques organisées dans le cadre des Jeux olympiques¹¹ » de 1976. Cette exposition – organisée conjointement par le programme arts et culture du COJO (Comité organisateur des Jeux olympiques) et le ministère des Affaires culturelles – devait faire de la rue Sherbrooke, fraîchement réaménagée pour les jeux, un lieu d'exposition

effectively grew out of the schools and spread through social space by convincing the population to accept ideas associated with the counter-culture and the art world. For sociologists Joseph Heath and Andrew Potter, counter-cultural doctrine and the critique of mass society are even the main drivers of modern society.¹⁰

AN ART CORRIDOR AT THE MUNICIPAL POUND

The *Corridart* exhibition, initially planned for July 7 to 31 was announced, according to the Montreal press, as "the most important of the visual arts events being held in conjunction with the Olympic Games"¹¹ of 1976. This exhibition – organized jointly by COJO's (*Comité Organisateur des Jeux Olympiques*) arts and culture programme and the Ministry of Cultural Affairs – was to turn Sherbrooke Street, freshly renovated for the games, into an eight-kilometre long exhibition space in the "urban milieu"¹² between Atwater Avenue and Pie IX Boulevard.

From the beginning, the event had frequently been criticized: the art world (once again) regarded this institutional contact with a jaundiced eye. COJO was subsequently denounced for its disastrous management of the costs of the Olympic Games, which was very rapidly removed from the city of Montreal and put under the supervision of the Quebec government. In the end, the works produced by the artists had a social and political charge that fit very poorly with the consensual and apolitical style of the Games.¹³ Pierre Ayot, for example, reproduced the Mount Royal cross reclining by the sidewalk, while giant hands placed on houses pointed out certain recently completed real estate developments. Françoise Sullivan proposed, for her part, a panorama of artists who had lived on Sherbrooke Street, thus completing the *Rue Miroir* project of Kevin and Bob McKenna, which was composed of 1,500 photos of the street prior to its renovation. Contrary to what took place during the events in Alma and at l'École des beaux-arts, the criticism here is more romantic and traditionalist: it denounced the radical modernization of the city and the destruction of an old (bourgeois) neighbourhood. This is one of the ambiguous aspects of the "artistic critique" of the 'sixties and 'seventies which was "antimodernist when it insisted on (technical) disenchantment and modernist when it was concerned with (individual) liberation."¹⁴

After a week of exhibition and just three days before the opening of the Games, the municipal administration that had sponsored the project ordered its dismantling, informing neither COJO nor the Quebec government. On the night of July 13, municipal employees unceremoniously took down the exhibit and transported it to the city pound.

Several reasons were put forward to explain the actions. Some foregrounded the frustration of the mayor, Jean Drapeau, who was seeking to reaffirm his hegemony after being publicly humiliated by the Quebec government for his catastrophic management of the Games. History also recounts how real estate interests didn't appreciate the critical tone of the works near their developments. A letter sent to the mayor from the president of a group of investors¹⁵ declared their "displeasure about the nature and choice of works selected for exhibition." The investors objected, "in particular to the finger pointing at our building and that many [...] current clients consider to be offensive." They asked

Exposition Corridart:

Les ouvriers de la ville ramassent les mains directives qui pointaient les endroits et les objets faisant partie de la rue Sherbrooke comme musée de l'art. Montréal, la nuit du 14 juillet, 1976 / City workers take down the pointing hands and collect the objects that turned Sherbrooke Street into an art museum, Montreal, the night of July 14, 1976. Photo: Yvan Boulerice.



en « milieu urbain¹² » d'une distance de huit kilomètres entre l'avenue Atwater et le boulevard Pie-IX.

Dès ses prémices, l'événement est soumis à plusieurs critiques : le monde de l'art voit d'un mauvais œil cette accointance avec les institutions (encore une fois). Le COJO est ensuite dénoncé pour sa gestion désastreuse des dépenses liées aux Jeux olympiques, et est très vite soustrait à la ville de Montréal pour être mis sous la tutelle du gouvernement du Québec. Enfin, les œuvres proposées par les artistes ont une charge sociale et politique qui se conjugue assez mal avec le style consensuel et apolitique des jeux¹³. Pierre Ayot, par exemple, a reproduit la croix du mont Royal couchée sur le trottoir, alors que des mains géantes apposées sur des maisons mettaient à l'index certains projets immobiliers nouvellement réalisés. Françoise Sullivan proposait, quant à elle, un panorama des artistes ayant vécu sur la rue Sherbrooke, complétant ainsi le projet *Rue Miroir* de Kevin et Bob McKenna, composé de 1 500 photos de la rue avant sa réhabilitation. Contrairement à ce qui se produit aux événements d'Alma et de l'École des beaux-arts, la critique est ici plus romantique et traditionaliste : elle dénonce la modernisation radicale de la ville et la destruction d'un ancien quartier (bourgeois). C'est un des aspects de l'ambiguïté de la « critique artistique » des années soixante et soixante-dix qui « est antimoderniste quand elle insiste sur le désenchantement (technicien) et moderniste quand elle se préoccupe de libération (individuelle)¹⁴ ».

