

THE JOURNAL OF CANADIAN ART HISTORY
ANNALES D'HISTOIRE DE L'ART CANADIEN



Volume XVIII / 2
1997

THE JOURNAL OF CANADIAN ART HISTORY

ANNALES D'HISTOIRE DE L'ART CANADIEN

Études en art, architecture et arts décoratifs canadiens
Studies in Canadian Art, Architecture and the Decorative Arts

Volume XVIII / 2
1997

Adresse / Address:
Université Concordia / Concordia University
1455, boul. de Maisonneuve ouest, VA 432
Montréal, Québec, Canada H3G 1M8
(514) 848-4699
jcah@vax2.concordia.ca

La revue *Annales d'histoire de l'art canadien* est membre de la Société de développement des périodiques culturels québécois (SODEP), de l'Association canadienne des revues savantes et de la Conference of Historical Journals.

Cette revue est répertoriée dans les index suivants:

Architectural Periodicals Index (England)
Art Bibliographies (England)
Art Index (New York, U.S.A.)
Arts and Humanities Citation Index (ISI, Philadelphia, U.S.A.)
Canadian Almanac and Directory (Toronto, Ont.)
Canadian Business Index (Micromedia, Toronto, Ont.)
Canadian Literary and Essay Index (Annan, Ont.)
Canadian Magazine Index (Micromedia, Toronto, Ont.)
Canadian Periodical Index (INFO GLOBE, Toronto, Ont.)
Current Contents / Arts & Humanities (ISI, Philadelphia, U.S.A.)
Historical Abstracts and America (Santa Barbara, U.S.A.)
IBR (International Bibliography of Book Reviews, F.R.G.)
IBZ (International Bibliography of Periodicals Literature, F.R.G.)
Repère (Répertoire analytique d'articles de revues du Québec)
RILA (Mass., U.S.A.)

Les anciens numéros des *Annales d'histoire de l'art canadien* sont disponibles par l'*Annales* lui-même ou sur microfiche à l'adresse suivante: Micromedia Limited, 20 Victoria Street, Toronto, Ontario M5C 2N8.

Tarif d'abonnement / Subscription Rate:
25 \$ pour un an / per year
(30 \$ US à l'étranger / outside Canada)
14 \$ le numéro / per single copy
(18 \$ US à l'étranger / outside Canada)

The Journal of Canadian Art History is a member of la Société de développement des périodiques culturels québécois (SODEP), the Canadian Association of Learned Journals and the Conference of Historical Journals.

This publication is listed in the following indices:

Back issues of *The Journal of Canadian Art History* are available by *The Journal* or in microform from: Micromedia Limited, 20, rue Victoria, Toronto, Ontario M5C 2N8.

Mise en page / Layout and Design:
Pierre Leduc

Révision des textes / Proofreading:
Élise Bonnette, Mairi MacEachern

Traduction / Translation:
Élise Bonnette, Elise Bernatchez

Pelliculage et imprimeur / Film Screens and printer:
Imprimerie Marquis

Couverture / Cover:
Corridart dans la rue.

Distribution:
Diffusion Parallèle inc., Montréal

ISSN 0315-4297

Dépôt légal / Deposited with:
Bibliothèque nationale du Canada / National Library of Canada
Bibliothèque nationale du Québec

REMERCIEMENTS / ACKNOWLEDGMENTS

Les rédacteurs des *Annales d'histoire de l'art canadien* tiennent à remercier de leur aimable collaboration les établissements suivants:

The Editors of *The Journal of Canadian Art History* gratefully acknowledge the assistance of the following institutions:

Programme des Revues scientifiques, Fonds FCAR, Gouvernement du Québec
Concordia University, Faculty of Fine Arts
Conseil de recherches en sciences humaines du Canada /
Social Sciences and Humanities Research Council of Canada

Les rédacteurs annoncent l'institution des Amis des *Annales d'histoire de l'art canadien*. Un don minimum de 100 \$ vaudra un abonnement de trois ans au donneur.

The Editors wish to announce the institution of the category of Patron of *The Journal of Canadian Art History*. A donation of \$100 minimum to *The Journal* will entitle the donor to a three year subscription.

Éditeur / Publisher:

Rédactrice en chef / Managing Editor:

Sandra Paikowsky

Rédacteur adjoint/ Associate Editor:

Brian Foss

Comité de rédacteur / Editorial Board:

Jean Bélisle, Université Concordia / Concordia University

Brian Foss, Université Concordia / Concordia University

François-Marc Gagnon, Université de Montréal

Laurier Lacroix, Université du Québec à Montréal

Sandra Paikowsky, Université Concordia / Concordia University

John R. Porter, Musée du Québec

Esther Trépanier, Université du Québec à Montréal

Assistante à l'administration / Administrative Assistant:

Brenda Dionne Hutchinson

Comité de lecture / Advisory Board:

Jacqueline Beaudoin-Ross, Musée McCord d'histoire canadienne /McCord Museum of Canadian History, Montréal

Jean Blodgett, McMichael Canadian Collection, Kleinburg

Jim Burant, National Archives of Canada / Archives nationales du Canada, Ottawa

Christina Cameron, Canadian Parks Service / Service canadien des parcs, Ottawa

Charles C. Hill, National Gallery of Canada / Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa

Denis Martin, Musée du Québec, Québec

Luc Noppen, Université Laval, Québec

John O'Brian, University of British Columbia, Vancouver

Jean-René Ostiguy, Banque nationale du Canada, Montréal

Ruth Phillips, Carleton University, Ottawa

Dennis Reid, Art Gallery of Ontario, Toronto

Jean Trudel, Université de Montréal, Montréal

Luce Vermette, Parcs Canada / Parks Canada, Ottawa

Joyce Zemans, York University, Downsview

TABLE DES MATIÈRES / CONTENTS XVIII /2 1997

		ARTICLES
Kim Gaувин	6	<i>CORRIDART REVISITED</i> Excavating the Remains
	51	<i>REVOIR CORRIDART</i> Exhumer les restes
Elizabeth Legge	68	<i>TAKING IT AS RED</i> Michael Snow and Wittgenstein
	89	Résumé
Louise Vigneault	92	<i>RIOPELLE ET LA QUÊTE LUDIQUE DE L'AUTRE</i>
	118	Summary
		COMPTES RENDUS / REVIEWS
Janice Helland	122	Stephanie Kirkwood Walker <i>This woman in Particular. Contexts for the Biographical Image of Emily Carr</i>



Corridart dans la rue Sherbrooke.

CORRIDART REVISITED

Excavating the Remains

CORRIDART *dans la rue Sherbrooke* is considered the most important of the three art exhibitions organized under the Arts and Culture Programme of the Organizing Committee (COJO) of the 1976 Montréal Summer Olympic Games.¹ However, as is well known, *Corridart* was dismantled shortly after its installation, three days prior to the official opening of the Olympics. The exhibition was subsidized solely by the Québec government and consisted of joint and solo projects by Québec artists. The works were installed along Sherbrooke Street between Atwater Street and the Olympic Complex, although the majority were situated between Jeanne-Mance and Papineau Streets.² Within the core zone of the exhibition were two principal sections of concentration, the first defined by Jeanne-Mance and St-Dominique Streets, and the second by Berri Street and Parc Lafontaine.

On the night of July 13th, the removal of *Corridart* was begun by City workers operating on the authority of Montréal's Executive Council. Many *Corridart* works were destroyed in the process. Since that time, much of the discourse on *Corridart* has centered on the legal and ethical ramifications of the dismantling and destruction of the installation. It is the intention of this article to describe instead the development and installation of the *Corridart* exhibition with a particular emphasis on the content of the exhibition. Of equal importance is the presentation, for the first time in a publication, of a complete visual record of the *Corridart* art projects.

The key members of COJO responsible for the Arts and Culture program, and more specifically for the *Corridart* project, were: Yvon DesRochers, General Director of COJO's Arts and Culture Program; Laurent Lamy, Supervisor of the Visual and Plastic Arts Sector, and his assistant, Paulette Gagnon; André Ménard, Coordinator of the *Corridart* exhibition, and his assistant, Sandra Marchand. The initial concept for *Corridart* was proposed by Fernande Saint-Martin, then Director of the Musée d'art contemporain de Montréal, who had been asked by the Minister of Cultural Affairs in 1975 to prepare a proposal for the Arts and Culture Program.³ In response, she submitted two projects, one being an outdoor exhibition composed of "vibrant" works to line a Montréal street, creating a corridor-like effect. Saint-Martin's idea of a "fête de l'art" was accepted "en gros," but it was decided that a committee should be created to define the proposed exhibition in greater detail.⁴

Melvin Charney, architect and professor in the Faculté d'aménagement of the Université de Montréal, was involved in the early stages of the exhibition at the invitation of Saint-Martin.⁵ On September 23, 1975, he officially offered his services to organize and coordinate the exhibition.⁶ After his acceptance, he became the creative force behind the exhibition and in that capacity enhanced its concept and shaped everything from its contents to the structure of its installation. In preliminary discussions between Saint-Martin and the art critic Normand Thériault, it was confirmed that the exhibition would be held outside rather than within a museum or interior space, while Charney introduced the notion of focusing on an historically significant Montréal street.⁷ Several venues were proposed; however, it was decided that Sherbrooke Street would be the best choice due to the many art institutions situated on or near it.

Through the *Corridart* exhibition, Charney planned to explore the many changes and problems within the City.⁸ In his examination of the possibilities and constraints imposed by the choice of Sherbrooke Street as the location, Charney focused on the two aspects he considered vital. These were the symbolic nature of Sherbrooke Street in Montréal's history, and its role as a thoroughfare which had also served as a processional route for parades (Saint-Jean-Baptiste; royal visits, Santa Claus) and other such pageantry.⁹ In his analysis of the physical aspects of the street as an exhibition site, Charney enumerated four elements: the road, the sidewalk, the buildings, and the space between the street and the buildings, occupied by structures and areas such as stairs and courtyards. These, he believed, could be divided into an exterior public space, an interior private space and the semi-public transitional area between the two.¹⁰ Charney suggested closing Sherbrooke Street to traffic or restoring the sidewalks to their larger widths of the 1920s. The City would not permit either, though a *cul-de-sac*, St-Christophe Street, was closed for the purpose of street theater.

In an internal COJO memo, Laurent Lamy defined *Corridart* as an attempt to visually animate a section of Sherbrooke Street with works conceived specifically for this purpose.¹¹ He also stated that those involved in *Corridart*'s organization would not attempt to present the works of art as though they were being installed in a museum setting. Both of these components were in keeping with the original intentions of Saint-Martin and Thériault. Just as the Arts and Culture Program had broken with tradition through its presentation of exclusively Canadian art, *Corridart* featured only the work of Québec artists. Based on its location, its span of five and a half miles, and the inclusion of many local artists, *Corridart* was considered by COJO to be one of the most important visual arts projects subsidized by the Québec government.¹² However, this status was certainly not reflected by its budget allocation, as *Corridart* was assigned less than ten percent of COJO's total visual arts budget.¹³

Corridart was intended to be a site "of festivity, and expression; a city wide

art gallery," according to the pamphlet calling for submissions to the project. This atmosphere would be created through a unique combination of visual and performing arts interspersed along the exhibition route. As well, its outdoor location would make it more accessible to the public at large, and would draw the community out into the street to create a living museum. The basic structure of the exhibition was established within Charney's analysis/report, *Inventaire des lieux*, dated October 1975. However, the COJO press releases emphasized the notion of festivity and this can be only vaguely detected in Charney's concept through his inclusion of performance stages along the exhibition route.

Several months after Charney completed his report, a more unified version of the aims of the exhibition appeared in official communiqués. In these documents, the two themes are incorporated to suggest that *Corridart* should be a place of festivity and visual animation as well as a portrayal of the historical realities of its site. Charney believed that the second element was essential.

The visual art in the *Corridart* exhibition consisted of work by both invited artists and artists chosen in a juried selection. Prior to Charney's official involvement, COJO had issued invitations to ten artists, although only Guy Montpetit would actually participate in the *Corridart* exhibition.¹⁴ Despite these invitations, Charney suggested that submissions also be solicited through a public competition and as a result, a widely-distributed brochure/application form inviting artists to submit proposals was created in October 1975.¹⁵ The contest was open to all visual art disciplines but was restricted to Québec artists or anyone who had been living in Québec for at least two years. The two other restrictions imposed were that only new projects (works which had not previously been publicly displayed) would be considered, and that the work should emphasize the concept of the exhibition. Artists were allowed to send separate, multiple submissions. The documents concerning each project were to be unsigned, with the identity and biographical information of the artist enclosed in a separate sealed enveloped to ensure anonymity, although not everyone complied. The brochure specified that each artist would retain ownership of her/his work and that COJO was merely subsidizing the works' creation. A map of the intended exhibition route was provided in the brochure/registration form to aid applicants in their selection of a location for their work, although it was stated that other sites outside of this area would also be considered.¹⁶ All open spaces within the defined route on Sherbrooke Street, including vacant lots, squares, parking lots and parks, could be considered. Participants were responsible for the execution and installation of their work, for assuring that damage was not done to walls, lamps, etc., and that the street's function would not be impeded. The pamphlet specified that the projects would be evaluated according to the following criteria: quality, excellence, relevance and adaptability to the exhibition, location selected, viability of costs, and duration of display. To allow a maximum number of subsidized projects,

particular attention would be given to those which had low costs. The end result was a variety of works, both jury-selected and commissioned, with budgets ranging from as low as \$1,800 to as high as \$71,250.¹⁷

Three meetings were held to conduct the selection process.¹⁸ All five jury members had backgrounds in the visual arts: Laurent Lamy and Paulette Gagnon from COJO, Melvin Charney, the sculptor Roland Poulin, and Fernande Saint-Martin.¹⁹ The selection process was methodical. Of the 306 proposals, five projects were chosen immediately, while ten others were designated "sous réserve."²⁰ These "sous réserve" works had been selected by the jury, but certain aspects of production, location or cost were deemed questionable or unresolved. The acceptance of these projects was therefore based on the resolution of these details to the satisfaction of the exhibition's organizers. Unfortunately, however, artists whose projects had been selected outright as well as those whose projects had questionable aspects, were all sent letters informing them of their acceptance. As a result, the artists whose projects were classified "sous réserve" were not notified of the problems associated with their work until later meetings with Charney, at which time some were informed of the need for major changes.

The five projects selected outright were those from Kina Reusch, Trevor Goring, Jean Noël, Andy Dutkewych, and Léopol Bourjoi.²¹ The proposals chosen for further consideration were by: Archigrok (Tom Dubicanac and Ted Cavanagh); Yvon and Monique Cozic; Marc Cramer; Michael Haslam; Kevin and Bob McKenna; Jean-Pierre Séguin; Françoise Sullivan, David Moore and Jean-Serge Champagne; Claude Thibaudeau, Laurent Gascon and Danyelle Morin; Bill Vazan; and René Viau, Serge Gagnon, Bruno Caroit and Louis L'Abbé. As a result of the comparatively low number of projects finally selected, a significant amount of the budget remained, allowing for additional projects which were created by invited artists and organizations, and by Melvin Charney. Those involved in commissioned projects included Edmund Alleyn, Pierre Ayot, Jean-Claude Marsan, Guy Montpetit, Véhicule Art and Galerie Média.²²

At Charney's suggestion, performing arts activities were added and organized in collaboration with Normand Choquette, assistant to Guy Savard, Director of the Performing Arts Sector.²³ For the most part, the events were seen as parallel activities to *Corridart* rather than part of the exhibition.²⁴ However, within his *Inventaire des lieux*, Charney had determined potential stage areas; for example, *Théâtre sur la rue Saint-Christophe* was clearly identified as part of the exhibition by its decor and inclusion in the *Corridart* map of projects. As well, within the framework of the exhibition, performances were scheduled for the stage installed in the *Kiosque à broue* (a jury-selected project), and archival material indicates that a marching band, *L'Enfant Fort*, had submitted a successful proposal and was to perform along the exhibition route.²⁵

Two of the artists slated to participate in the exhibition, Léopol Bourjoi and

Edmund Alleyn, did not do so for various reasons. The space left by their withdrawn projects was easily filled by the expansion of one commissioned work and the introduction of another. Both of these projects, *Mémoire de la rue* and *Les maisons de la rue Sherbrooke*, were conceived by Charney, though the former was realized by Jean-Claude Marsan, with assistance from Lucie Ruelland and Pierre Richard. Thus, with the basic content of the exhibition established, the organizers and artists set to the task of building *Corridart*.

After the selection was completed the jury dissolved, leaving Melvin Charney and André Ménard (to a lesser extent) to supervise the exhibition.²⁶ Prior to the commencement of project construction, discussions pertaining to creative and technical aspects were held between each artist and Charney, with some input by Ménard concerning administrative matters such as budgets and financial reports.²⁷ In response to these meetings, some artists submitted more detailed or modified proposals and re-estimated their budgets. Despite the contact between the organizers and the exhibitors as well as the publication of the participants' names in local newspapers, the artists themselves had very little contact with one another and, in some instances, none at all. Many of the artists met for the first time at the vernissage held in July 1976, and then only in passing.²⁸

As stated earlier, COJO had invited ten artists to submit proposals before Charney suggested that a competition be held. Of these, Guy Montpetit was the sole artist to have a project accepted in *Corridart*. Montpetit referred to his project as an "œuvre totémique animée," composed of wooden structures supporting several yards of stretched nylon fabric.²⁹ The colourful material created patterns of large geometric shapes; and the three sculptures comprising *Sculptures en série* (figs.1 and 2), were installed in the interior courtyard of the Convent of Les Soeurs du Bon Pasteur.³⁰ *Sculptures en série* was joined by the works selected by the jury. Of the five chosen outright, the four which appeared in the final exhibition were *Suspension Two*, *Torii*, *Street Spectrum* and *FFF (banderoles)*. Andy Dutkewych's *Suspension Two* (fig.3) was described in his proposal as "a structure with various elements integrated within the given frame work."³¹ This open steel frame supported suspended elements of wood and stone and was installed in Parc Lafontaine across from Notre-Dame Hospital. *Torii* (fig.4), as proposed by Kina Reusch, consisted of two arches/gateways. These wooden arches, each eight feet high and fifteen feet wide, would span the sidewalk in front of Dawson College's Parc Lafontaine Campus and were to be placed a minimum of thirty feet apart, so that one would be visible through the other.³² They were supported by sand bags and draped and tied with rope.