Après une semaine d'exposition et seulement trois jours avant l'ouverture des jeux, l'administration municipale qui avait appuyé le projet ordonne son démantèlement sans en avertir ni le COJO ni le gouvernement du Québec. Dans la nuit du 13 juillet, les employés municipaux défont sans ménagement l'exposition et conduisent ce qui reste des œuvres à la fourrière.

On a invoqué plusieurs raisons pour expliquer ce geste. Certains ont mis de l'avant la frustration du maire Jean Drapeau qui aurait cherché à réaffirmer son hégémonie, après s'être vu humilié publiquement pour sa gestion catastrophique des jeux par le gouvernement du Québec. L'histoire raconte aussi que les contacteurs immobiliers n'aimaient pas beaucoup le ton critique des œuvres à l'endroit de leurs réalisations. Une lettre envoyée par le président d'un groupe d'investisseurs¹⁵ au maire faisait état du « déplaisir au sujet de la forme et du choix des œuvres exposées ». Les investisseurs regrettaient « en particulier le doigt qui pointe notre immeuble et que beaucoup de [...] clients actuels jugent offensant ». Ils demandaient « respectueusement que ces affiches et ce doigt pointant notre immeuble soient enlevés, puisqu'ils ont un mauvais effet sur nos tentatives de louer notre nouvel immeuble à bureaux en même temps qu'ils nuisent à la réputation de notre immeuble, ce qui peut nous causer un dommage substantiel¹⁶ ».

L'affaire *Corridart* doit être interprétée comme un atavisme de la grande noirceur qui contraste avec la nouvelle sensibilité québécoise à l'égard de l'art à la fin des années soixante-dix. Elle a aussi provoqué un tollé retentissant qui a permis, paradoxalement, au milieu artistique de se renforcer en occupant une position victimaire (qu'il aime beaucoup occuper). Le geste de censure a provoqué la fureur du ministre des Affaires culturelles de l'époque, Jean-Paul L'Allier, qui qualifia les incidents d'inacceptables, demandant même au maire de remettre l'exposition en état et aux frais de la ville. Il faut dire que, la même année, le ministre publiait son fameux *Livre vert* sur la culture dans lequel il insistait sur la démocratisation de la culture et la décentralisation des politiques culturelles. Il faut, disait-il, « résolument mettre l'accent sur l'animation, la diffusion et l'accessibilité culturelle ».

Contre ce qu'ils dénoncent comme une forme de répression et d'obscurantisme, douze artistes décident de poursuivre la ville de Montréal en dommages et intérêts dans ce qui deviendra un autre procès de la culture québécoise. Quatre années plus tard, la Cour donne raison à la ville. Fait « remarquable », alors que le procès d'Alma s'était fait sur des questions de droits (droit de propriété des œuvres), le procès *Corridart* déborde étrangement sur des questions esthétiques. La Cour retiendra que Jean Drapeau s'est senti insulté de voir « que la rue Sherbrooke deviendrait un dépôt », rempli d'œuvres « laides et obscènes » plus proches de la « pollution visuelle » que de l'art. Contre toute attente, le juge se fait moraliste et