Street Spectrum 76 was perhaps the most subtle of all the *Corridart* projects. Trevor Goring proposed painting "the arbitrary framework of the street [to establish and accentuate] an emotional and visual rhythm" for those spectators who would travel "through this colour corridor."³³ Goring intended to paint a twelve-

foot band of colour on the curb of the south side of Sherbrooke from Jeanne-Mance to Papineau Streets: one colour on each block in the sequence of the spectrum (see fig. 7).³⁴ The last of the projects initially selected by the jury was *FFF (banderoles)* (fig.5) by Jean Noël. The dimensions of his ten geometric banners were modified to accommodate Montréal City standards for the installation of banners over roadways.³⁵ These 5' x 15' red nylon "aerial sculptures" were installed fifty feet apart, allowing "une progression géométrique et visuelle dynamique" evolving over a span of five hundred feet along Sherbrooke Street between Berri and St-André Streets.³⁶

As stated earlier, when the jury selected these works it also chose projects which it felt warranted further consideration. Labelled "sous réserve," their inclusion was based on the ability of Charney, Ménard and the artists to resolve any technical and/or financial problems. The first of these works to be cited here is *Pine Forest* (fig.6) by Tom Dubicanac and Ted Cavanagh, Montréal architects who used the pseudonym Archigrok.³⁷ Of the visual arts projects, *Pine Forest* was one of two which were considerably transformed from the initial proposal. The original idea described in their proposal was to create a border of six pine trees aligning the sidewalk in an "attempt once more to symbolically re-establish modern man's lost awareness and fundamental physical connection with environmental life cycles." The work was eventually installed in a vacant lot located on Sherbrooke Street East between Berri and St-Hubert Streets. It was composed of a grouping of trees planted in sand and surrounded by barbed wire with a sign that indicated danger due to radiation. Trees were also an essential element of Yvon and Monique Cozic's *Cross-Country* (figs.7 and 8), though unlike *Pine Forest* this piece retained its "innocence."³⁸ *Cross-Country* involved padding and wrapping a section of the trunks of thirty trees (rather than the originally proposed ten) with brightly coloured fabric and assigning a random number to each.³⁹ In this way, according to Cozic, the trees would be participating in a silent and motionless marathon in Parc Lafontaine.⁴⁰ The intention was to mock the notion of competition, particularly competitive sports. Cozic's principal aim, however, was to create a situation that would not exist without "creative mediation."⁴¹ As with the entries by Archigrok and the Coszics, Marc Cramer's piece was also changed from the initial plan.⁴² Cramer had proposed a project entitled *Trois rues montréalaises*, which was eventually reduced to *Une rue montréalaise* (figs.9 and 10). The work was altered from a proposed sculptural-photographic installation to a two-dimensional coloured photographic montage of fourteen houses from the Plateau Mont-Royal (the City district stretching to the east from the edge of Mount Royal to about Papineau Street) and mounted on three panels. The entire rectangular structure was installed on metal scaffolding on the corner of Hôtel-de-Ville and Sherbrooke Streets.

Claude Thibaudeau, the owner of the Montréal kite shop La Cerf-Volanterie,

proposed several projects, including banners, kites and mobile sculptures; only the banners and kites were accepted.⁴³ Thibaudeau's kites were to be flown from the roof of the Bibliothèque nationale du Québec, but this did not happen. Thibaudeau, Laurent Gascon and Danyelle Morin each created five banners. Thibaudeau's banners (fig.11), inspired by the work of the Plasticiens, were composed of bands of colour and various geometric shapes. These were installed near Sheppard Street outside of the central zone of *Corridart*. However, Gascon produced one long 150' x 5' banner because it was more compatible with his interest in large-scale productions. Gascon attached five lengths of coloured fabric, designed to criss-cross the street, creating a form of "sculpture" that would visually fill the space. Unfortunately, the work was never installed. Danyelle Morin used a blow-torch to progressively burn her five banners (figs.12 and 13) and these were installed along Sherbrooke East between Clark and St-Dominique Streets, according to their degree of "destruction."

Of the two solo projects submitted by Michael Haslam, the one selected by the jury was *Teletron* (fig.14): two brightly painted outdoor telephone booths similar to pay phones but with a "closed circuit intercom, connected to a tape machine installation."⁴⁴ Included on the tapes were *Corridart* artists discussing their work, people talking on the street, as well as the sounds of the street itself. Loudspeakers on the roofs of the booths projected the recordings to the passing public on the north-west corner of Sherbrooke Street and St-Laurent Boulevard. Kevin McKenna's *Rues-miroirs* (fig.15) was a joint project with his brother Bob McKenna. In the proposal, the work is described as a giant photo-montage encompassing a panoramic view of five or six blocks of Sherbrooke Street.⁴⁵ The photo-montage, produced using the same method as used for aerial maps, was mounted on panels eight feet high which were placed on top of an 8' x 60' convex panel. The structure was mounted on Sherbrooke St. at St-Laurent Blvd., and placed on the opposite side of the street from the photographed site, presenting a distorted mirror image.

Jean-Pierre Séguin described his work, *Intervention* (fig.16), as an "assemblage" consisting of two groupings of one hundred and fifty cardboard boxes. One group of boxes was subject to climatic changes as well as human intervention, while the other group was covered with clear plastic.⁴⁶ Séguin had planned to photograph *Intervention* each day of the exhibition to document the transformation of the initial formal structure of the box groupings to more abstract/organic forms at their site near the former CEGEP du Vieux-Montréal on Sherbrooke Street.⁴⁷

Hommage aux maisons où naissent les légendes (fig.17) was the title of the project submitted by Françoise Sullivan, assisted by David Moore and Jean-Serge Champagne.⁴⁸ She described the piece as a tour of houses where some of Québec's most significant individuals, including Paul-Emile Borduas, Claude and Pierre Gauvreau, and Norman Bethune, lived and/or worked. Each of the twelve houses

was identified by an illuminated display case filled with photographs, texts and other informative material, including some original documents.⁴⁹ In addition to the display cases, panels mounted on scaffolding, would highlight other Québec artists. The work would eventually be displayed along Sherbrooke Street. The last of the works on the “sous réserve” list to be discussed here was by Bill Vazan. Of the various proposals Vazan submitted, the *Corridart* jury selected *Stone Maze* (fig.18). This labyrinth, composed of 250 limestones of approximately one ton each positioned to form a circular, organic maze, was installed on Sherbrooke at the corner of Cherrier and Amherst Streets.⁵⁰

After the *Corridart* jury had selected works from the competition, Pierre Ayot was invited to participate and produced *La croix du Mont-Royal sur Sherbrooke* (fig.19).⁵¹ This work, created with lights mounted on steel tubing, was a reduced replica of the Mount Royal Cross. It was installed on its side on the McGill University playing field near the Roddick Gates, the imposing entrance onto the University campus at Sherbrooke Street and McGill College Avenue.

The conceptual linking of the visual arts projects had been established by Melvin Charney in his *Inventaire des lieux*: Sherbrooke Street and its importance in the history of Montréal. The premise of presenting “evidence of events that affected and were affected by the street” was realized in *Mémoire de la rue* (figs.20, 21 and 22), conceived by Charney.⁵² He selected urbanist Jean-Claude Marsan to research the project. A journalistic approach was achieved by displaying archival photographs and texts mounted on panels hung on scaffolding, which was anchored with concrete counter-weights resembling the bases of doric columns. The work was installed at various sites which related to the images and texts.⁵³ Charney’s intention was “to create the museum context”: “the presence of the street was drawn forward ... because a street has its own history.”⁵⁴ To ensure this, Charney added an element guaranteed to attract the attention of passers-by — bright orange-red hands pointing to architectural features, public sculptures, structures and spaces which pertained to the documentation on display.⁵⁵ In addition, green- and yellow-striped signs with the title of the exhibition, *CORRIDART dans la rue Sherbrooke*, were prominently hung on yellow scaffolding.⁵⁶

After all the other visual art projects had been determined, Charney’s second piece, *Les maisons de la rue Sherbrooke* (figs.23 and 24), was added at his suggestion.⁵⁷ Gilles Dessureault produced the drawings for *Les maisons de la rue Sherbrooke*.⁵⁸ The project was a full-scale facade which was a mirror-image reproduction of two Victorian greystone townhouses situated across from the installation site at the corner of St. Urbain and Sherbrooke Streets. The site was now “vacant ... land ... cleared of terrace housing in the early 1960’s by the provincial and municipal governments for some institutional project long forgotten.”⁵⁹ The plywood facade was reconstructed in detail and was supported by scaffolding, producing “the feeling both of a ruin and a building under construction.”⁶⁰

Performances had been part of the basic concept as defined in Charney's *Inventaire des lieux*. The exhibition (as it was installed) included two stages, one within the *Kiosque à broue* and the other on St-Christophe Street. Performances staged in conjunction with *Corridart* included chamber music concerts, poetry recitals, and shows by clowns and magicians.⁶¹ While activities and performances held at Parc Lafontaine (fig.25) and Carré St-Louis added to the air of festivity and animated the *Corridart* site, they were not integrated into the exhibition.

Kiosque à broue (fig.26), developed by René Viau, Serge Gagnon, Bruno Caroit and Louis L'Abbé, had been selected in the competition as one of the "sous réserve" projects.⁶² It was a "tent" with a seating capacity of approximately two hundred, in which performances would be presented and where refreshments would be available through a self-service system.⁶³ The structure was a combination of metal scaffolding-type tubes, vinyl laminated nylon fabric and nylon cables. It was installed adjacent to the Université du Québec à Montréal (UQAM) Pavillon ART II at St-Urbain and Sherbrooke Streets.⁶⁴ In contrast to the somewhat enclosed stage of the *Kiosque à broue*, the "stage" on St-Christophe Street (*Théâtre sur la rue St-Christophe*, figs.27 and 28) was completely open, with only the buildings and the street as a backdrop. The stage, located at the end of this *cul-de-sac*, and the adjoining seating were clearly denoted as part of the *Corridart* exhibition by the yellow- and green-striped plywood "theatre curtains" mounted at the opening of the street.

In addition to the projects installed along the *Corridart* route and the performances staged in this area, activities and exhibitions were held within the framework of *Corridart* at other sites. The members of Galerie Média solicited an "appui financier" from COJO for special activities they intended to hold during the Olympics. These included concerts of new music held within the gallery as well as outdoors; a five-day musical "environment" created by Raymond Gervais, who would use thirteen turntables each playing different ethnic music; and screenings of Canadian and foreign experimental films.⁶⁵

Similarly, Véhicule Art's exhibition *Directions Montréal 1972-1976*, curated by Gilles Gheerbrant with assistance from Pierre Boogaerts, was also listed in the *Corridart* road map.⁶⁶ The sixteen participating artists, who did not contribute to any other *Corridart* projects, each created an original 20" x 26" "poster" in silkscreen or offset. These were to be placed along the *Corridart* exhibition route and in other public places.

Corridart's initial concept, as proposed by Fernande Saint-Martin, involved displaying colourful works of art in the street to create a "fête de l'art." This was accomplished by projects such as Goring's *Street Spectrum 76*, Montpetit's *Sculptures en séries*, Thibaudeau's, Gascon's and Noël's banners, the kites, the Cozics' *Cross-Country*, Haslam's *Teletron*, *Kiosque à broue*, *Théâtre sur la rue St-Christophe*, as well as the signage of *Corridart* (fig.29). However, this theme was expanded by Charney's

Mémoire de la rue, which was equally successful in presenting moments of the shared past of Sherbrooke Street and Montréal itself, and in commenting on its ramifications for the present. Similar themes were exemplified by his *Les maisons de la rue Sherbrooke*, Cramer's *Une rue montréalaise*, the McKennas' *Rues-miroirs*, and Sullivan's *Hommage aux maisons où naissent les légendes*. Four works were intended to represent or could be interpreted as presenting social commentary: Morin's burnt banners, Séguin's *Intervention*, Ayot's *Croix du Mont-Royal* and Dubicanac and Cavanagh's *Pine Forest*.

Thus, the initial goals of the organizers were realized in *Corridart*, as both the notion of festivity and the sociological aspects were manifest in the exhibition. That *Corridart* should be as cohesive as it apparently was is remarkable, given the various individuals who contributed to the exhibition, the relative freedom given to them in the creation and installation of their work, as well as the complications created by the City's regulations regarding street activities.⁶⁷ Charney's role as organizer was no doubt essential to its success, especially as it is likely that he maintained control of the direction of the exhibition throughout its development and installation. He viewed *Corridart* as a project of his creation rather than an exhibition to be organized. This hypothesis is supported by the fact that *Corridart*, according to Charney, was the product of his aims and interests as they had developed over time.

Corridart's vernissage, originally slated to be held in the street, was held on July 7, 1976 at the UQAM Art Gallery on Sherbrooke Street.⁶⁸ At this occasion many of the *Corridart* artists met for the first time, although not the last, as some of them would later reassemble in their court case against the City of Montréal. On the night of July 13, 1976, City workers began dismantling *Corridart*, much of which had been installed by the Public Works Department of Montréal. It would take several days to remove the entire exhibition, and some projects (*Cross-Country*, *Sculptures en Série*, and *Kiosque à Broue*) were dismantled by the artists themselves, out of solidarity with their *Corridart* compatriots as well as fear of damage to their works should their removal be left to the City. However, Guy Montpetit's *Sculptures en série* was not removed. The nuns on whose property the work was installed, defended and protected it from demolition. The performances and activities to be held within the framework of *Corridart*, such as the flying of the kites, the remaining performances scheduled for *Théâtre sur la rue St-Christophe*, Galerie Véhicule's *Directions Montréal 1972-76* exhibition, and all of Galerie Média's activities, were cancelled, by agreement between performers and organizers.

The removal of the exhibition was followed by a lengthy court battle involving several of the *Corridart* artists. In 1981, a verdict was rendered in favour of the City. The ensuing legal appeal was settled out of court in 1988, by the new municipal government under Mayor Jean Doré, Jean Drapeau's successor.⁶⁹ Many of those involved in this exhibition remain bitter for obvious reasons, as well as

for the fact that they were robbed of an opportunity for international exposure. An investigation of the events surrounding the removal of the exhibition and its aftermath, based on media coverage, is given in Louise Descoteaux's 1993 thesis, "Corridart: La censure" (UQAM). More documentation regarding other aspects of the events surrounding the exhibition are available in Pascale Choquette's 1996 thesis (Université de Sherbrooke) analyzing journalistic language and using "L'Affaire Corridart" as a case study. "L'Affaire Corridart" was the focus and title of an autumn 1996 exhibition curated by Bob McKenna, who is presently creating a film examining the relationship between artists and government.

Relatively few Montréal citizens had the opportunity to view *Corridart* first-hand, and due to the lack of material publicly available concerning the projects still fewer have even a vague idea of the exhibition's content. It is hoped that this article, and the accompanying photographs, will bridge the information gap to permit a clearer understanding of why *Corridart*'s abrupt removal is worthy of further consideration and analysis outside of the basic issue of censorship. Ironically, *Corridart*'s significance was validated by its very removal by the City of Montréal (fig. 30). Its demolition transformed it into a ruin and, in our society, ruins endure the test of time.⁷⁰

As an aside, in February 1996 Nancy Marelli, Director of the Concordia University Archives, and I were made aware of the fact that the *Corridart* court evidence (including technical drawings, cassettes, film and some of the photographs which accompany this article), which was in storage at the Centre de Pre-Archivage du Palais de Justice, was to be destroyed due to a shortage of space. Steps were immediately taken to save the material and, with the assistance of the artists and Pierre Grenier a lawyer representing several *Corridart* participants in their battle against the City, the evidence was removed from the Centre de Pre-Archivage and is presently housed in the Concordia University Archives.

KIM GAUVIN
Ottawa

Notes

A detailed examination of the *Corridart* exhibition may be found in my thesis, "CORRIDART Revisited - Excavating the Remains" (M.A. thesis, Concordia University, April 1996).

1 The two other main art exhibitions were *Mosaicart*, a display of art from each of Canada's provinces and territories, and *Artisanage*, a presentation of the work by Canadian artisans.

2 Archives Nationale du Québec (ANQ), E 46-1-1 *Corridart, La Rue Sherbrooke: Corridart, inventaire des lieux*, 23, Melvin Charney, October 1975. This concentration was due to the limited

financial resources available which did not permit the length of the exhibition route, 5.5 miles, to be adequately filled with art projects and other displays.

3 Fernande Saint-Martin, interview by author, 28 Sept. 1995, Montréal.

4 Centre Pre-Archivage du gouvernement du Québec, *Corridart artists vs. City of Montréal*, 05-22998-76 1/4, Cour Supérieure, transcript of Saint-Martin's testimony, 9 Oct. 1980, 31. Saint-Martin testified that COJO took responsibility for organizing the exhibition, as she was occupied organizing the other exhibition she had proposed, *Trois générations d'art québécois 1940-1950-1960*, at the Musée d'art contemporain de Montréal. During my interview with Melvin Charney, 18 July 1995, Montréal, he indicated that Normand Thériault had been involved in the ground-level discussions of *Corridart*.

5 Charney interview, 18 July 1955.

6 ANQ, E 1-46-34, Concours *Corridart*, letter/proposal from Charney, 23 Sept. 1975.

7 Charney interview, 18 July 1955.

8 Mary Jane JACOB, *Melvin Charney: Recent constructions and works on paper* (New York: 49th Parallel; Centre for Contemporary Canadian Art, 1982).

9 ANQ, E 46-1-1, *La Rue Sherbrooke: Corridart, inventaire des lieux*, 8-9, Melvin Charney, October 1975.

10 *Ibid.*

11 UQAM Archives, Fonds Laurent Lamy, 97P3/8 Programme Arts et Culture pour les Jeux Olympiques de 1976 et Projet *Corridart*, 4, bulletin of internal COJO information written by Lamy.

12 *Ibid.*, Olympique Communiqué/press release. Arts and Culture Program exhibitions, organized by COJO and by others, include: *Artisanage*; *Mosaïcart*; *Art Inuit*; *La Chambre nuptiale*; *Contact*; *Exposition "Estival"*; *Exposition Guy Montpetit*; *UQAM 76*; *Graphisme et design des jeux de la XXI^e Olympiade*; *Gravures contemporaines du Québec, 1965-1975*; *Images du sport au Canada, 19^e et début du 20^e siècle*; *Imprint 76*; *Les meubles anciens du Québec*; *Spectrum Canada*; *Les sports au Québec, 1879-1975*; *Sports et divertissements populaires à Montréal au XIX^e siècle*; *Super-Panneaux-Affiches*; *Timbres, monnaie et posters olympiques*; *Trois générations d'art québécois 1940-1950-1960*.

13 ANQ, E 46-1-1, report by DesRochers.

14 *Ibid.*, E 46-1-34, Concours *Corridart*, list of "Artistes déjà invités au Programme Arts et Culture." The ten artists who had already been invited (according to Charney, Laurent Lamy had invited them) were: Louis Archambault, Claude Guité, Paulette-Marie Sauvé, Ivanhoe Fortier, Guy Montpetit, Véronique Desgagné-Couture, Germain Bergeron, Miche Villeneuve and Les Films Québec Love.

15 *Ibid.*, text by DesRochers.

16 Based on the documents reviewed, no one proposed a work for outside the area specified in the registration form.

17 Jean-Pierre Séguin's project, *Intervention*, was the least costly while the Charney and Marsan collaborative project, *Mémoire de la rue*, was the most expensive.