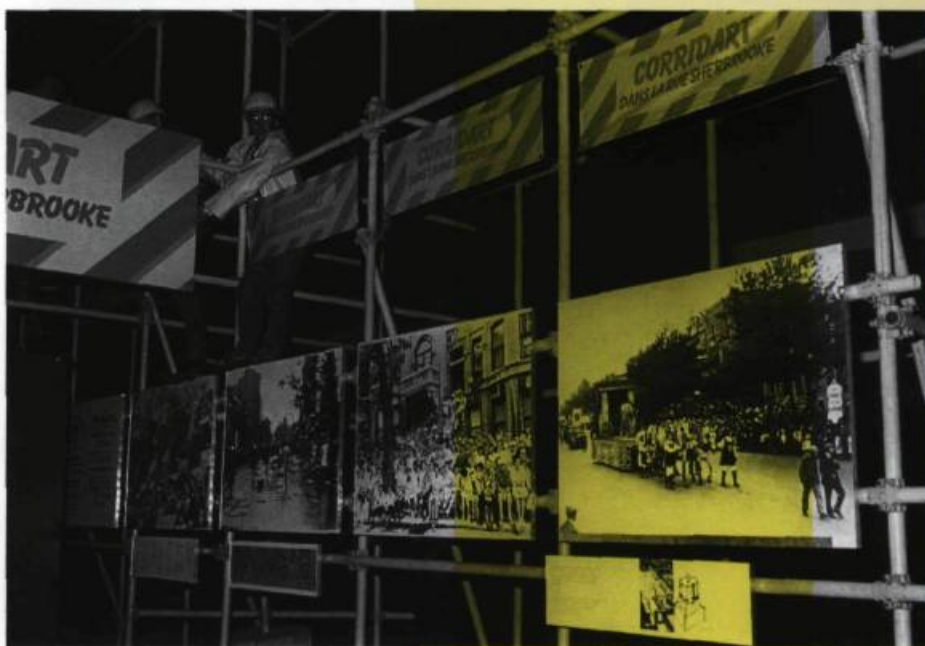
“respectfully that the posters and the finger pointing at our building be removed, as they have a negative impact on our attempts to rent our new office building while they also tarnish the reputation of the building, which could causing us substantial damage.”¹⁶

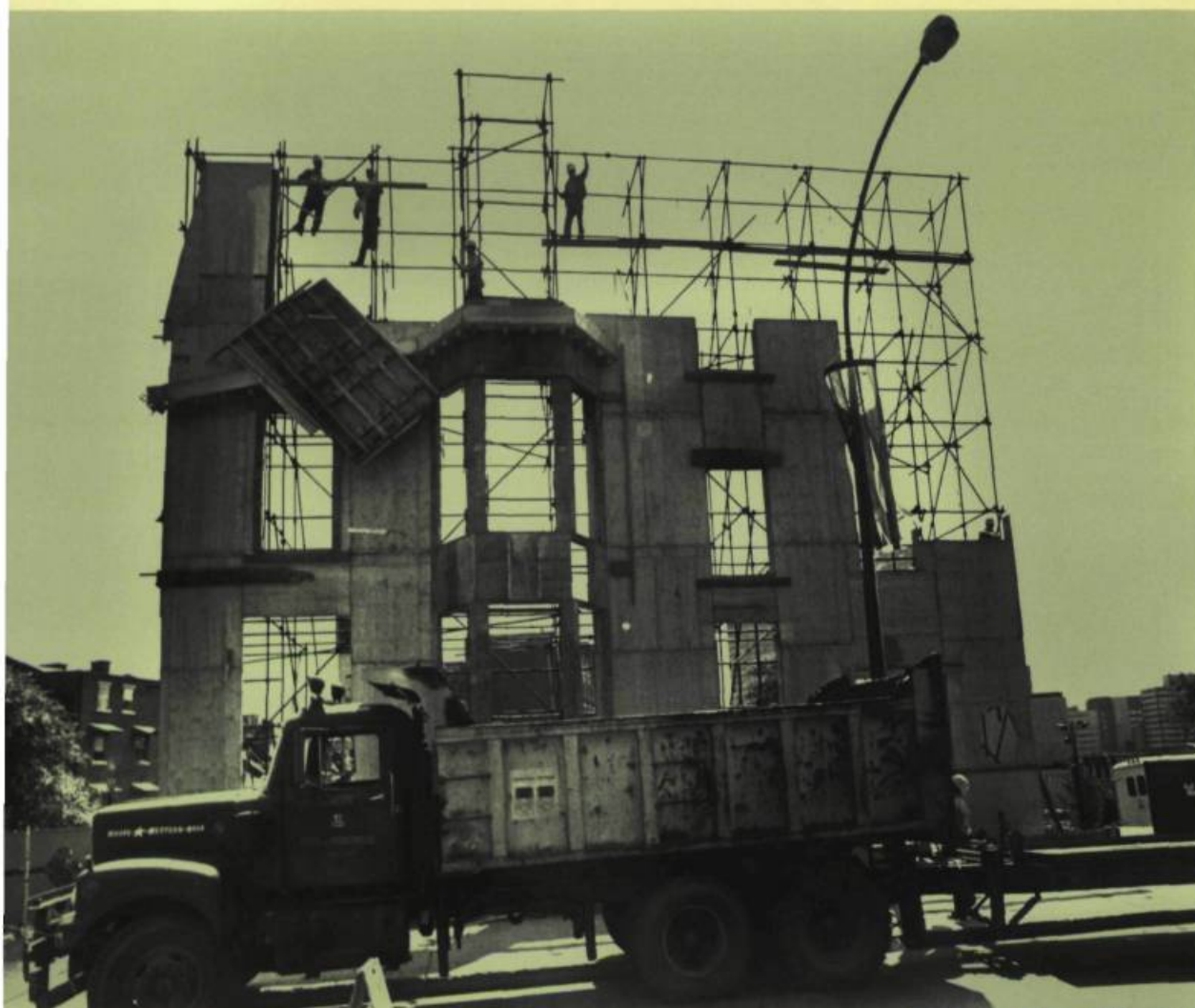
The *Corridart* affair should be interpreted as an atavism of the great darkness in contrast with the new Quebecois sensibility about art at the end of the 'seventies. It also provoked a clamorous outcry that paradoxically allowed the arts community to become stronger by claiming a victimized position (of the sort it enjoys occupying). This act of censorship stirred the rage of the Minister of Cultural Affairs of the time, Jean Paul L'Allier, who called it an unacceptable incident, going so far as to demand that the mayor put the show back in place at the city's expense. One should note that in the same year, the Minister published his famous *Livre vert* (Green Book) on culture in which he insisted on the democratization of culture and the decentralization of cultural policy. We must, he stated, “resolutely emphasize the facilitation, distribution and accessibility of culture.”