18 ANQ, E 46-1-34, Concours *Corridart*, minutes of jury meeting, 8 Jan. 1976. At the first meeting the *Corridart* Competition rule that stipulated 12 Dec. 1975 as the deadline for submissions was amended. The jury chose to consider all 306 submissions which had arrived to date. This posed an irresolvable problem; a note written in the margins of the jury minutes indicates that some applications had already been refused entry based on their arrival after the published deadline.

19 Saint-Martin interview. Saint-Martin said that her involvement in *Corridart* ended with her proposal for the project. As well, in a separate interview with Roland Poulin, he too had no memory of being a member of the jury. The minutes of the jury meeting, however, indicate their presence.

In addition, on page 31 of the transcript of her court testimony, October 9, 1980, Saint-Martin states that she was invited to be part of the jury, and further, on page 33, describes the contest and the process of submission and selection. On page 34, she states that the jury consisted of Laurent Lamy, Roland Poulin, Melvin Charney, Paulette Gagnon and herself.

- 20 ANQ, E 46-1-34, jury meeting minutes.
- 21 Bourjoi withdrew from the exhibition soon after being selected.
- 22 Due to complications related to the location of his project, Edmund Alleyn did not participate.
- 23 Charney interview, 18 July 1955.
- 24 This was the belief expressed by many of those interviewed, including Lamy, Gagnon, and Marchand.
- 25 ANQ, E 46-1-34, CORR-22 *L'Enfant Fort*, Ménard to DesRochers, 9 June 1976.
- 26 Charney interview, 18 July 1955.
- 27 All of the artists interviewed mentioned discussions with Melvin Charney, prior to and during the creative process. Most felt that these discussions were not motivated by an attempt to influence their projects. Some artists had also mentioned discussions with André Ménard and one or two with Laurent Lamy. Also, the COJO archives contain written correspondence between Ménard and many of the artists regarding the details of their projects.
- 28 Bob McKenna, interview with the author, 6 Sept. 1995, Montréal. Other artists confirmed the fact that for the most part they were unaware of who else had been selected.
- 29 Claude Thibaudeau, interview with the author, 22 Aug. 1995, Montréal. Thibaudeau said that he made the fabric portion of Montpetit's work based on his specifications. In an interview (26 Nov. 1995), Guy Montpetit said that in the creation of his designs Thibaudeau used the same fabric as used in the manufacture of parachutes.
- 30 ANQ, E 46-1-34, CORR-21, Guy Montpetit, proposal. Montpetit's proposal indicated his intention to create three sculptures, the first of which would be composed of one element, the second of two and the third of three elements. This was reduced from six sculptural elements to three for budgetary reasons.
- 31 *Ibid.*, CORR-16 Andrew Dutkewych, jury sheet; proposal, 10 Dec. 1975. Dutkewych's sculpture was installed on his chosen site, with no apparent changes made to the original proposal.
- 32 *Ibid.*, CORR-9 Kina Reusch, entry form, 11 Dec. 1975.
- 33 *Ibid.*, CORR-5 Trevor Goring, artist's statement, 28 May 1976.
- 34 Trevor Goring, interview with the author, 4 Apr. 1996, Montréal. Goring did not want to create a work which would occupy one site, but desired instead to produce a work which would be a "unifying thread" and would evolve as spectators passed along the exhibition route. This would, according to Goring, give the effect of a spectrum, establishing a smooth visual continuity from east to west and vice-versa.
- 35 ANQ, E 46-1-34, CORR-8 Jean Noël, entry form, 7 Dec. 1975. His proposed work was to be composed of ten giant banners, each measuring 12' x 12'.
- 36 *Ibid.*, proposal. City standards for the installation of banners over roadways did not permit the installation of banners more than 5' in height. In a letter to Ménard from Noël, dated April 1976, Noël indicates that he was particularly disturbed by the last change imposed on him as he had already made three of the 10' x 10' banners (the initial measurement modification). Despite the fact that this was not the intended installation plan, two banners were installed side-by-side at the intersection of Sherbrooke and Berri Streets.

37 *Ibid.*, CORR-1 Archigrok, letters. Tom Dubicanac and Ted Cavanagh were both architects. Dubicanac was responsible for all correspondence with COJO personnel and seems to have supervised most other aspects of the Archigrok project. In addition, or perhaps because of this, the majority of newspaper and periodical articles mention Dubicanac as the sole creator of *Pine Forest*. The project was to consist of a row of six pine trees and the sectional sketch, which accompanied the proposal, illustrates that the trees were to be planted in a wedge-shaped container. The jury's reservations revolved around the technical aspects of installation and the desire to emphasize the concept of a forest rather than presenting a row of six trees.

38 ANQ, E 46-1-34, CORR-3 Yvon Cozic, proposal. Cozic said that he and his wife did not enter the contest but were solicited to participate. ("Cozic" is the husband and wife team of Yvon and Monique Cozic. Despite the fact that this was a collaboration, only Yvon Cozic's name appears on the application form and, presumably, for this reason, he is usually cited as the sole creator of this work.) It is possible that Cozic was invited to submit an application to the contest, as archival documents indicate that the projects submitted by Cozic were reviewed by the *Corridart* jury. Jury notes indicate that of the two projects submitted, *X noués 3* was accepted while *Cross-Country* was not. *Cross-Country* was rejected "avec réserve." Despite this, *Cross-Country* was the work featured in the exhibition, although there is no documentation as to why this occurred.

39 ANQ, E 46-1-34, CORR-3.

40 *Ibid.* Cozic originally conceived the project for Carré St-Louis. Charney had suggested using more trees and Cozic modified *Cross-Country* to include thirty trees, instead of the original ten.

41 *Ibid.*

42 Marc Cramer, interview with the author, 3 Oct. 1995, Montréal. His original project was a series of seven prisms, forming a large triangle of twenty-one panels with a montage of images of three different streets - one at sunrise, another at noon, and the other at sunset. Houses from the Plateau Mont-Royal were to be individually photographed and then reassembled one next to the other to form the streets, following a common model. ANQ, E 46-1-34, CORR-4, jury notes, 27 Feb. 1976. Cramer's work was accepted "sous réserve" and following discussions between himself and Charney the piece underwent major changes.

43 ANQ, E 46-1-34, CORR-12 Claude Thibaudeau, entry form, 12 Dec. 1975. His proposed projects were to include the participation of Guido Molinari, Claude Tousignant, and Jacques Hurtubise. The *Corridart* jury approved of Thibaudeau's proposal for banners and kites with slight variations and Charney suggested that less established/younger Québec artists be involved in the creation of the projects.

44 *Ibid.*, CORR-6 Michael Haslam.

45 *Ibid.*, CORR-7 Kevin McKenna, proposal. In an interview with the author, 28 Sept. 1995, Montréal, Bob McKenna stated that Kevin McKenna had suggested a site further west for the installation, as he wished to include skyscrapers in his image. The final image presented a perspective of the streets that run perpendicular to this section of Sherbrooke Street; as well, it panned Sherbrooke Street on each end. To enhance the street, images of Charlie Chaplin, a Zeppelin, and Bob McKenna himself were added.

46 *Ibid.*, CORR-10 Jean-Pierre Séguin, proposal. In an interview with Bob McKenna, 24 Feb. 1995, Montréal, Séguin said that individual(s) had ripped the plastic cover and had opened several boxes; assuming that they contained something of value. Séguin was dealing with two issues: first, the paradox between the value of something contained versus its container and the waste often associated with packaging; second with the effects of nature and the elements on the boxes.

47 Jean-Pierre Séguin, interview with the author, 6 Nov. 1995, Montréal.

48 ANQ, E 46-1-34, CORR-11, jury note. Sullivan's project appears to have been initially rejected by the jury, but was later reevaluated and approved for reasons which are not indicated in the

jury notes. Based on the budget submitted by Sullivan to COJO, Moore was paid from the amounts given to Sullivan. See also ANQ, E 46-1-34, CORR-20, Jean-Serge Champagne, contract. Champagne dealt directly with COJO and was given payment separate from Sullivan. He was commissioned to construct the natural wood cases.

49 Guido Molinari, interview with the author, 10 Oct. 1995, Montréal. Molinari had lent some Galerie L'Actuelle archival material to Sullivan for the display case dealing with the gallery.

50 ANQ, E 46-1-34, CORR-13 William Vazan, proposal, 11 Dec. 1975. Musée d'art contemporain, *Bill Vazan: Recent Land and Photoworks* (Montréal: Musée d'art contemporain, 1980), 51. *Stone Maze* covering a 1m x 37m x 55m area, was to be, in Vazan's words: "An island refuge from the city's traffic, being a rock garden; a social meeting centre; a maze for ritual/game; a sun calendar with foresight stones aligned to the solstice sun risings and sunsets; and all within the symbol for issue from the earth-mother's vulva and the beginnings of the city."

51 Pierre Ayot, interview with Bob McKenna, 24 Feb. 1995, Montréal.

52 Melvin CHARNEY, "Corridart on Sherbrooke Street, Montreal July 7th to 31st, 1976," *CORRIDART dans la rue Sherbrooke* (road map/pamphlet).

53 Jean-Claude Marsan, "CORRIDART: a-t-on voulu tuer la mémoire?" The documents came from the McCord Museum, the Archives nationale du Québec, and the majority from the Archives of the City of Montréal. ANQ, E 46-1-34, CORR-15 Jean-Claude Marsan, Marsan to Ménard, 31 May 1976. Charney amended his initial concept for *Mémoire de la rue* once he realized or decided that this project would be a major segment of the *Corridart* exhibition, and increased the number of panels from 80 to 155.

54 Charney interview, 18 July 1955.

55 ANQ, E 46-1-34, *La Rue Sherbrooke: Corridart, inventaire des lieux*, 64, Melvin Charney, October 1975. An example of its use was the hand pointing at David Azrielli's high-rise office building which replaced the Van Horne Mansion on Sherbrooke Street at Stanley Street, which had been demolished in 1973 with City approval. Some spaces included museums, churches, galleries, squares, the École des Beaux-Arts, the Canadian Club and the Mount Royal Club. See: "A vendre... 50 mains qui ont scandalisé la ville de Montréal." *Le Soleil*, 22 Sept. 1976. Joseph Lapin made the hands based on Charney's suggested form.

56 Melvin CHARNEY, "CORRIDART Melvin Charney on Art as Urban Activism in Canada," *Architectural Design* 7-8 (1977): 546. These colours were apparently "borrowed from municipal departments, such as city parks, whose budgets had been illegally channelled into Olympic spending." According to the *Corridart* road map, the graphic design was conceived and created by Charney in collaboration with John Honeyman.

57 Laurent Lamy, interview with the author, 26 Sept. 1995, Montréal. Lamy said that he had openly disapproved of Charney creating a work, citing the conflict of interest to both Charney and Yvon DesRochers, as Charney was the organizer of the exhibition and had been a jury member. Lamy added that he nonetheless felt *Les maisons de la rue Sherbrooke* was an excellent piece. See also Charney interview. His reason for creating this work was to fill the "big gaping hole" across the street from another project, *Kiosque à broue*. There has been some suggestion, however, that Charney had intended to create this project from early on in the exhibition's development. A document which supports this theory is noted in a budget: ANQ, E 46-1-34, CORR-26, Gilles Dessureault, Budget: Projet - *Les maisons de la rue Sherbrooke*, 19 May 1976. This budget suggests that the UQAM parking lot at the corner of St-Urbain and Sherbrooke Streets, the installation site of the *Kiosque à broue*, was the intended site for *Les maisons de la rue Sherbrooke*.

58 Gilles Dessureault, interview with the author, 11 Oct. 1995, Montréal. Dessureault had also been involved in the drawings of Sherbrooke Street used for the *Inventaire des lieux*

59 Melvin CHARNEY, "Melvin Charney: Other Monuments, four works 1970-1976," *Vanguard* 6, no.2 (March 1977): 8.

60 Charney interview. Due to the relative danger involved in the construction of this project an engineer had been consulted. Building inspectors had investigated the site. In a recent talk given by Charney at McGill University, 29 Oct. 1996, he emphasized the fact that *Les maisons de la rue Sherbrooke* was not about "facades" as much as defining the "collective form" of the street and the interior versus the exterior space.

61 ANQ, E 46-1-34, CORR-22 *L'Enfant Fort*, proposal, 1 June 1976. One group of performers, *L'Enfant Fort*, stands out as it submitted a proposal to the Concours *Corridart*. This group of approximately thirty performers, comprised of comedians, musicians and other entertainers, proposed ten performances, within the limits of the *Corridart* exhibition, by the group. The proposed "happenings" appealed to the *Corridart* jury, which accepted the proposal

62 *Ibid.*, CORR-14, René Viau and Serge Gagnon to UQAM. Viau and Gagnon received recognition for this project, though Bruno Caroit and Louis L'Abbé appear to have played an equal role in its initiation and creation. In addition to being mentioned in the letter to UQAM, all four individuals are listed in the final expense report as receiving equal sums for the conception and execution of the project.

63 *Ibid.*, proposal.

64 *Ibid.*, entry form. The proposed site, the parking lot adjacent to 3450 St-Urbain on the north-west corner of St-Urbain and Sherbrooke Streets, was essential, as one aim of this project was to stimulate interest in the exhibition *UQAM 76* held at the Galerie UQAM in the adjacent Pavillon ART II building. According to notes found in their file, discussions between Ménard, Charney and the creators of this project led to a proposed change of site for the *Kiosque à broue*, for unspecified reasons. This suggestion was not well-received by the group but eventually Ménard and Charney acquiesced and the *Kiosque* was installed on the original site.

65 *Ibid.*, CORR-25 Média, Lucette Bouchard and Denis Racine, co-directors of Galerie Média, to Ménard.

66 *Ibid.*, CORR-24 Véhicule, memo to DesRochers from Ménard, 2 June 1976, proposal, 26 May 1976; DesRochers to Patrick Darby and Guy Lavoie of Véhicule Art Inc., 2 June 1976. The President of Véhicule Art at that time, Patrick Darby, and the Secretary, Guy Lavoie, were invited by the *Corridart* organizers to submit the proposal. The artists were: Allan Bealy, Pierre Boogaerts, Charles Gagnon, Betty Goodwin, John Heward, Miljenko Horvat, Christian Knudsen, Suzy Lake, Claude Mongrain, Jacques Palumbo, Leopold Plotek, Roland Poulin, Roger Vilder, Henry Saxe, Hans Van Hoek, and Irene Whittome.

67 For a visual analysis of the works and their relationship to the site, see my thesis "CORRIDART Revisited - Excavating the Remains," 94-106.

68 ANQ, E 46-1-34, CORR-14, DesRochers to Viau and Gagnon, 12 Apr. 1976. After the initial plan of a vernissage in the street was discarded, it was decided that the *Kiosque à Broue* would be the ideal location for a small reception. In the end, however, the Director of the UQAM gallery, Luc Monette, offered the use of the gallery for the vernissage.

69 Many of the artists interviewed recognized Pierre Ayot as the force who made the court case and appeal possible. They expressed admiration and gratitude when speaking of Ayot's ability to unite the artists who fought the City, and his involvement in acquiring the financial resources necessary for this battle.

70 Dessureault interview. Charney also expressed sentiments of this nature after the removal of *Corridart*.

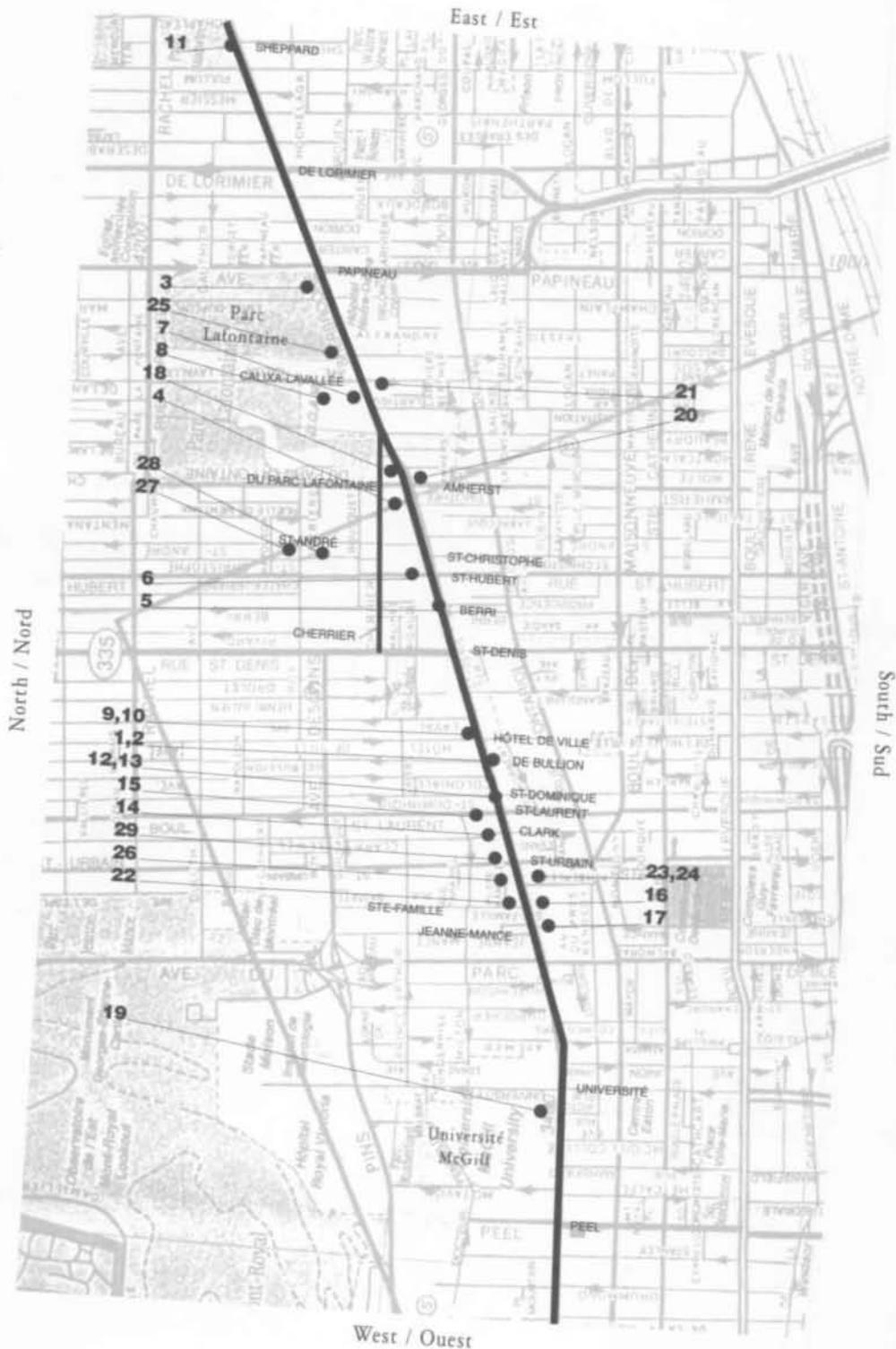




fig. 1 Guy Montpetit, Sculptures en série.



fig. 2 Guy Montpetit, Sculptures en série.



fig. 3 Andy Dutkewych, Suspension Two.



fig. 4 Kina Reusch, *Torii*.



fig. 5 Jean Noël, FFF (banderoles).



fig. 6 Tom Dubicanac and/et Ted Cavanagh,
Pine Forest.



fig. 7 Yvon and/et Monique Cozic, **Cross-Country**,
and/er Trevor Goring, **Street Spectrum 76**.



fig. 8 Yvon and/et Monique Cozic, Cross-Country,



fig. 9 Marc Cramer, *Une rue montréalaise*.



fig. 10 Marc Cramer, *Une rue montréalaise*.



fig. 11 Claude Thibaudeau's banner/bannières.



fig. 12 Danyelle Morin's banner/bannières



fig. 13 Danyelle Morin's banner/bannières



fig. 14 Michael Haslam, Teletron.



fig. 15 Kevin and/et Bob McKenna, *Rues-miroirs*.



fig. 16 Jean-Pierre Séguin, Intervention.

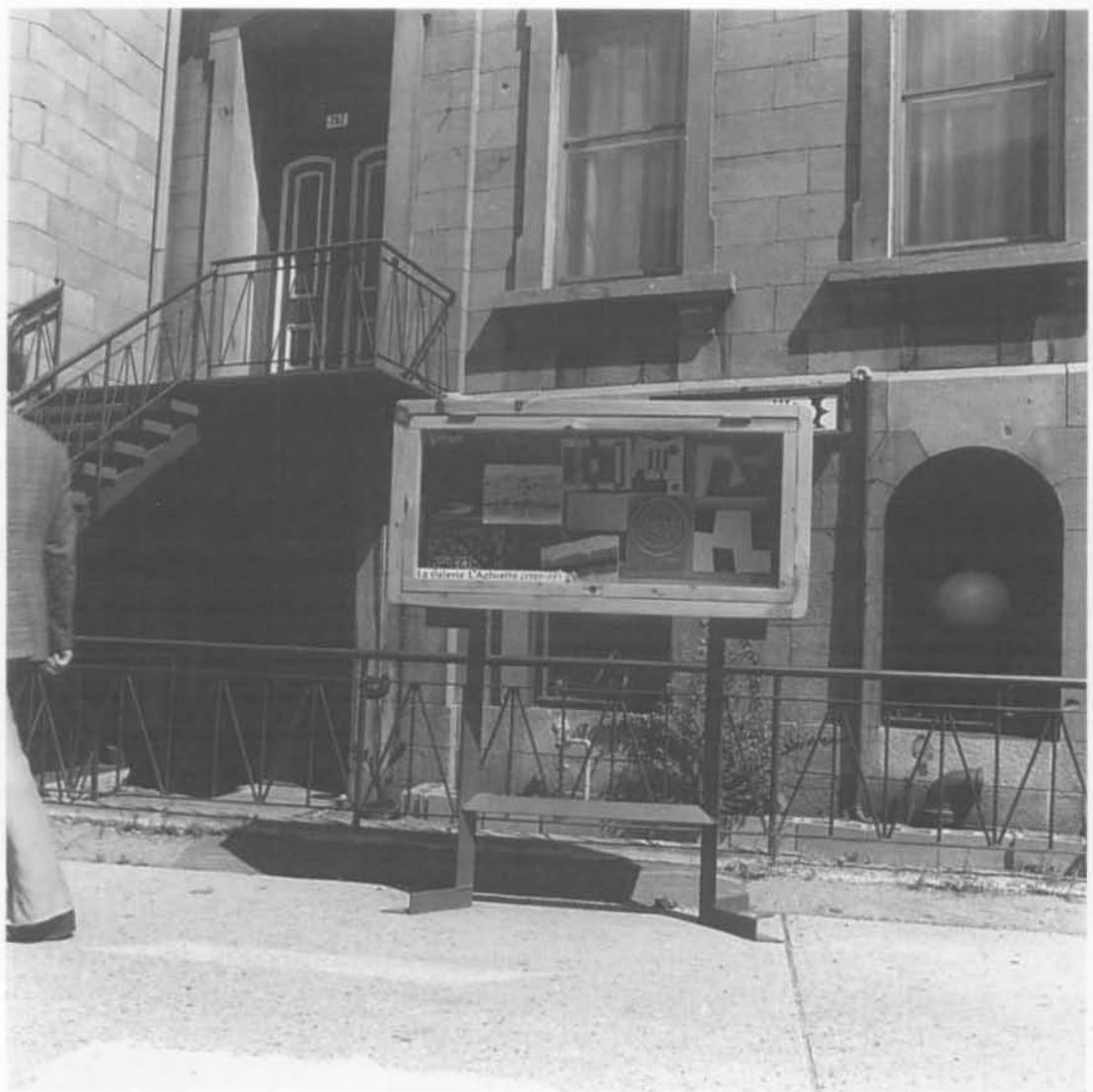


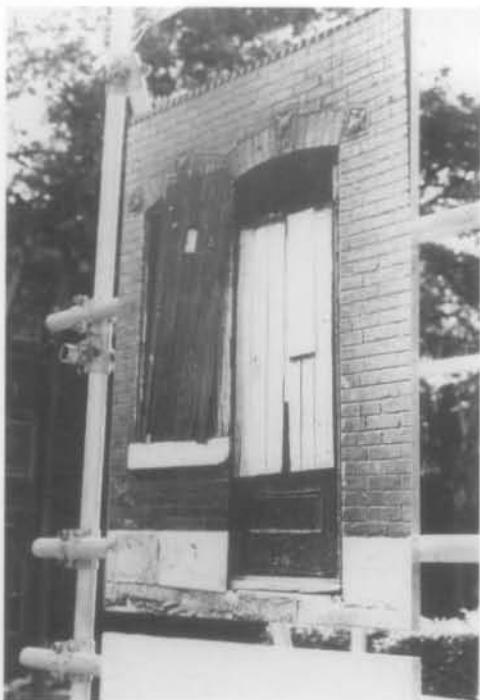
fig. 17 Françoise Sullivan, Hommage aux maisons où naissent les légendes.



fig. 18 Bill Vazan, Stone Maze.



fig. 19 Produced by Pierre Ayot,
Croix du Mont-Royal sur Sherbrooke.



Rue Saint-André, comme dans tout le secteur avoisinant, de nombreuses résidences encore de bonne qualité sont en voie de démolition.



fig. 20 Melvin Charney, Mémoire de la rue.



fig. 21 Melvin Charney, Mémoire de la rue.

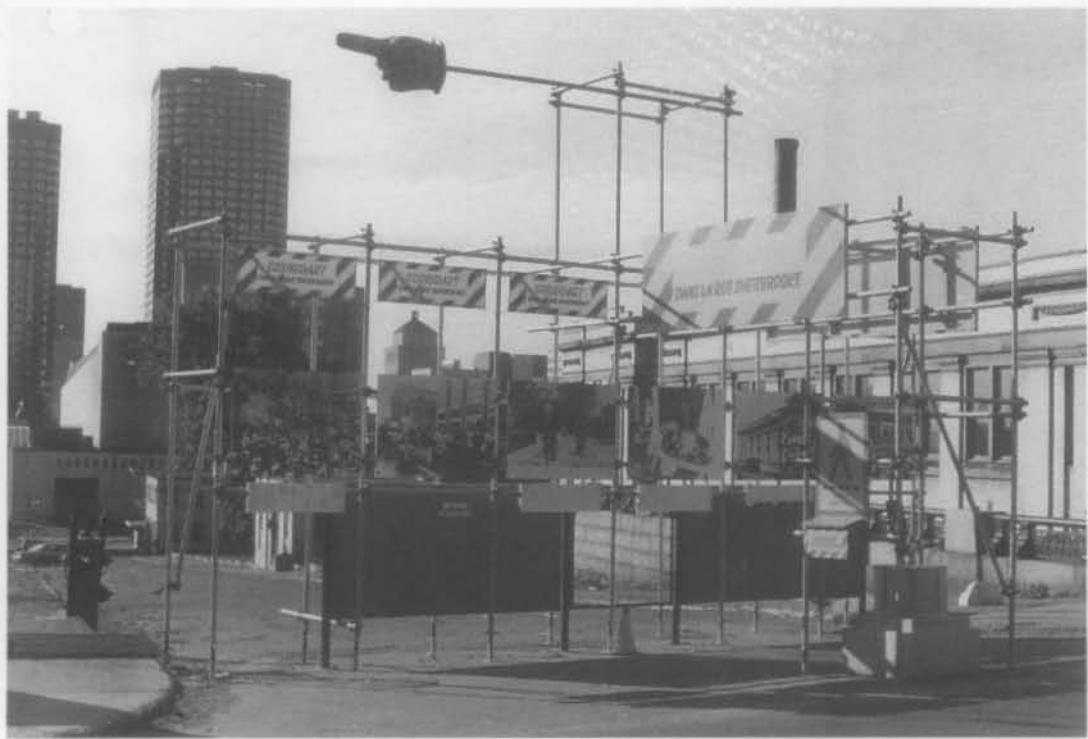


fig. 22 Melvin Charney, Mémoire de la rue.



fig. 23 Melvin Charney,
Les maisons de la
rue Sherbrooke.



fig. 24 Melvin Charney, Les maisons de
la rue Sherbrooke.



fig. 25 Lafontaine Park. Information cube. Yvon and Monique Cozic's, Cross-Country (wrapped tree), in the process of being dismantled and the number has been removed by the City workers.

Parc Lafontaine. Cube d'information.
Yvon et Monique Cozic's, Cross-Country
(arbre envelopper), en processus d'être démanteler et le numéro a été enlever par les employés municipaux.



fig. 26 René Viau, Serge Gagnon, Bruno Caroit and/et Louis L'Abbé, Kiosque à broue.



fig. 27 Théâtre sur la rue Saint-Christophe.



fig. 28 Théâtre sur la rue Saint-Christophe.

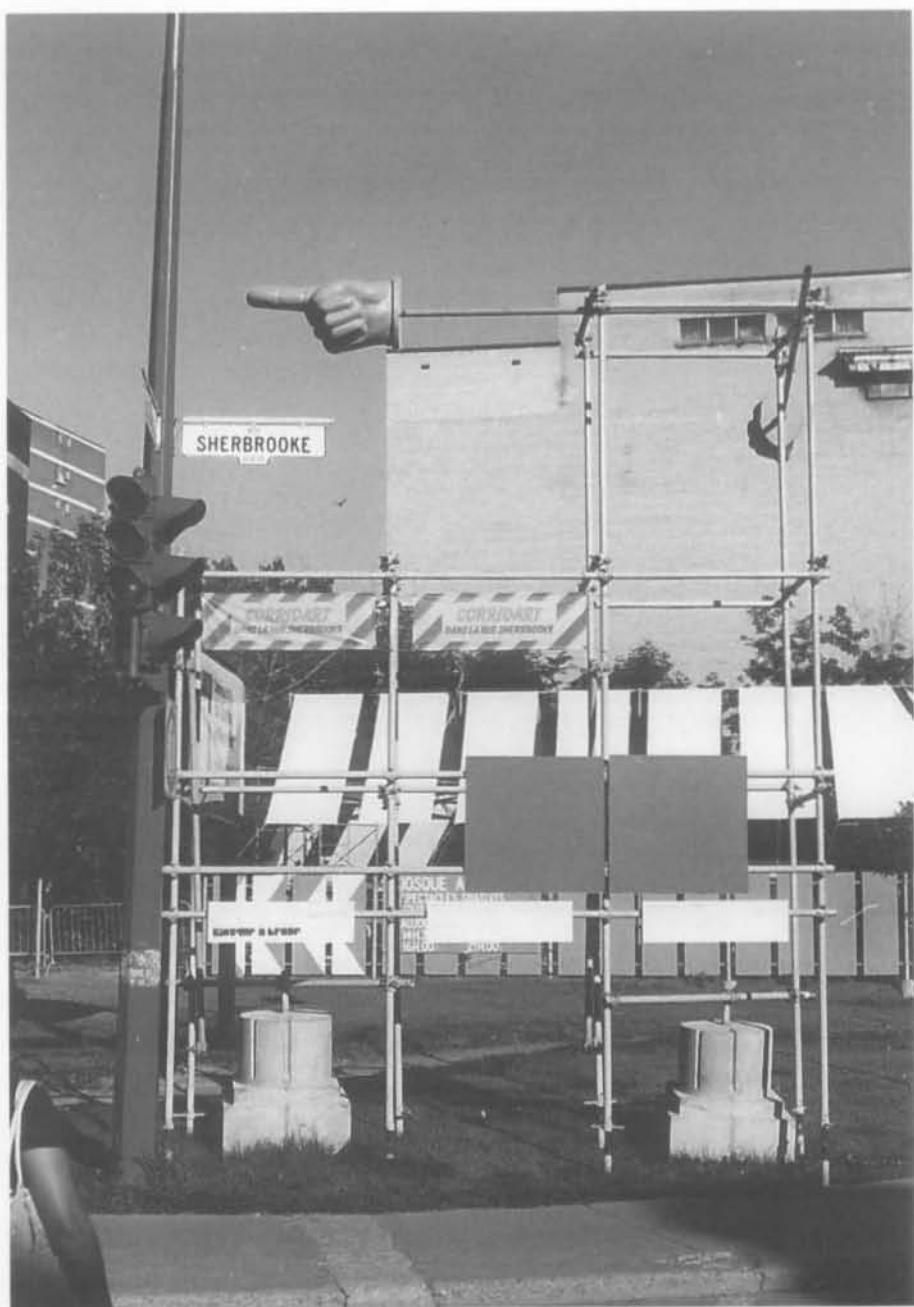


fig. 29 Corridart dans la rue Sherbrooke.

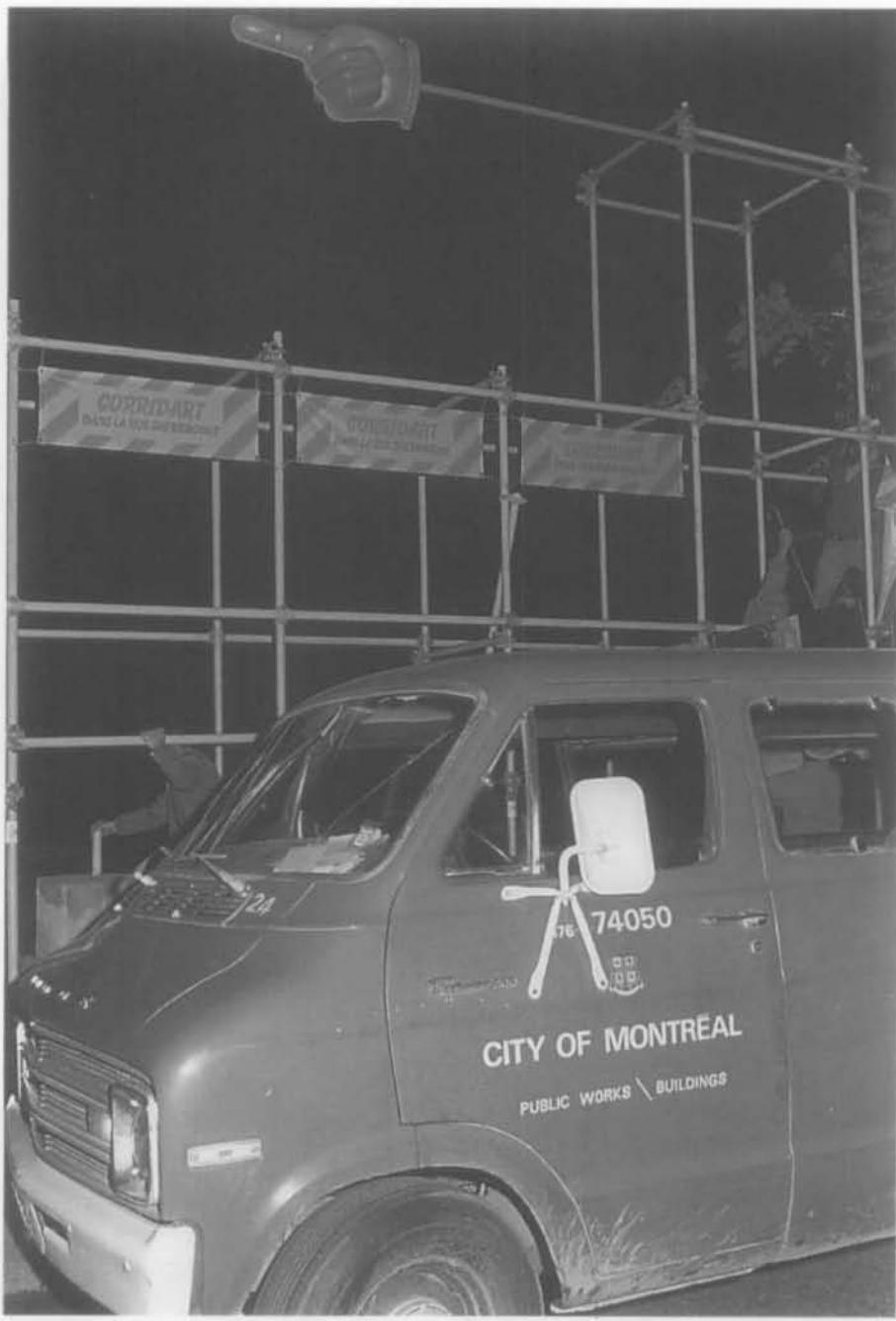


fig. 30 Demolition of/Démolition de *Corridart*. (Photo: Yvan Boulerice)

REVOIR CORRIDART

Exhumer les restes

Des trois expositions organisées dans le cadre du programme Arts et culture du comité organisateur des Jeux olympiques de Montréal (COJO), en 1976, *Corridart dans la rue Sherbrooke* est considérée comme la plus importante¹. Toutefois, comme nous le savons, l'exposition *Corridart* a été démantelée peu après son installation, trois jours avant l'ouverture officielle des Jeux. L'exposition était subventionnée uniquement par le gouvernement du Québec et se composait d'œuvres conjointes ou individuelles d'artistes québécois. Elles étaient installées le long de la rue Sherbrooke, entre la rue Atwater et les installations olympiques, mais la plupart étaient regroupées entre les rues Jeanne-Mance et Papineau². À l'intérieur du noyau central se retrouvaient deux concentrations principales, la première délimitée par les rues Jeanne-Mance et Saint-Dominique, et la deuxième, par la rue Berri et le Parc Lafontaine.