Opposing what they denounced as a form of repression and obscurantism, the twelve artists decided to sue the city of Montreal for damages and interest in what would become another trial of Quebec culture. Four years later, the court ruled in favour of the city. A “remarkable” fact, while the trial in Alma was based on questions of rights (ownership rights over the work), the *Corridart* case overflowed into aesthetic questions. The court maintained that Jean Drapeau felt insulted to see “Sherbrooke Street become a dump,” filled with “ugly and obscene” works, nearer to “visual pollution” than art. Against all expectations, the judge became a moralist and an art critic: he had not seen “beauty in *Corridart*” and emphasized that “the artists

→ Melvin CHARNEY, *Les Maisons de la rue Sherbrooke, démolition par des ouvriers municipaux*, Montréal, le 14 et 15 juillet, 1976 / *Démolition by city workers, Montreal, July 14 & 15, 1976*. Photo : Georges Cree.

Exposition Corridart : Une semaine après le vernissage de l'exposition, la nuit du 14 juillet, 1976, des ouvriers de la ville enlevant des panneaux photographiques – *Mémoire de la Rue* – montrant la rue Sherbrooke comme lieu événementiel d'un musée de la mémoire montréalaise / A week after the exhibition opened, during the night of July 14, 1976, city workers took down the photographic panels – *Mémoire de la Rue* – showing Sherbrooke Street as if it was a museum for remembering Montreal. Photo : Yvan Boulerice.





were resorting to violence and civil disobedience, reawakening memories of social struggles that create tension between various social classes of Montreal society, and different ethnic groups." Even worse, *Corridart* was a "deplorable attack on religion." In light of this astounding ruling, the artists decided to appeal. The story came to an end in 1988 with an out-of-court settlement. Even without a final ruling, the *Corridart* affair became a kind of quasi-jurisprudence. Jean Drapeau, since called Nero-Drapeau, was never investigated for his actions; in 1987, after his last mandate, he was even named a Canadian cultural representative to UNESCO headquarters in Paris.... You can't make this stuff up!

A LUDO-LIBERATIONIST SOCIETY

These three examples allow us to understand how the transition from a traditional and paternalistic society to a modern one cannot happen painlessly. In each case, artistic production served either to slow down the inevitable advance of a new society or to accelerate the march towards a liberationist vision, occasionally utopian. The themes underlying these struggles are still current and many such ideas and values have become part of our environment.

critique d'art : il n'a pas vu « de beauté dans *Corridart* » et souligne que « les artistes faisaient appel à la violence et à la désobéissance civile, ravivant des souvenirs de luttes sociales de nature à créer des malaises entre les diverses classes de la société montréalaise ou différents groupes ethniques ». Pire, *Corridart* était « une attaque déplorable contre la religion ». À la vue de cette décision étonnante, les artistes décident d'aller en appel. L'histoire se terminera en 1988 par une entente hors cour. Même s'il n'y a pas eu de jugement, l'affaire *Corridart* a fait quasi jurisprudence. Jean Drapeau, appelé depuis Néron-Drapeau, ne fut toutefois pas inquiété pour son geste, et fut même nommé, en 1987, après son dernier mandat, représentant culturel du Canada au siège de l'UNESCO à Paris... Ça ne s'invente pas !