Le démantèlement de *Corridart* fut entrepris dans la nuit du 13 juillet par des employés municipaux sous l'autorité du Comité exécutif de la ville de Montréal. Plusieurs des œuvres furent détruites au cours de l'opération. Depuis, une grande partie de ce qui s'est dit sur *Corridart* est axé sur les ramifications légales et éthiques du démantèlement et de la destruction de l'installation. Le but du présent article est plutôt de décrire le développement et l'installation de l'exposition *Corridart* en mettant l'accent sur le contenu. Tout aussi importante est la présentation, pour la première fois dans une publication, du dossier visuel complet des éléments artistiques de *Corridart*.

Les membres du COJO responsables du programme Arts et culture, et plus particulièrement du projet *Corridart*, étaient: Yvon DesRochers, directeur général du programme Arts et culture du COJO; Laurent Lamy, superviseur du secteur des arts plastiques et visuels et son assistante, Paulette Gagnon; André Ménard, coordonnateur de l'exposition *Corridart* et son assistante, Sandra Marchand. Le concept initial avait été proposé par Fernande Saint-Martin, alors directrice du Musée d'art contemporain de Montréal, à qui le ministre des Affaires culturelles avait demandé, en 1975, de préparer un projet pour le programme Arts et culture³. Mme Saint-Martin soumit deux projets, dont l'un était une exposition extérieure composée d'œuvres «colorées» qui borderaient une rue de Montréal, créant un effet de corridor. Le concept de Mme Saint-Martin, d'une «fête de l'art», fut acceptée «en gros», mais on décida qu'un comité serait créé pour mieux définir les détails de l'exposition⁴.

Melvin Charney, architecte et professeur à la Faculté d'aménagement de l'Université de Montréal, a participé aux étapes préliminaires de l'exposition, à la demande de Mme Saint-Martin⁵. Le 23 septembre 1975, il fait une offre officielle de services pour l'organisation et la coordination de l'exposition⁶. Son offre est acceptée, et il devient le génie créateur derrière l'exposition. Dans cette fonction, il élargit le concept et donne forme à l'ensemble, depuis le contenu jusqu'à la structure de l'installation. Au cours de discussions préliminaires avec Mme Saint-Martin et le critique d'art Normand Thériault, il fut confirmé que l'exposition se tiendrait à l'extérieur, plutôt que dans un musée ou un espace intérieur, tandis que Charney proposa d'utiliser une rue de Montréal à caractère historique⁷. Plusieurs lieux furent proposés, mais la rue Sherbrooke fut considérée comme le meilleur choix, à cause des nombreuses institutions reliées aux arts qu'on pouvait y trouver ou auxquelles elle donnait accès.

À travers cette exposition, Charney projetait d'explorer les nombreux changements et problèmes à l'intérieur de la ville⁸. Dans son examen des possibilités et des contraintes imposées par le choix de la rue Sherbrooke, il se concentra sur les deux aspects qui lui semblaient fondamentaux: la nature symbolique de la rue Sherbrooke dans l'histoire de Montréal, et son rôle comme avenue importante servant aussi aux grands défilés (défilé de la Saint-Jean-Baptiste, visites royales, défilé du Père Noël...) et autres événements⁹. Dans son analyse des aspects physiques de la rue comme site d'exposition, Charney releva quatre éléments: la chaussée, le trottoir, les immeubles, et les espaces entre la rue et les immeubles, occupés par des structures et espaces tels les escaliers et les cours. Ces éléments, croyait-il, pouvaient être divisés en un espace extérieur public, un espace intérieur privé et une aire de transition semi-privée entre les deux¹⁰. Il suggéra de fermer la rue Sherbrooke à la circulation des véhicules ou de redonner aux trottoirs la largeur plus grande qu'ils avaient dans les années vingt. Les autorités refusèrent l'une et l'autre suggestions, bien que la rue Saint-Christophe, qui se termine en cul-de-sac, ait été fermée pour servir de théâtre de rue.

Dans un mémorandum interne du COJO, Laurent Lamy décrit *Corridart* comme une tentative d'animer visuellement une section de la rue Sherbrooke au moyen d'œuvres spécialement conçues à cette fin¹¹. Il déclare aussi que les personnes engagées dans l'organisation de *Corridart* ne devraient pas essayer de présenter les œuvres comme si elles étaient installées dans le cadre d'un musée. Ces deux composantes étaient conformes à l'intention première de Mme Saint-Martin et de Normand Thériault. Tout comme le programme Art et Culture avait rompu avec la tradition en présentant des œuvres exclusivement canadiennes, *Corridart* ne présentait que des œuvres d'artistes québécois. À cause de son emplacement, d'une longueur de cinq milles et demi, et de la participation de plusieurs artistes locaux, l'exposition *Corridart* était considérée par le COJO comme un des plus importants projets en arts visuels que le gouvernement du Québec ait

subventionnés¹². Ceci, toutefois, ne se reflétait certainement pas dans la part du budget qui lui était alloué, puisque *Corridart* a reçu moins de dix pour cent du budget total du COJO pour les arts visuels¹³.

Selon les termes de l'appel pour la soumission de projets, *Corridart* devait être un lieu «de fête et d'expression; une galerie d'art à la grandeur de la ville». Cette ambiance devait être créée par une combinaison unique d'arts visuels et de spectacles s'entrecroisant le long de la route de l'exposition. De plus, son emplacement extérieur la rendrait plus accessible au grand public et inviterait les gens à descendre dans la rue pour créer un musée vivant. La structure de base de l'exposition fut établie d'après l'analyse-rapport de Charney, *Inventaire des lieux*, daté d'octobre 1975. Cependant, les communiqués de presse du COJO mettaient l'accent sur l'idée de fête, idée qui n'est que vaguement évoquée dans le concept de Charney par l'inclusion de scènes de spectacle le long de la route de l'exposition.

Plusieurs mois après que Charney eut achevé son rapport, une version plus unifiée des buts de l'exposition apparut dans les communiqués officiels. Dans ces documents, les deux thèmes sont réunis pour suggérer que *Corridart* devait être un lieu de fête et d'animation visuelle ainsi qu'une représentation des réalités historiques du site. Pour Charney, le second élément était essentiel.

La partie visuelle de l'exposition *Corridart* comprenait des œuvres d'artistes invités ainsi que d'artistes choisis après sélection par un jury. Antérieurement à la participation officielle de Melvin Charney, le COJO avait envoyé des invitations à dix artistes, bien que seul Guy Montpetit devait effectivement participer à l'exposition *Corridart*¹⁴. En dépit de ces invitations, Charney proposa que des œuvres soient sollicitées par un concours ouvert au public. C'est ainsi que fut créée et largement distribuée, en octobre 1975, une brochure invitant les artistes à soumettre des projets¹⁵. Le concours était ouvert à toutes les disciplines visuelles, mais restreint aux artistes québécois ou résidant au Québec depuis au moins deux ans. Les deux autres conditions imposées étaient que seuls des projets nouveaux seraient pris en considération (œuvres qui n'auraient pas été exposées auparavant), et qu'ils devaient souligner le concept de l'exposition. Les artistes étaient autorisés à soumettre plusieurs projets séparément. Chaque dossier devait être soumis non signé avec une enveloppe séparée et cachetée contenant l'identité de l'artiste et une notice biographique, bien que tous les participants ne se soient pas pliés à cette exigence. L'invitation spécifiait que chaque artiste resterait propriétaire de son œuvre et que le COJO ne faisait que subventionner la création. Le plan du parcours de l'exposition était fourni avec le formulaire d'inscription pour aider les participants à choisir un emplacement pour leurs œuvres. Il était toutefois mentionné que d'autres lieux en dehors de ce secteur pouvaient aussi être pris en considération¹⁶. Tous les espaces découverts le long de la partie réservée de la rue Sherbrooke, y compris les terrains vagues, les squares, les stationnements et les parcs, pouvaient être choisis. Les participants étaient responsables de l'exécution

et de l'installation de leurs œuvres. Ils devaient s'assurer de ne causer aucun dommage aux murs, aux réverbères etc, et de ne pas faire obstacle à la fonction de la rue. La brochure précisait que les projets seraient évalués selon les critères suivants: la qualité, l'excellence, la pertinence et l'adaptation à l'exposition — lieu choisi, praticabilité des coûts et durée de l'exposition. Pour obtenir le plus grand nombre possible d'œuvres subventionnées, une attention spéciale devait être portée à celles qui pouvaient être réalisées à moindre coût. Le résultat fut une variété d'œuvres, sélectionnées par jury ou subventionnées, dont le coût pouvait être aussi bas que 1 800 \$ ou aussi élevé que 71 000 \$¹⁷.

Il y eut trois rencontres du jury pour la sélection¹⁸. Les cinq membres du jury étaient tous reliés au monde des arts visuels: Laurent Lamy et Paulette Gagnon, du COJO, Melvin Charney, le sculpteur Roland Poulin et Fernande Saint-Martin¹⁹. La sélection se fit avec méthode. Sur les 306 dossiers soumis, cinq projets furent acceptés immédiatement et dix autres furent classés «sous réserve²⁰». Ces œuvres «sous réserve» avaient été sélectionnées, mais certains aspects de la production, de l'emplacement ou des coûts étaient jugés discutables ou non résolus. L'acceptation de ces projets tenait par conséquent à la solution de ces détails à la satisfaction des organisateurs de l'exposition. Malheureusement toutefois, les artistes dont les projets avaient été choisis immédiatement, de même que ceux dont les projets présentaient des aspects discutables, reçurent tous une lettre d'acceptation. En conséquence, les artistes dont les projets avaient été classés «sous réserve» ne furent informés des problèmes que lors de rencontres ultérieures avec Melvin Charney, alors que certains furent informés qu'ils devaient apporter des modifications importantes à leurs projets.

Les cinq projets sélectionnés d'emblée étaient ceux de Kina Reusch, Trevor Goring, Jean Noël, Andy Dutkewych et Léopol Bourjoi²¹. Les projets classés sous réserve étaient ceux de: Archigrok (Tom Dubicanac et Ted Cavanagh); Yvon et Monique Cozic; Marc Cramer; Michael Haslam; Kevin et Bob McKenna; Jean-Pierre Séguin; Françoise Sullivan; David Moore et Jean-Serge Champagne; Claude Thibaudeau; Laurent Gascon; Danyelle Morin; Bill Vazan; et René Viau, Serge Gagnon, Bruno Caroit et Louis L'Abbé. La conséquence de ce petit nombre de projets finalement sélectionnés fut qu'il restait une part importante du budget, ce qui permit la réalisation d'autres projets par des artistes invités et des organisations ainsi que par Melvin Charney. Les projets subventionnés avaient été soumis par Edmund Alleyn, Pierre Ayot, Jean-Claude Marsan, Guy Montpetit, la Galerie Véhicule Art et la Galerie Média²².

À la suggestion de Melvin Charney on ajouta des représentations théâtrales, organisées en collaboration avec Normand Choquette, assistant du directeur de la section des arts de la scène, Guy Savard²³. Pour la plupart, les représentations étaient perçues comme des activités parallèles à *Corridart*, plutôt que comme faisant partie de l'exposition²⁴. Cependant, dans l'*Inventaire des lieux*, Melvin

Charney avait désigné certaines scènes potentielles. Ainsi, *Théâtre sur la rue Saint-Christophe* était clairement identifié comme partie de l'exposition tant par son décor que par son inclusion dans la carte routière de *Corridart*. De plus, des représentations avaient été prévues, dans le cadre de l'exposition, sur la scène installée dans le *Kiosque à broue* (projet sélectionné par le jury) et les archives indiquent qu'un orchestre ambulant, *L'Enfant fort* avait vu son projet accepté et devait jouer le long de la route de l'exposition²⁵.

Deux des artistes qui devaient participer à l'exposition, Léopol Bourjoi et Edmund Alleyn, ne le firent pas pour diverses raisons. Les espaces qu'ils n'avaient pas utilisés furent aisément remplis par l'expansion d'un des travaux subventionnés et par l'introduction d'un autre projet. Ces deux projets, *Mémoire de la rue* et *Les maisons de la rue Sherbrooke*, étaient tous deux des conceptions de Charney, bien que le premier ait été exécuté par Jean-Claude Marsan, aidé de Lucie Ruelland et de Pierre Richard. C'est ainsi que, une fois établi le contenu de base de l'exposition, les organisateurs et les artistes entreprirent la construction de *Corridart*.

La sélection terminée, le jury fut dissous et Melvin Charney et André Ménard (dans une moindre mesure) restèrent pour superviser l'exposition²⁶. La construction du projet avait été précédée de discussions entre chaque artiste et Melvin Charney au sujet des aspects créatifs et techniques, avec une certaine participation d'André Ménard à propos de questions administratives, telles que les budgets et les rapports financiers²⁷. En réponse à ces entretiens, quelques artistes présentèrent des projets plus détaillés ou modifiés et une nouvelle estimation des coûts. Malgré les contacts entre les organisateurs et les exposants et la publication des noms des participants dans les journaux locaux, les artistes avaient très peu de contacts les uns avec les autres, et même aucun dans certains cas. Plusieurs des artistes se rencontrèrent pour la première fois lors du vernissage en juillet 1976, et ce en passant seulement²⁸.

Comme nous l'avons dit plus haut, le COJO avait invité dix artistes à soumettre des projets, avant que Melvin Charney ne suggère de lancer un concours. De ces dix artistes, seul Guy Montpetit vit son projet accepté à *Corridart*. Il le décrivait comme une «œuvre totémique animée», composée de structures de bois supportant plusieurs mètres de tissu de nylon extensible²⁹. Le tissu vivement coloré formait de grands motifs géométriques. Et les trois sculptures composant *Sculptures en série* (figs.1 et 2) étaient installées dans la cour intérieure du couvent des Sœurs du Bon-Pasteur³⁰. À *Sculptures en série* se joignirent les œuvres sélectionnées par le jury. Les quatre qui faisaient partie de l'exposition finale, sur les cinq qui avaient été sélectionnées du premier coup, étaient: *Suspension Two*, *Torii*, *Street Spectrum* et *FFF (banderoles)*. *Suspension Two* (fig.3), de Andy Dutkewych, était décrite dans le projet qu'il avait soumis comme «une structure dont les divers éléments s'intègrent à l'intérieur du cadre donné»³¹. C'était une structure ouverte, en acier, qui supportait des éléments de bois et de pierre. Elle était installée dans le

parc Lafontaine, en face de l'hôpital Notre-Dame. *Torii* (fig.4), projet de Kina Reusch, consistait en deux arches-portiques. Ces arches de bois, mesurant chacune huit pieds de haut sur quinze de large, devaient surmonter l'allée menant au campus du parc Lafontaine du collège Dawson et être placées à au moins trente pieds de distance, afin que chacune puisse être vue à travers l'autre³². Elles étaient supportées par des sacs de sable et entourées et attachées avec des cordes.

Street Spectrum 76 était peut-être le plus subtil de tous les projets de Corridart. Trevor Goring avait proposé de peindre «le cadre arbitraire de la rue [afin de fixer et d'accentuer] un rythme émotif et visuel» pour les spectateurs qui circuleraient «à l'intérieur de ce corridor de couleurs³³». Goring se proposait de peindre une bande de couleur de douze pieds sur le rebord du trottoir du côté sud de la rue Sherbrooke, de la rue Jeanne-Mance à la rue Papineau: une couleur différente pour chaque pâté de maisons suivant l'ordre du spectre³⁴ (voir fig.7). Le dernier des projets initialement sélectionnés par le jury était *FFF* (*banderoles*) (fig.5) par Jean Noël. Les dimensions de ses dix bannières géométriques furent modifiées pour se conformer aux règlements de la ville de Montréal concernant l'installation de bannières au-dessus des chaussées³⁵. Ces «sculptures aériennes» en nylon rouge de cinq pieds sur quinze étaient installées à cinq pieds de distance, ce qui permettait «une progression géométrique et visuelle dynamique» se développant sur une longueur de cinq cents pieds, entre les rues Berri et Saint-André³⁶.

Comme nous l'avons dit plus haut, en même temps qu'il sélectionnait ces œuvres, le jury a aussi choisi des projets qui lui semblaient dignes d'attention. Étiquetés «sous réserve», leur inclusion tenait à la capacité de Charney, de Ménard et des artistes de résoudre tous les problèmes techniques ou financiers. Mentionnons en premier *Pine Forest* (fig.6) par Tom Dubicanac et Ted Cavanagh, architectes montréalais qui avaient adopté le pseudonyme Archigrok³⁷. *Pine Forest* était l'un des deux projets en arts visuels dont le plan initial fut considérablement transformé. L'idée première décrite dans le projet d'Archigrok était de créer une bordure de six pins le long du trottoir afin «de tenter une fois encore de redonner symboliquement à l'homme moderne le sentiment perdu des cycles de vie de l'environnement et de ses liens physiques avec eux». L'œuvre fut éventuellement installée dans un terrain vague sur la rue Sherbrooke entre les rues Berri et Saint-Hubert. Elle se composait d'un groupe d'arbres plantés dans le sable et entourés de fil de fer barbelé, avec une affiche prévenant d'un danger causé par les radiations. Les arbres étaient aussi un élément essentiel de l'œuvre d'Yvon et de Monique Cozic, *Cross-Country* (figs.7 et 8), bien que, au contraire de *Pine Forest*, elle ait conservé son «innocence³⁸». Pour réaliser *Cross-Country*, il fallait matelasser et envelopper une partie du tronc de trente arbres (au lieu des dix que comportait le projet original) de tissu aux couleurs vives, et de leur donner à chacun un numéro au hasard³⁹. Ainsi, disait Cozic, les arbres participeraient à un marathon silencieux et immobile dans le parc Lafontaine⁴⁰. L'intention était de se

moquer de la notion de compétition, particulièrement des sports de compétition. Le but de Cozic, cependant, était de créer une situation qui ne pouvait exister sans «intervention créatrice⁴¹». Tout comme les projets d'Archigrok et des Cozic, le projet original de Marc Cramer aussi fut modifié⁴². Il avait d'abord soumis un projet intitulé *Trois rues montréalaises*, qui fut éventuellement réduit à *Une rue montréalaise* (figs.9 et 10). Le plan initial d'une installation combinant sculpture et photographie fut transformé en un montage en deux dimensions de photographies en couleurs de quatorze maisons du Plateau Mont-Royal (le quartier de la ville qui s'étend à l'est depuis le flanc du Mont Royal jusqu'à la rue Papineau) sur trois panneaux. L'ensemble de la structure rectangulaire était posé sur un échafaudage de métal à l'angle des rues Hôtel-de-Ville et Sherbrooke.