→
Melvin CHARNEY,
*Les Maisons de la rue
Sherbrooke démolies /
demolished, Montréal,
le 15 juillet 1976.*
Photo : Georges Cree.

←
Exposition *Corridart* :
les ouvriers de la ville
démolissant des éléments
communs d'un musée
urbain et populaire conçu
par Melvin Charney,
Montréal, juillet 1976 / City
workers demolishing the
common elements of an
urban museum for people
conceived of by Melvin
Charney, Montreal, July,
1976. Photo : Yvan
Boulerice.

UNE SOCIÉTÉ LUDO-LIBERTAIRE

Ces trois exemples permettent de comprendre comment le passage d'une société traditionnelle et paternaliste à une société moderne n'a pu s'effectuer autrement que dans la douleur. Dans chacun des cas, la production artistique a servi d'exutoire soit pour freiner l'avancée irréductible d'une nouvelle société, soit pour en accélérer la marche vers des potentialités libertaires parfois utopiques. Les thèmes qui ont animé ces luttes sont encore d'actualité et beaucoup d'idées ou de valeurs font désormais partie de notre quotidien.

Aujourd'hui encore, on professe que l'art doit sortir des musées pour occuper l'espace public et s'offrir au plus grand nombre. L'art comme création originale permanente et comme moteur de la société est devenu un absolu normatif et une valeur exemplaire de nos sociétés. Pour Pierre-Michel Menger, les valeurs attachées à la « compétence artistique » comme « l'imagination, le jeu, l'improvisation, l'atypie comportementale, voire l'anarchie créatrice¹⁷ » sont désormais les valeurs centrales de l'économie post-industrielle... Enfin, la dichotomie du spectre politique dessinée par



les luttes des années soixante entre les autoritaires antimodernes et les ludo-libertaires créateurs persécutés anime encore plus que jamais l'imaginaire artistique. ←

Fabien LOSZACH a obtenu une maîtrise de sociologie spécialisée « art et culture » à l'Université Pierre Mendès France de Grenoble. Il est aujourd'hui doctorant à l'Université du Québec à Montréal, où il rédige une thèse sur les fondements épistémologiques du thème postmoderne de la « vie comme œuvre d'art », sous la direction de Louis Jacob. La position théorique de Fabien Loszach est d'inspiration phénoménologique, compréhensive, voire formelle ; c'est-à-dire plus proche de la philosophie sociale que d'une sociologie critique ou encore d'une position scientifique. Il écrit plus particulièrement sur l'art moderne et contemporain, le cinéma, la subjectivité et l'esthétique du quotidien.



Patates frites/French fries.
Photo : Archives de la ville de Montréal.

Montrant la rue Sherbrooke comme lieu événementiel d'un musée, les panneaux photographiques – *Mémoire de la Rue* – servaient comme fil conducteur entre les différentes installations et lieux d'activités qui ont fait l'exposition *Corridart* / Showing Sherbrooke Street as if it was a museum, the photographic panels – *Mémoire de la Rue* – created links to the various installations and activities that made up the *Corridart* exhibition. (Photos : Archives de la ville de Montréal)



Défilé du déménagement des ouvriers du 1^{er} mai / Workers moving on May 1st. Photo : Archives de la ville de Montréal.



Un des défilés de la Saint-Jean à Montréal / A St Jean Baptiste Day Parade in Montreal. Photo : Archives de la ville de Montréal.



Mount Royal Club.
Photo : Archives de la ville de Montréal.

Today, we still argue that art must come out of the museums to occupy public space and be available to the largest audience possible. Art as ongoing original creation and a driving force in society has become a normative absolute, an exemplary tenet of our societies. For Pierre Michel Menger, the values attached to "artistic competence" such as "imagination, play, improvisation, unusual behaviour, not to say creative anarchy"¹⁷ are hence forward central values of the post-industrial economy... Finally, the dichotomy of the political spectrum, formed by the struggles of anti-modern authorities and persecuted ludo-libertarian creators in the 'sixties, drives the artistic imagination more than ever. ←

Fabien LOSZACH received a Master's degree in sociology with a specialization in "art and culture" from the Université Pierre Mendès France in Grenoble. He is currently a doctoral candidate at the Université du Québec à Montréal where he is writing a dissertation on the epistemological bases of the postmodern theme of "life as a work of art," under the direction of Louis Jacob. Fabien Loszach's theoretical position is inspired by phenomenology, and is comprehensive, and even formal; that is to say nearer to social philosophy than sociological critique, or even a scientific position. He writes specifically on modern and contemporary art, cinema, subjectivity and the aesthetics of the everyday.