Claude Thibaudeau, propriétaire d'un commerce de cerfs-volants à Montréal, *La Cerf-Volante*, soumit plusieurs projets, comprenant des bannières, des cerfs-volants et des sculptures mobiles. Seuls les cerfs-volants et les bannières furent acceptés⁴³. Les cerfs-volants devaient flotter au-dessus du toit de la Bibliothèque nationale du Québec, mais cela ne se fit pas. Thibaudeau, Laurent Gascon et Danyelle Morin créèrent chacun cinq bannières. Les bannières de Thibaudeau (fig.11), inspirées des Plasticiens, se composaient de bandes de couleur et de diverses formes géométriques. Elles étaient installées près de la rue Sheppard, en dehors de la zone centrale de *Corridart*. Gascon, cependant, fit une longue bannière de 150 pieds sur 5, parce que cela s'accordait mieux avec son intérêt pour les œuvres à grande échelle. Il attacha l'une à l'autre cinq longueurs de tissu de couleur, qui devaient s'entrecroiser au-dessus de la rue pour créer une sorte de «sculpture» qui devait remplir l'espace visuellement. Malheureusement, cette œuvre ne fut jamais installée. Danyelle Morin brûla progressivement au chalumeau ses cinq bannières (figs.12 et 13) qui furent installées le long de la rue Sherbrooke, entre les rues Clark et Saint-Dominique, selon leur degré de «destruction».

Des deux projets individuels soumis par Michael Haslam, celui qui fut retenu par le jury fut *Teletron* (fig.14): deux cabines téléphoniques extérieures peintes de couleurs vives, semblables à des téléphones publics mais pourvues d'un «interphone en circuit fermé, connecté à un système de lecture de bandes enregistrées⁴⁴». Sur ces dernières ont pouvant entendre les artistes de *Corridart* discutant de leurs œuvres, des passants causant dans la rue, et les sons de la rue. Des haut-parleurs installés sur le toit des cabines projetaient ces enregistrements en direction des passants à l'angle nord-ouest de la rue Sherbrooke et du boulevard Saint-Laurent.

Rues-miroirs (fig.15) était un projet conjoint de Kevin McKenna et de son frère Bob McKenna. Le projet décrit l'œuvre comme un photo-montage géant englobant une vue panoramique de cinq ou six pâtés de maisons de la rue Sherbrooke⁴⁵. Le photo-montage, construit selon la méthode employée pour les

cartes aériennes, était monté sur des panneaux de huit pieds de haut placés sur un panneau convexe de huit pieds sur soixante. La structure était posée sur un échafaudage et placée du côté de la rue opposé au site photographié sur la rue Sherbrooke autour du boulevard St-Laurent, présentant une image de miroir déformant.

Jean-Pierre Séguin a décrit son œuvre, *Intervention* (fig.16), comme un «assemblage» consistant en deux groupes de cent cinquante boîtes de carton. Un groupe de boîtes subissait les changements de climat ainsi que l'intervention humaine, alors que l'autre groupe était recouvert de plastique transparent⁴⁶. Séguin se proposait de photographier *Intervention* chaque jour de la durée de l'exposition pour documenter la transformation de la structure formelle initiale des groupes de boîtes en formes plus abstraites et organiques sur leur emplacement, près de l'ancien cégep du Vieux-Montréal sur la rue Sherbrooke⁴⁷.

Hommage aux maisons où naissent les légendes (fig.17) était le titre du projet présenté par Françoise Sullivan, assistée de David Moore et Jean-Serge Champagne⁴⁸. Elle décrivait la pièce comme une visite de maisons où certains Québécois parmi les plus connus, entre autres Paul-Émile Borduas, Claude et Pierre Gauvreau et Norman Bethune, avaient vécu ou travaillé. Chacune des douze maisons était identifiée par une vitrine éclairée comprenant des photos, des textes et autre matériel informatif, dont quelques documents originaux⁴⁹. En plus des vitrines, des panneaux montés sur des échafaudages devaient mettre en évidence d'autres artistes du Québec. L'œuvre devait être placée éventuellement le long de la rue Sherbrooke.

La dernière des œuvres «sous réserve» dont il sera question ici est celle de Bill Vazan. Parmi les divers projets soumis par Vazan, le jury de *Corridart* sélectionna *Stone Maze* (fig.18). Ce labyrinthe, formé de 250 blocs de pierre calcaire pesant environ une tonne chacun et disposés en un dédale circulaire, organique, était installé sur la rue Sherbrooke, à l'angle des rues Cherrier et Amherst⁵⁰.

Après que le jury eut sélectionné les œuvres du concours, Pierre Ayot fut invité à participer et produisit *La croix du Mont Royal sur Sherbrooke*⁵¹ (fig.19). Cette œuvre, faite de lumières montées sur une tubulure d'acier, était une réplique à échelle réduite de la croix du Mont-Royal. Elle était installée couchée sur le flanc, sur le terrain de jeu près de la porte Roddick, l'imposante entrée du campus universitaire sur la rue Sherbrooke à la hauteur de l'avenue McGill College.

Le lien conceptuel entre les projets visuels avait été fixé par Melvin Charney dans son *Inventaire des lieux*: la rue Sherbrooke et son importance dans l'histoire de Montréal. La fonction de présenter «le témoignage d'événements qui influençaient la rue ou qui étaient influencés par elle» fut réalisée dans *Mémoire de la rue* (figs.20, 21 et 22), œuvre conçue par Charney⁵². Il confia à l'urbaniste Jean-Claude Marsan la recherche pour le projet. On réalisa une approche journalistique au moyen de photographies d'archives et de textes montés sur des panneaux sus-

pendus à des échafaudages, tenus en place par des contrepoids de béton imitant la base de colonnes doriques. L'œuvre était installée sur plusieurs emplacements qui avaient un rapport avec les images ou les textes⁵³. L'intention de Charney était de «créer un contexte de musée»: «la présence de la rue était mise de l'avant... parce qu'une rue a sa propre histoire⁵⁴». Pour s'en assurer, Charney ajouta un élément propre à attirer l'attention des passants — des mains d'un rouge orangé vif, pointées vers des éléments architecturaux, des sculptures publiques, des structures et des espaces en rapport avec la documentation exposée⁵⁵. De plus, des enseignes rayées vert et jaune et portant le nom de l'exposition, *CORRIDART dans la rue Sherbrooke*, étaient suspendues en évidence sur des échafaudages jaunes⁵⁶.

Après que tous les autres projets eurent été choisis, la deuxième œuvre de Charney, *Les maisons de la rue Sherbrooke* (figs.23 et 24), fut ajoutée à sa suggestion⁵⁷. Gilles Dessureault a réalisé les esquisses pour *Les maisons de la rue Sherbrooke*⁵⁸. Le projet était une façade pleine grandeur, réplique exacte de deux maisons victoriennes en pierre grise qui occupe l'angle des rues Saint-Urbain et Sherbrooke opposé à l'emplacement du projet. Le site était devenu «un terrain vague, au début des années soixante, lorsque les gouvernements provincial et municipal firent démolir les maisons en vue de quelque projet institutionnel depuis longtemps oublié⁵⁹». La façade en contreplaqué fut reconstruite en détail et supportée par des échafaudages, produisant «un effet à la fois de ruine et de bâtiment en construction⁶⁰».

Le concept original de *Corridart*, tel que Charney l'avait défini dans l'*Inventaire des lieux*, devait comporter des représentations théâtrales. Deux scènes faisaient partie de l'exposition, une à l'intérieur du *Kiosque à broue* et l'autre, sur la rue Saint-Christophe. Les représentations données dans le contexte de *Corridart* comprenaient des concerts de musique de chambre, des récitals de poésie et des spectacles de clowns et de magiciens⁶¹. Bien que les activités et représentations qui se tenaient au parc Lafontaine (fig.25) et au Carré Saint-Louis aient donné un air de fête et d'animation au site de *Corridart* elles n'étaient pas intégrées à l'exposition.

Kiosque à broue (fig.26), développé par René Viau, Serge Gagnon, Bruno Caroit et Louis L'Abbé, avait été choisi parmi les projets «sous réserve⁶²». Il s'agissait d'une «tente» pouvant asseoir environ deux cents personnes, où il y aurait des spectacles et une cantine libre-service pour les rafraîchissements⁶³. La structure était un ensemble de tubes de métal du type employé pour les échafaudages, de tissu de nylon laminé de vinyl et de câbles de nylon. Elle était adjacente au Pavillon ART II de l'Université du Québec à Montréal (UQAM), à l'angle des rues Saint-Urbain et Sherbrooke⁶⁴. En contraste avec la scène plutôt fermée du *Kiosque à broue*, la «scène» sur la rue Saint-Christophe (*Théâtre sur la rue Saint-Christophe*, figs.27 et 28) était entièrement ouverte avec, pour seul fond de scène, les immeubles et la rue. La scène, érigée au fond de ce cul-de-sac, ainsi que l'espace

réservé aux places étaient clairement identifiés comme faisant partie de *Corridart* par le «rideau de théâtre» de contreplaqué aux rayures jaunes et vertes installé à l'entrée de la rue.

En plus des projets installés le long du chemin de *Corridart* et des représentations données dans le secteur, d'autres activités et expositions eurent lieu dans d'autres endroits dans le cadre de *Corridart*. Les membres de la Galerie Média sollicitèrent un appui financier du COJO pour des activités spéciales qu'ils comptaient organiser durant les Jeux. Ces activités comprenaient des concerts de nouvelle musique à l'intérieur et à l'extérieur de la galerie; un «environnement» musical de cinq jours créé par Raymond Gervais, qui devait utiliser treize tables tournantes chacune jouant la musique d'un pays différent; et des visionnements de films expérimentaux canadiens et étrangers⁶⁵.

De plus, l'exposition *Directions Montréal 1972-1976* de Véhicule Art, dont le curateur était Gilles Gheerbrant assisté de Pierre Boogaerts, était aussi inscrite sur le plan du trajet de *Corridart*⁶⁶. Les seize artistes participants, qui ne présentèrent aucun autre projet pour *Corridart*, créèrent chacun un «poster» de 20 po sur 26 sur soie ou en offset. Ils devaient être placés le long de l'exposition *Corridart* et dans d'autres lieux publics.

Le concept initial de *Corridart*, tel que proposé par Fernande Saint-Martin, comportait l'exposition d'œuvres d'art aux couleurs vives dans la rue pour créer une «fête de l'art». Ce fut réalisé par des projets tels que *Street Spectrum 76* de Goring, *Sculptures en série* de Montpetit, les bannières de Thibaudeau, de Gascon et de Noël, les cerfs-volants, *Cross-Country* des Cozic, *Teletron* de Haslam, *Kiosque à broue*, *Théâtre sur la rue Saint-Christophe*, ainsi que par les enseignes de *Corridart* (fig.29). Toutefois, le thème fut élargi par *Mémoire de la rue* de Charney, qui fut une présentation réussie des moments du passé commun de la rue Sherbrooke et de la ville elle-même, et un commentaire de ses ramifications dans le présent. Des thèmes semblables furent illustrés par *Les maisons de la rue Sherbrooke* aussi de Charney, *Une rue montréalaise* de Cramer, *Rues-miroirs* des McKenna et *Hommage aux maisons où naissent les légendes* de Sullivan. Quatre œuvres présentaient un commentaire social, ou pouvaient donner lieu à une telle interprétation: les bannières brûlées de Morin, *Intervention* de Séguin, *Croix du Mont-Royal* d'Ayot et *Pine Forest* de Dubicanac et Cavanagh.

Ainsi, les objectifs premiers des organisateurs furent réalisés dans *Corridart*, puisque l'exposition mettait en évidence l'idée de fête et les aspects sociologiques. Il est remarquable que *Corridart* ait été aussi cohérent qu'il semble l'avoir été, étant donné la diversité des personnes qui ont contribué à sa réalisation, la liberté relative qui leur était donnée pour la création et l'installation de leurs œuvres, ainsi que les complications causées par les règlements municipaux concernant les activités de rue⁶⁷. Le rôle de Charney comme organisateur était sans nul doute essentiel à son succès, particulièrement en ce qu'il a vraisemblablement gardé le

contrôle de la direction de l'exposition tout au long de son élaboration et de son installation. Il concevait *Corridart* comme sa propre création plutôt que comme une exposition à organiser. Cette hypothèse s'appuie sur le fait que, d'après Charney, *Corridart* était le résultat des objectifs et des intérêts qu'il avait développés avec le temps.

Le vernissage de *Corridart*, qui devait initialement se tenir dans la rue, eut lieu le 7 juillet 1976 à la Galerie d'art de l'UQAM sur la rue Sherbrooke⁶⁸. À cette occasion, plusieurs des artistes de *Corridart* se rencontrèrent pour la première fois. Ce ne fut toutefois pas la dernière, puisque quelques-uns d'entre eux devaient être réunis dans un procès commun contre la ville de Montréal.

La nuit du 13 juillet 1976, les employés municipaux commencèrent à démanteler *Corridart*, dont une grande partie avait été installée par le département des travaux publics de la ville de Montréal. Il fallut plusieurs jours pour compléter le démantèlement de l'exposition, et certains projets (*Cross-Country*, *Sculptures en Série* et *Kiosque à broue*) furent enlevés par les artistes eux-mêmes, par solidarité avec leurs collègues de *Corridart*, et aussi parce qu'ils craignaient que leurs œuvres ne soient endommagées si l'enlèvement était laissé à la ville. Cependant les *Sculptures en série* de Guy Montpetit ne furent pas enlevées. Les religieuses sur la propriété desquelles elles avaient été installées les défendirent et les protégèrent de la démolition. Les représentations et activités qui devaient se dérouler dans le cadre de *Corridart*, telles que l'envol de cerfs-volants, les représentations encore au programme du *Théâtre de la rue Saint-Christophe*, l'exposition *Directions Montréal 1972-76* de la Galerie Véhicule Art ainsi que toutes les activités de Galerie Média furent annulées à la suite d'un accord entre les artistes et les organisateurs.

Le démantèlement de l'exposition fut suivi d'une longue bataille juridique mettant en cause plusieurs artistes de *Corridart*. En 1981, le verdict fut rendu en faveur de la ville. L'appel qui suivit fut réglé à l'amiable en 1988 par le nouveau gouvernement municipal dirigé par le maire Jean Doré, qui avait succédé à Jean Drapeau⁶⁹. Plusieurs des personnes engagées dans cette exposition ont gardé de l'amertume, pour des raisons évidentes et aussi parce qu'ils ont été privés de la chance de se faire voir sur le plan international. Une enquête sur les événements qui ont entouré le démantèlement de l'exposition et ses suites tels que relatés dans les médias a fait l'objet d'une thèse présentée en 1993 par Louise Descoteaux: «*Corridart: la censure*» (UQAM). On peut trouver de la documentation supplémentaire sur d'autres aspects des événements relatifs à l'exposition dans la thèse présentée par Pascale Choquette à l'Université de Sherbrooke en 1996, où elle analyse le langage journalistique en utilisant «l'affaire *Corridart*» comme étude de cas. «L'affaire *Corridart*» était le sujet et le titre d'une exposition présentée à l'automne 1996, et dont le curateur était Bob McKenna qui réalise présentement un film sur les rapports entre les artistes et le gouvernement.

Relativement peu de Montréalais ont pu voir *Corridart* de première main.

Et, faute de matériel disponible dans le public concernant les projets, moins nombreux encore sont ceux qui ont même une vague idée du contenu de l'exposition. Nous espérons que cet article, avec les photographies qui l'accompagnent, comblera le manque d'information et permettra de mieux comprendre pourquoi le démantèlement précipité de *Corridart* mérite d'être mieux étudié et analysé, au-delà de la question fondamentale de la censure. Paradoxalement, l'importance de *Corridart* est venue de son démantèlement même par la ville de Montréal (fig.30). Sa démolition en a fait une ruine et, dans notre société, les ruines subissent l'épreuve du temps⁷⁰.

Une anecdote pour terminer: en février 1996, Nancy Marelli, directrice des archives de l'Université Concordia, et moi avons appris que des documents relatifs au procès *Corridart* (y compris des dessins techniques, des cassettes, des films et quelques-unes des photographies qui accompagnent le présent article), qui étaient gardés au Centre de pré-archivage du Palais de justice, devaient être détruits faute d'espace. Des mesures furent prises immédiatement pour préserver ce matériel. Avec l'aide de Pierre Grenier, l'avocat qui représentait plusieurs des artistes de *Corridart* dans leur bataille juridique contre la ville et plusieurs des participants de l'exposition, la documentation fut retirée du Centre de pré-archivage et se trouve présentement dans les archives de l'Université Concordia.

KIM GAUVIN

Ottawa

Notes

Pour une composition détaillée de l'exposition *Corridart*, voir ma thèse «CORRIDART Revisited - Excavating the Remains» (Mémoire de maîtrise, Université Concordia, avril 1996).

1 Les deux autres expositions principales étaient *Mosaiicart*, regroupant des œuvres d'art de chacun des territoires et provinces du Canada, et *Artisanage*, qui présentait des œuvres d'artisans canadiens.

2 Archives Nationales du Québec (ANQ), E46-1-1, *Corridart, La Rue Sherbrooke: Corridart, inventaire des lieux*, 23, Melvin Charney, octobre 1975. Cette concentration était due aux ressources financières restreintes qui n'ont pas permis de couvrir convenablement les 5,5 milles de rue réservés à l'exposition.

3 Fernande Saint-Martin, interviewée par l'auteur le 28 septembre 1995, à Montréal.

4 Centre de pré-archivage du gouvernement du Québec, *Corridart artists vs. City of Montréal*, 05-22998-76 1/4, Cour Supérieure, transcription du témoignage de Mme Saint-Martin, le 9 octobre 1980, 31. Mme Saint-Martin affirma que le COJO avait assumé la responsabilité de l'organisation de l'exposition, car elle était alors prise par la préparation de l'autre exposition qu'elle avait proposée, *Trois générations d'art québécois 1940-1950-1960*, au Musée d'art contemporain de Montréal. Au cours

de l'entrevue que j'ai eue avec lui, le 18 juillet 1995, Melvin Charney a mentionné que Normand Thériault avait pris part aux discussions d'ordre pratique concernant *Corridart*.

- 5 Interview avec Melvin Charney, le 18 juillet 1995.
- 6 ANQ, E 1-46-34, Concours *Corridart*, lettre/offre de Melvin Charney, 23 septembre 1975.
- 7 Interview avec Melvin Charney, le 18 juillet 1995.
- 8 Mary Jane JACOB, *Melvin Charney: Recent constructions and works on paper*, New York, 49th Parallel; Centre for Contemporary Canadian Art, 1982.
- 9 ANQ, E 46-1-1, *La Rue Sherbrooke: Corridart, inventaire des lieux*, 8-9, Melvin Charney, octobre 1975.
- 10 *Ibid.*
- 11 Archives de l'UQAM, Fonds Laurent Lamy, 97P3/8 Programme Arts et Culture pour les Jeux Olympiques de 1976 et Projet *Corridart*, 4, bulletin d'information interne du COJO écrit par Lamy.
- 12 *Ibid.*, Olympique Communiqué/press release. Les expositions du programme Arts et Culture, organisées par le COJO et autres, comprenaient: *Artisanage; Mosaicart; Art Inuit; La Chambre nuptiale; Contact; Exposition «Estival»; Exposition Guy Montpetit; UQAM 76; Graphisme et design des jeux de la XXI^e Olympiade; Gravures contemporaines du Québec, 1965-1975; Images du sport au Canada, 19^e et début du 20^e siècle; Imprint 76; Les meubles anciens du Québec; Spectrum Canada; Les sports au Québec, 1879-1975; Sports et divertissements populaires à Montréal au XIX^e siècle; Super-Panneaux-Affiches; Timbres, monnaie et posters olympiques; Trois générations d'art québécois 1940-1950-1960.*
- 13 ANQ, E 46-1-1, rapport d'Yvon DesRochers.
- 14 *Ibid.*, E46 1-34, Concours *Corridart*, liste d'«Artistes déjà invités au Programme Arts et Culture». Les dix artistes qui avaient déjà été invités (par Laurent Lamy, selon Charney) étaient: Louis Archambault, Claude Guité, Paulette-Marie Sauvé, Ivanhoe Fortier, Guy Montpetit, Véronique Desgagné-Couture, Germain Bergeron, Miche Villeneuve et Les Films Québec Love.
- 15 *Ibid.*, texte d'Yvon DesRochers.
- 16 D'après les documents étudiés, aucun artiste ne proposa de projet pour un espace à l'extérieur du secteur spécifié dans le formulaire d'enregistrement.
- 17 Le projet de Jean-Pierre Séguin, *Intervention*, était le moins cher, alors que le projet conjoint de Charney et Marsan, *Mémoire de la rue*, était le plus coûteux.
- 18 ANQ, E 46-1-34, Concours *Corridart*, procès-verbal de la réunion du jury, le 8 janvier 1976. À la première réunion, le règlement stipulant que la date limite pour la soumission des projets devait être le 12 décembre 1975 fut modifié. Le jury décida de tenir compte de l'ensemble des 306 projets reçus jusque-là. Cela posa un problème insoluble: une note en marge du procès-verbal indique que quelques projets avaient déjà été refusés parce qu'ils avaient été reçus après la date limite mentionnée dans la brochure.
- 19 Interview avec Mme Saint-Martin. Elle y déclarait que sa participation à *Corridart* s'est terminée avec sa présentation du projet. Dans une interview avec lui, Roland Poulin non plus ne se rappelait pas avoir fait partie du jury. Toutefois, le procès-verbal de la réunion du jury mentionne leur présence. De plus, à la page 31 de la transcription de sa déposition, le 9 octobre 1980, Mme Saint-Martin déclare qu'elle a été invitée à faire partie du jury; plus loin, à la page 33, elle décrit le concours et le processus de soumission et de sélection. À la page 34, elle déclare que le jury se composait de Laurent Lamy, Roland Poulin, Melvin Charney, Paulette Gagnon et elle-même.
- 20 ANQ, E 46-1-34, procès-verbal de la réunion du jury.
- 21 Bourjoi se retira de l'exposition peu après avoir été sélectionné.

- 22 Des complications reliées à l'emplacement de son projet empêchèrent Edmund Alleyn de participer à l'exposition.
- 23 Interview avec Melvin Charney, le 18 juillet 1995.
- 24 C'est l'opinion exprimée par plusieurs des personnes interviewées, dont Laurent Lamy, Paulette Gagnon et Sandra Marchand.
- 25 ANQ, E 46-1-34, CORR-22 *L'Enfant Fort*, André Ménard à Yvon DesRochers, 9 juin 1976.
- 26 Interview avec M. Charney, le 18 juillet 1995.
- 27 Tous les artistes interviewés ont parlé de discussions avec Melvin Charney, avant et pendant le processus de création. La plupart étaient d'avis que ces discussions n'avaient pas pour but d'influencer leurs projets. Quelques artistes ont aussi mentionné des discussions avec André Ménard et une ou deux avec Laurent Lamy. Les archives du COJO contiennent aussi des pièces de correspondance entre Ménard et plusieurs des artistes concernant les détails de leurs projets.
- 28 Bob McKenna, interview avec l'auteur le 6 septembre 1995 à Montréal. D'autres artistes ont confirmé le fait qu'en général, ils ne savaient pas qui étaient les autres artistes sélectionnés.
- 29 Claude Thibaudeau, interview avec l'auteur le 22 août 1995 à Montréal. Thibaudeau dit qu'il avait fait la partie textile de l'œuvre de Montpetit selon les spécifications de ce dernier. Dans une interview du 26 novembre 1995, Guy Montpetit dit que Thibaudeau avait utilisé, pour le projet, le même tissu qui est utilisé pour la fabrication des parachutes.
- 30 ANQ, E 46-1-34, CORR-21, projet de Guy Montpetit. Le projet indique son intention de créer trois sculptures, dont la première serait composée d'un élément, la deuxième de deux éléments, et la troisième de trois. Le projet fut réduit de six éléments sculpturaux à trois, pour des raisons de budget.
- 31 *Ibid.*, CORR-16 Andrew Dutkewych, bulletin du jury, projet, 10 décembre 1975. La sculpture de Dutkewych fut installée sur l'emplacement qu'il avait choisi, sans modifications apparentes au projet original.
- 32 *Ibid.*, CORR-9 Kina Reusch, formulaire d'inscription, 11 décembre 1975.
- 33 *Ibid.*, CORR-5 Trevor Goring, déclaration de l'artiste, 28 mai 1976.
- 34 Trevor Goring, interview avec l'auteur le 4 avril 1996, à Montréal. Goring ne voulait pas créer une œuvre qui occuperait un site, mais plutôt faire quelque chose qui serait un «fil conducteur» évoluant à mesure que les passants circuleraient le long de la route de l'exposition. Selon lui, cela donnerait l'effet d'un spectre, établissant une continuité visuelle régulière d'est en ouest et vice-versa.
- 35 ANQ, E 46-1-34, CORR-8 Jean Noël, formulaire d'inscription, 7 décembre 1975. Son projet devait comporter dix bannières géantes, mesurant chacune douze pieds carrés.
- 36 *Ibid.*, projet. Les règlements municipaux concernant les bannières au-dessus des chaussées interdisaient l'installation de bannières mesurant plus de cinq pieds de haut. Dans une lettre à André Ménard, datée d'avril 1976, Noël indique qu'il est particulièrement ennuyé par le dernier changement qui lui est imposé parce qu'il avait déjà réalisé trois des dix bannières de dix pieds carrés (à la suite d'un premier changement de mesures). Bien que cela ne fut pas conforme au plan d'installation initial, deux bannières furent installées côté à côté à l'angle des rues Sherbrooke et Berri.
- 37 *Ibid.*, CORR-1 Archigrok, lettres. Tom Dubicanac et Ted Cavanagh étaient tous deux architectes. Dubicanac était chargé de toute la correspondance avec le personnel du COJO. Il semble qu'il ait supervisé la plupart des autres aspects du projet Archigrok. De plus, ou peut-être à cause de cela, la plupart des articles de journaux et de périodiques parlent de Dubicanac comme du seul créateur de *Pine Forest*. Le projet devait consister en une rangée de six pins; l'esquisse en profil qui accompagnait le projet montre que les arbres devaient être plantés dans un contenant en forme de coin. Les

réserves formulées par le jury venait des aspects techniques de l'installation et du désir de souligner le concept de la forêt au lieu de présenter une rangée de six arbres.

38 ANQ, E 46-1-34, CORR-3 Yvon Cozic, projet. Cozic déclara que sa femme et lui ne s'étaient pas inscrits au concours mais qu'on avait sollicité leur participation. («Cozic» est le couple mari et femme formé par Yvon et Monique Cozic. Bien qu'il s'agissait d'une collaboration, seul le nom d'Yvon Cozic apparaît sur le formulaire d'inscription et, sans doute pour cette raison, on le mentionne généralement comme unique créateur de cette œuvre.) Il est possible que Cozic ait été invité à s'inscrire au concours, car les documents d'archives indiquent que les projets soumis par Cozic ont été étudiés par le jury de *Corridart*. Les notes du jury indiquent que des deux projets soumis, *X noué 3* a été accepté, mais non *Cross-Country*. *Cross-Country* a été refusé «avec réserve». Malgré cela, c'est *Cross-Country* qui fit partie de l'exposition, bien qu'il n'existe pas de document qui explique ce fait.

39 ANQ, E 46-1-34, CORR-3.

40 *Ibid.* Cozic avait d'abord conçu le projet pour le Carré Saint-Louis. Charney suggéra d'utiliser un plus grand nombre d'arbres et Cozic modifia *Cross-Country* pour y inclure trente arbres au lieu de dix comme au début.

41 *Ibid.*

42 Marc Cramer, interview avec l'auteur, le 3 octobre 1995, Montréal. Son projet original comportait une série de sept prismes formant un grand triangle de vingt et un panneaux avec un montage de vues de trois rues différentes, une au lever du soleil, une autre à midi et la troisième au crépuscule. Les maisons du Plateau Mont-Royal devaient être photographiées individuellement puis réunies pour former les rues, suivant un modèle commun. ANQ, E 46-1-34, CORR-4, notes du jury, 27 février 1976. Le projet de Cramer fut accepté «sous réserve». Après des discussions avec Charney, des modifications importantes y furent apportées.

43 ANQ, E 46-1-34, CORR-12 Claude Thibaudeau, formulaire d'inscription, 12 décembre 1975. Les projets de Thibaudeau devaient inclure la participation de Guido Molinari, Claude Tousignant et Jacques Hurtubise. Le jury de *Corridart* approuva son projet de bannières et de cerfs-volants avec de légères modifications. Charney proposa que des artistes québécois plus jeunes et moins connus soient engagés dans la création des œuvres.

44 *Ibid.*, CORR-6 Michael Haslam.

45 *Ibid.*, CORR-7 Kevin McKenna, projet. Dans une interview avec l'auteur, le 28 septembre 1995 à Montréal, Bob McKenna déclara que Kevin McKenna avait suggéré d'installer l'œuvre plus à l'ouest, afin d'inclure des gratte-ciels dans l'image. L'image finale offrait une perspective des rues perpendiculaires à cette section de la rue Sherbrooke, ainsi qu'un panoramique de la rue Sherbrooke à chaque bout. Pour rehausser la rue, des représentations de Charlie Chaplin, d'un zepelin et de Bob McKenna lui-même furent ajoutées.

46 *Ibid.*, CORR-10 Jean-Pierre Séguin, projet. Dans une interview avec Bob McKenna, le 24 février 1995, à Montréal, Séguin a révélé que des inconnus avaient déchiré l'enveloppe de plastique et ouvert plusieurs boîtes, pensant, sans doute, qu'elles contenaient des objets de valeur. Séguin se trouvait devant deux problèmes: le premier étant le paradoxe entre la valeur d'un contenu par rapport à son contenant et le gaspillage souvent associé à l'emballage; le second, les effets de la nature et des éléments sur les boîtes.

47 Jean-Pierre Séguin, interview avec l'auteur, le 6 novembre 1995 à Montréal.

48 ANQ, E 46-1-34, CORR 11, note du jury. Le projet de Sullivan semble avoir été tout d'abord rejeté par le jury, puis évalué de nouveau et accepté pour des raisons qui ne sont pas mentionnées dans les notes du jury. D'après le budget que Sullivan avait soumis au COJO, Moore devait être payé à même les montants payés à Sullivan. Voir aussi ANQ, E 46-1-34, CORR-20, Jean-Serge Champagne, contrat. Champagne faisait affaire directement avec le COJO et recevait un paiement distinct de celui de Sullivan. Il avait reçu la commande d'exécuter les casiers en bois naturel.

49 Guido Molinari, interview avec l'auteur, le 10 octobre 1995 à Montréal. Molinari avait prêté à Sullivan du matériel d'archives de la Galerie L'Actuelle pour la vitrine concernant la Galerie.

50 ANQ, E 46-1-34, CORR-13 William Vazan, projet, 11 décembre 1975. Musée d'art contemporain, *Bill Vazan: Recent Land and Photoworks*, Montréal, Musée d'art contemporain, 1980, p.51. Selon Vazan, *Stone Maze*, qui couvrait une superficie de 1m x 37m x 55m, devait être: «une île, une rocallie servant de refuge contre le trafic de la rue, un lieu de rencontre, un labyrinthe pour des rituels et des jeux, un calendrier solaire avec des pierres servant de mire et alignées selon le solstice sur le lever et le couchet du soleil, et enfin, très profondément, le symbole de la sortie de la vulve de la terre-mère et le commencement de la ville».

51 Pierre Ayot, interview avec Bob McKenna, le 24 février 1995 à Montréal.

52 Melvin CHARNEY, «Corridart on Sherbrooke Street, Montreal July 7th to 31st, 1976», *CORRIDART dans la rue Sherbrooke* (plan de la ville/brochure).

53 Jean-Claude Marsan, «CORRIDART: a-t-on voulu tuer la mémoire?» Les documents provenaient du Musée McCord, des Archives nationales du Québec et, en majorité, des Archives de la ville de Montréal. ANQ, E 46-1-34, CORR-15 Jean-Claude Marsan, Marsan à Ménard, 31 mai 1976. Charney modifia le plan initial de *Mémoire de la rue* lorsqu'il se rendit compte que son projet allait occuper une partie importante de l'exposition *Corridart*, et il porta le nombre de panneaux de 80 à 155.

54 Interview avec Charney, le 18 juillet 1995.

55 ANQ, E 46-1-34, *La Rue Sherbrooke: Corridart, inventaire des lieux*, 64, octobre 1975. Un exemple de cette utilisation était la main pointée sur la tour à bureaux de David Azrielli qui avait remplacé la résidence Van Horne, sur la rue Sherbrooke à la hauteur de la rue Stanley, qui avait été démolie en 1973 avec l'autorisation de la ville. Certains espaces comprenaient des musées, des églises, des galeries, des squares, l'École des Beaux-Arts, le Cercle Canadien et le Mount Royal Club. «À vendre... 50 mains qui ont scandalisé la ville de Montréal», *Le Soleil*, 22 septembre 1976. Joseph Lapin avait fabriqué les mains d'après la forme suggérée par Charney.

56 Melvin CHARNEY, «CORRIDART Melvin Charney on Art as Urban Activism in Canada», *Architectural Design* 7 - 8, 1977, p.546. Il semble que ces couleurs aient été «empruntées à des services municipaux, tels les parcs publics, dont les budgets avaient été illégalement détournés vers les Jeux olympiques». D'après le plan de *Corridart*, la conception graphique avait été imaginée et réalisée par Charney en collaboration avec John Honeyman.

57 Laurent Lamy, interview avec l'auteur, le 26 septembre 1995 à Montréal. Lamy a déclaré s'être opposé ouvertement à ce que Charney produise une œuvre, citant le conflit d'intérêt à Charney et à Yvon DesRochers, vu que Charney était l'organisateur de l'exposition et avait fait partie du jury. Lamy ajouta qu'il pensait, malgré tout, que *Les maisons de la rue Sherbrooke* étaient une œuvre excellente. Voir aussi l'interview de Melvin Charney. Son but, en créant cette œuvre, était de remplir «un grand trou béant» de l'autre côté de la rue d'un autre projet, *Kiosque à broue*. Il semble, toutefois, que Charney ait eu l'intention de réaliser ce projet tôt dans l'organisation de l'exposition. Un document à l'appui de cette théorie est inclus dans un budget: ANQ, E 46-1-34, CORR-26, Gilles Dessureault, Budget: Projet - *Les maisons de la rue Sherbrooke*, 19 mai 1976. Ce budget laisse entendre que le stationnement de l'UQAM, à l'angle des rues Saint-Urbain et Sherbrooke, où *Kiosque à broue* était installé, était l'emplacement choisi pour *Les maisons de la rue Sherbrooke*.

58 Gilles Dessureault, interview avec l'auteur, le 11 octobre 1995 à Montréal. Dessureault avait aussi participé aux esquisses de la rue Sherbrooke utilisées dans *l'Inventaire des lieux*.

59 Melvin CHARNEY, «Melvin Charney: Other Monuments, four works 1970-1976», *Vanguard*, vol.6, no 2, mars 1977, p.8.

60 Interview avec Charney. À cause du danger relatif lié à la construction d'un tel projet, un ingénieur avait été consulté. Les inspecteurs du bâtiment avaient vérifié le site. Dans une conférence qu'il donnait à l'Université McGill, le 29 octobre 1996, Melvin Charney a souligné le fait que *Les*

maisons de la rue Sherbrooke n'était pas tant une affaire de «facades» qu'un moyen de définir la «forme collective» de la rue et l'espace intérieur en regard de l'espace extérieur.

61 ANQ, E 46-1-34, CORR-22 *L'Enfant Fort*, projet, 1^{er} juin 1976. Un groupe d'artistes, *L'Enfant Fort*, se fit remarquer en soumettant un projet au concours *Corridart*. Le groupe, qui se composait d'une trentaine d'artistes, comédiens, musiciens et autres, proposait de donner dix représentations, à l'intérieur de *Corridart*. Les *happenings* proposés plurent au jury qui accepta le projet.

62 *Ibid.*, CORR-14, lettre de René Viau et Serge Gagnon à l'UQAM. Viau et Gagnon furent reconnus comme les auteurs du projet, bien que Bruno Caroit et Louis L'Abbé semblent avoir joué un rôle aussi important dans la conception et la création. En plus d'être mentionnés dans la lettre à l'UQAM, tous les quatre sont inscrits dans le rapport final des frais comme ayant reçu des sommes égales pour la conception et l'exécution du projet.

63 *Ibid.*, projet.

64 *Ibid.*, formulaire d'inscription. Le site proposé, le stationnement adjacent au 3450 Saint-Urbain, à l'angle nord-ouest des rues Saint-Urbain et Sherbrooke, était essentiel car un des buts du projet était de stimuler l'intérêt pour l'exposition *UQAM 76* qui se tenait à la Galerie UQAM, dans l'immeuble voisin, le Pavillon ART II. D'après des notes trouvées dans leur dossier, au cours de discussions entre Ménard, Charney et les créateurs du projet *on proposa un changement d'emplacement pour Kiosque à broue*, pour des raisons inconnues. La suggestion fut mal reçue par le groupe; Ménard et Charney finirent par acquiescer et *Kiosque* fut installé sur le site original.

65 *Ibid.*, CORR-25 Média, Lucette Bouchard et Denis Racine, co-directeurs de Galerie Média, à Ménard.

66 *Ibid.*, CORR-24 Véhicule, mémorandum de Ménard à DesRochers, 2 juin 1976, projet, 26 mai 1976; DesRochers à Patrick Darby et Guy Lavoie de Véhicule Art Inc., 2 juin 1976. Les organisateurs de *Corridart* avaient invité Patrick Darby, alors président de Véhicule Art, et le secrétaire, Guy Lavoie, à soumettre le projet. Les artistes étaient: Allan Bealy, Pierre Boogaerts, Charles Gagnon, Betty Goodwin, John Heward, Miljenko Horvat, Christian Knudsen, Suzy Lake, Claude Mongrain, Jacques Palumbo, Leopold Plotek, Roland Poulin, Roger Vilder, Henry Saxe, Hans Van Hoek et Irene Whittome.