NOTES

1. Symposium de sculpture d'Alma, Lac-Saint-Jean, Québec, 10 juillet au 7 août 1966 / July 10 to August 7, 1966.
2. Yves Robillard, « C'est au tour des sculpteurs de crier au secours », *La Presse*, 24 février 1968 / February 24, 1968 (Translation mine).
3. Pierre Laporte, *Le Livre blanc*, Québec, [S.I.] 1976. (Translation mine.)
4. Cour supérieure d'Alma, Greffe, 26 novembre 1973 / Superior Court of Alma, Clerk's Office, November 26, 1973.
5. *Bozarts. Les arts plastiques et la société québécoise de Refus global à Opération Déclat*, Jacques Giraudeau, 16 mm, couleurs et n. & b., 58 min. 5 sec., 1969 / 16 mm, colour and black and white, 58 minutes, 5 seconds, 1969.
6. *La République des Beaux-Arts*. Long métrage documentaire de Claude Laflamme, 16 mm, couleurs, 75 min., Québec 1997 / "La République des Beaux-Arts" - feature-length documentary by Claude Laflamme, 16 mm colour, 75 min., Québec 1997.
7. *Ibid.*
8. Filippo Tommaso Marinetti, *Le manifeste du futurisme* / Filippo Tommaso Marinetti, "The Founding and Manifesto of Futurism" in Caws, Mary Ann, *Manifesto: A Century of Isms*, University of Nebraska Press, Lincoln and London, 2001, p. 187 (R.W. Flint and Arthur A. Coppotelli, trans.).
9. *La République des Beaux-Arts*, op. cit.
10. Joseph Heath, Andrew Potter, *Révolte consommée*, Montréal, Trécaré, 2004 / Heath, Joseph, Potter, Andrew, *Nation of Rebels: Why Counterculture Became Consumer Culture*, HarperCollins, Toronto, 2004.
11. Jean-Claude Leblond, *Le Jour*, 2 juillet 1976 / July 2, 1976 (Translation, mine).
12. Gilles Toupin, « *Corridart*, l'histoire d'une rue », *La Presse*, 10 juillet 1976 / *La Presse*, July 10, 1976 (Translation mine).
13. En apparence seulement, car l'histoire des jeux est ponctuée d'événements et de coups éminemment politiques. Ces XXI^e olympiades ne feront pas exception puisqu'elles seront marquées par le boycott de vingt-huit pays africains qui protestent contre la présence de la Nouvelle-Zélande. Cette dernière avait, l'année précédente, envoyé son équipe de rugby faire une tournée en Afrique du Sud, pays pratiquant l'apartheid. Un incident diplomatique opposera aussi le Canada à Taiwan, car le comité organisateur des jeux refusera de faire concourir les athlètes taiwanais sous une autre bannière que celle de la Chine / In appearance only, as the history of the Games is punctuated by events and actions that are eminently political. The 21st Olympiad was no exception as it was marked by boycotts from 28 African countries that protested the presence of New Zealand. The country had, the previous year, sent its rugby team to tour South Africa, a country that still had an apartheid regime in place. A diplomatic incident would also put Canada and Taiwan in opposition, as the organizing committee for the Games refused to have the Taiwanese athletes compete under a separate banner from that of China.
14. Luc Boltanski et Ève Chiapello, *Le nouvel esprit du capitalisme*, Paris, Gallimard, 1999, p. 86 (Translation mine).
15. David Azrieli, président de Scanti Investment / president of Scanti Investment (Translation mine).
16. Lettre de Scanti Investment adressée à Jean Drapeau, transmise au journal *Le Jour*, 16 juillet 1976 / Letter from Scanti Investment to Mr. Jean Drapeau, sent to the newspaper *Le Jour*, July 16, 1976 (Translation mine).
17. Pierre-Michel Menger, *Portrait de l'artiste en travailleur. Métamorphoses du capitalisme*, 2002, Paris, Seuil, 1 vol. (96 p.) p. 7 (Translation mine).