67 Pour une analyse visuelle des œuvres et de leur rapport au site, voir ma thèse «*CORRIDART Revisited - Excavating the Remains*», 94-106.

68 ANQ, E 46-1-34, CORR-14, DesRochers à Viau et Gagnon, 12 avril 1976. Après que l'idée première d'un vernissage dans la rue eut été abandonné, il fut décidé que le *Kiosque à broue* serait l'endroit idéal pour une petite réception. Mais, finalement, le directeur de la galerie de l'UQAM, Luc Monette, offrit de prêter la galerie pour le vernissage.

69 Plusieurs des artistes interviewés ont reconnu que Pierre Ayot avait été celui qui avait rendu le procès et l'appel possibles. Ils ont exprimé leur admiration et leur gratitude pour l'habileté avec laquelle Ayot avait réuni les artistes qui luttaient contre la ville, et pour son travail en vue de recueillir les fonds nécessaires pour cette lutte.

70 Interview avec Dessurault. Charney a aussi exprimé des sentiments semblables après le démantèlement de *Corridart*.

Traduction: Élise Bonnette

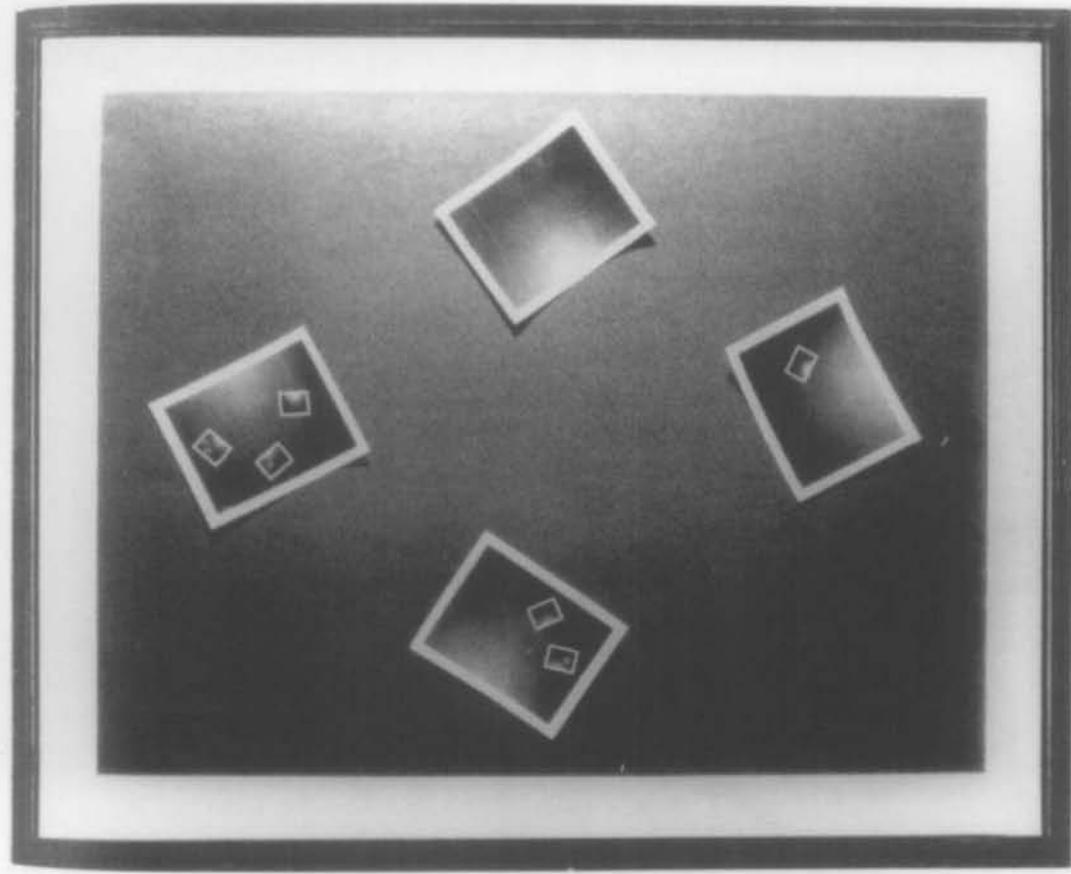


fig. 1 Michael Snow, *Red*, 1974, colour photograph, 66 x 79 x 4 cm. (Photo: Robarts Library, University of Toronto)

TAKING IT AS RED

Michael Snow and Wittgenstein

In his intellectual activities Michael Snow owes a great deal to two predecessors in matters of art and language: Marcel Duchamp and Ludwig Wittgenstein.¹ Both were an influence on the minimal and conceptual art scene in New York, of which Snow was a part, through the 1960's. Wittgenstein's arguments about language and its games are a theoretical counterpart to Duchamp's games with language. In homage to Duchamp, Snow makes puns on his own name and its anagrams, incorporating them into his work, for example, a "snow" smokescreen: a counterpart to the "salt" of Duchamp's "marchand du sel."² This name game may also be connected to Wittgenstein's discussions in *Philosophical Investigations* of the problems of confusing name and thing: for example, a person's name continues to have meaning after the person dies or, more tersely, "Mr. Scot is not a Scot."³ Similarly, Mr. Snow is not snow. But in the titles of various works, such as *Snow Blind* and *Snow Storm, February 7, 1967*, Snow inserts his name, reinforcing his authorial presence. It is played, in these instances, for its implications of vision, and its converse, snow blindness. It is also played, although not explicitly, for its implications of philosophical understanding, or, perhaps, inundation: being snowed.

Many artists were reading Wittgenstein in the 1960's: what exactly they made of him was hard to assess, even at the time.⁴ But Wittgenstein was often quoted. One finds Wittgenstein tags (that do not give the precise source, but only, evocatively, say "Wittgenstein") at the top of a number of articles. Amy Goldin and Robert Kushner opened their piece on conceptual art in *Art News* with: "If a lion could speak, we could not understand him." Ross Mendes in *Arts Canada*, in the same year, writing on "The Language of the Eyes: Windows and Mirrors," began with "The limits of my language mean the limits of my world." Ursula Meyers opened her 1972 anthology *Conceptual Art* with quotations from Wittgenstein's *Philosophical Investigations*.⁵

The demeanor of certain works of minimal art (grids, modules, uninflected configurations of regular parts within the whole) caused their resemblance to certain of Wittgenstein's propositions on language to be noted. In Gregory Battcock's influential anthology, *Minimal Art*, the critic Barbara Rose quoted Wittgenstein: "But what does it mean to say that we cannot define (that is, describe) these elements, but only name them? This might mean, for instance, that when in a limiting case a complex consists of only one square, its description

is simply the name of the coloured square.”⁶ She then comments that Jasper Johns’ notebooks (with mathematical number grids) may actually look like *pardies* of Wittgenstein, while Judd’s and Morris’s modular sculptures look like *illustrations*. Could the meticulous geometrical modules of Judd or the grids of LeWitt or quasi-cabbalistic tables of Johns or Andre somehow be a visual fulfillment of Wittgenstein’s pared philosophical propositions?

The sense that art could not easily illustrate or translate Wittgenstein comes up again in Robert Pincus-Whitten’s 1969 essay on Richard Serra, “Slow Information.” Pincus-Whitten says that since Serra often spoke of Wittgenstein, it would be tempting to create an “analogical structure” comparing their aims. However, he cautions, this operation would fail since the “dynamics of one species of inquiry” are “hardly interchangeable” with those of another. That is, Pincus-Whitten insists on the discrete realms of linguistic and visual investigation. It would not be so egregious now, one might think — certainly not a kind of intellectual cross-breeding of incompatible species — to look at the ways an artist might try to precisely conduct that kind of analogical inquiry. In fact, having duly acknowledged that the most “abject” art criticism is “predicated on the dynamics of poetry (*ut pictura poesis*),” Pincus-Whitten does admit a “certain harmony of interest” between Serra’s work and Wittgenstein: both deal with elementary components, simple propositions.⁷

Here it will be proposed that Michael Snow, who read Wittgenstein over a number of years, also tried to make something of it in ways that are neither parody nor mere emulation, but rather a serious analogical inquiry. Snow acknowledges the continuing “phantom of the problems” raised by Ludwig Wittgenstein’s “wonderfully tragi-comic” *On Certainty* as “always around the corner” in his work.⁸ Snow’s original reading of Wittgenstein has now been hemmed in (or dispersed) by his subsequent readings of Lacan and Derrida; and these, in turn, have been inflected by his interest in Greek philosophy and drama. However, Snow’s reading of Wittgenstein (“sometime around 1970”) including *The Blue and Brown Books*, *Philosophical Investigations*, *Tractatus*, *On Certainty* and other works that Snow cannot now remember, raised or reinforced general philosophical questions about the nature of images and representation.⁹

Wittgenstein does not entirely account for Snow, any more than Wittgenstein’s observation that “motor cars don’t grow out of the earth” accounts for the Cadillac Ranch, or his observation that “I *know* that I have never been on the moon... sounds quite different... to the way it would sound if a good many men had been on the moon,” accounts for the Apollo space programme.¹⁰ Nevertheless, Snow does appear to work out particularly considered, concrete responses to Wittgensteinian propositions in a number of works, in which he turns Wittgenstein’s study of the problems of representing things in language into representations of the problem. This dialogue with Wittgenstein was in turn

part of Snow's situating himself within the prevalent modes of minimal and conceptual art of the period. He is closest to Joseph Kosuth, who more recently has argued that Wittgenstein made "object-texts" through parables and language games, to "show" aspects of language that could not be explicitly asserted: his philosophy is a process to be shown. Thus, for Kosuth, art is an important "post-philosophical" activity: a language whose function is to show, not to say.¹¹

The nature of the connection between the representation or description of something, and the external object or fact whose existence is supposed to verify it, is central to Wittgenstein's *Philosophical Investigations*. In fact, Wittgenstein argues, the recognition of such a connection does not really give validity to either term. Almost as a textbook illustration of this vexed relationship between a "fact" and its representation, Snow, in *Log* (1973-74), put a photograph of a log beside a log, setting up the "model" of a model with deliberate deadpan (a log being figuratively synonymous with the inanimate object).¹² If Snow's works "illustrate" Wittgensteinian propositions, they do so with some irony, as Snow must equally be proposing his own works as "models" to be borne out by Wittgenstein's texts. This is just the kind of relationship of thing and representation that Wittgenstein decodes and deplores in his work. So Snow makes nonsense of Wittgenstein's point, but at the same time operates in keeping with Wittgenstein's expressed aim to "teach you to pass from a piece of disguised nonsense to something that is patent nonsense."¹³ Wittgenstein's texts involve the accumulation of aphoristic propositions, which often take the form of "pictures" of hypothetical situations. These are deployed again and again, but are gradually modified, in the progressive proposals for language games. His method involves not only recurrence, but also a relentless shutting off of dead-ends. This same sense of making proposals and then closing things down, rigorous and playful, finds an analogy in Snow's method.

The passages of *Philosophical Investigations* dealing with the misrepresentation and misrecognition that lie at the core of metaphoric language, and the deceptions associated with picturing and analogy, would presumably have a particular interest for the visual artist. In *Philosophical Investigations* Wittgenstein addresses the problem of the relationship of things to words, of "outer" model to "inner" picture, and of the mental picture to its description in language. Wittgenstein presents the case that our mental image does not really account for our description of any given thing. While we imagine that our thinking relies on mental images and that speech relies on a stream of corresponding imagery, this is an illusion: "An image is not a picture, but a picture can correspond to it."¹⁴

We attribute power to the mental image as a super-likeness or super-picture: "the mental image must be more like its object than any picture." For this reason, the mental image cannot be equalled in any actual physical, painted or modeled picture. In *The Blue and Brown Books* (the preliminary studies for *Philosophical*

Investigations) Wittgenstein proposes a test: what if a literal “red patch” of paper were substituted for an imagined, envisioned, “red”? Paradoxically, the actual red patch would be “no more alive” than a written sign: it is the “occult” nature of the vivid mental image that imparts life. *Red⁵* seems to be a striking example of Snow’s reinvestigation of a Wittgensteinian investigation (fig.1).¹⁵ One of the first “pictures” in *Philosophical Investigations*, in the opening discussion of Augustinian nominalism and gestural language, is that of someone sent shopping with a slip of paper on which is written “five red apples.” Given this paper, the shopkeeper opens a drawer labelled “Apples”; then a drawer labelled “Red”; then a series of drawers for the cardinal numbers. Wittgenstein interrupts this hypothetical narrative: “How does he know where and how he is to look up the word ‘red,’ and what he is to do with the word ‘five?’ — Well, I assume that he *acts* as I have described. Explanations come to an end somewhere.”¹⁶

Snow, in *Red⁵* takes up the account of the five red apples, but does not merely stop at “illustrating” this key proposition. Colour names, particularly “red,” recur throughout all Wittgenstein’s principal writings as examples of various problems of pictorial thinking and “ostensive” definition. *Red⁵* neatly raises many of the implications of Wittgenstein’s meditations on the meanings of “red.” The mathematical component (“to the fifth”), of the title *Red⁵* suggests that Snow’s procedures for constructing the piece emulates the rigour of scientific method. A colour field was photographed. Its photograph was then laid back on the original field and the whole was re-photographed, and so on. While this process might seem to propose a potentially open-ended mathematical set, in fact the picture would bury itself under its own layers and the original red field would be lost if the process continued.

Snow’s numerical title also emulates the neutrality of minimalist titles with their intimation of science and mathematical precision (as seen, for example, in Carl Andre’s periodic table of the elements, 1967), and directs us to a matter of critical importance in Minimalism: seriality.¹⁷ In the art periodicals of the late 1960’s there was controversy about what the artist Mel Bochner called “the serial attitude.” For Bochner a “series” necessarily included a “first and last member,” and: “every member except the first has a single immediate predecessor from which it is derived, and every member except the last, a single immediate successor.”¹⁸ His definition was disputed by John Coplans, with the precision and vehemence characteristic of minimal and conceptual art discourse, who argued that Bochner had confused “modular” with “serial.”¹⁹ Jack Burnham intensified this debate by calling for a “systems esthetics” aligned with technology and science.²⁰

“Seriality,” it will be clear, was not to be lightly entered into, and, at the very least, it created a problem concerning the relation of the parts to the whole. In a series, if there is no first or no last number, the undesirably time-consuming spectre of *ad infinitum* intervenes. The minimalist, therefore, is at pains to limit the

number of units. However, Snow's piece, as a series of photographs of itself, indicates a passage of time; rather than a mutually reinforcing (or mutually annulling) relationship of units in space. This unravelling is characteristic of Snow's role within the larger art field of the time, as a kind of conceptual chorus commenting on its procedures and values. Snow does stop at five: like Wittgenstein's grocer with his five apples, "explanations come to an end somewhere."

A clue to the procedure Snow used to bring red rectangles progressively into existence, while, at the same time regressing (the original colour field becomes smaller and smaller as it is re-photographed), may be found in Wittgenstein's analysis of the existence of the colour "red" independently from any given thing of that colour: "Something red can be destroyed, but red cannot be destroyed, and that is why the meaning of the word 'red' is independent of the existence of a red thing."²¹ Wittgenstein questions the ways in which "red" itself, in the mind's eye, might disappear. It does not make sense to say that red is torn up, or pulverized: but we can say "the red is vanishing."²²

Ultimately, Wittgenstein argues, the word "red" does not necessarily indicate the *presence* of something red (since it occurs in both the propositions "Here is a red patch" and "Here there isn't a red patch.")²³ "Red" can indicate an absence, or at the least, can indicate the disjuncture between what you imagine and what you see. Snow's *Red⁵* may equally be imagined running backwards, as a regression or vanishing of each red photograph until only the "disembodied" photograph of the colour field remains: as a film-maker, Snow exploits such effects. If so, he might be enacting a variation on the entropy theme of Robert Smithson's writings of the period.²⁴ In the context of Wittgenstein, Snow's *Red⁵* is arguably a modernist, heroic, bringing into being of a red object out of redness; and also a simultaneous diminution of the size and colour value of the original red field as it is re-photographed.

In *Philosophical Investigations* the word "red" is touched on again and again, as is the word "pain," to test the criteria of identity. How can one separate out redness, or pain, from its bearer, since redness and pain refer only to one's own sensation?²⁵ So Wittgenstein asks, how could we detach a colour impression from an object "like a membrane?" Snow's *Red⁵* makes literal the project of detaching redness as a surface. This again, is not only probable evidence of Snow's thinking about Wittgenstein, but about Wittgenstein's uses in Minimalism. Sculptors like Donald Judd gave great thought to the implications of painting the sculpture's surface, fearing that colour might lie on the surface of the form: a preoccupation amusingly known as the "skin problem."²⁶ As a photograph of a colour field *Red⁵* plays on two things — flat colour fields and photographic surface — that we tend not to regard as material in themselves; and yet it gives us an illusion of surfaces (the polaroids) that might be peeled away.

Beyond redness, another significant feature of *Red⁵*, is shape: the rectangles.

Wittgenstein considered the problems of separating out shape, like colour, as a property of a given thing. The red rectangles in *Red⁵* also fit Wittgenstein's "picture" of language as a gaming board of coloured squares, primary elements in a complex whole. This picture, of course, could be read generally into minimalist grids and modules — it is the kind of relationship that can verge on the parodic, as Barbara Rose noted. Nevertheless, Snow's *Red⁵* seems to describe Wittgenstein's language game in which language exists as combinations of coloured squares on a surface: if one names a red square on this imagined board "R," it is now not something represented, but a means of representation, a part of language. Wittgenstein poses the question: "does 'R's standing for a red square consist in this, that when the people whose language it is use the sign 'R' a red square always comes before their minds? In order to see more clearly, here as in countless similar cases, we must focus on the details of what goes on; must look at them from close to."²⁷ In re-photographing his red rectangles, Snow makes the "red" rectangle a signifier. He literally "focuses" on the details, looks at them "from close to." But since pictures in language do not translate into actual pictures, as Wittgenstein often points out, Snow does not mean his image to work as language: the red squares float, detached, in a signifier limbo.²⁸

The rectangle was a "loaded" form in the late 1960's, dragging the baggage of its association with pictorial illusionism in painting. Donald Judd argued that the rectangle had become a "definite form" rather than a "neutral limit," compromised by its association with the rectangle of the conventional canvas. The rectangle, for the minimalists, had come to stand for the exhaustion of painting. Artists were driven to seek out unconventional shapes for canvases, and, beyond the canvas, three-dimensional objects. Further, the rectangle necessarily implied a relationship of the whole to the contained parts. Consequently, Judd states: "The rectangular plane is given a life span. The simplicity required to emphasize the rectangle limits the arrangements possible within it."²⁹ Snow's casual diagonal deployment of the red rectangles in *Red⁵* looks like a studied contradiction of the austere, rectilinear minimalist grid. At the same time, *Red⁵* appears to give a time-lapse enactment of the life span of the rectangular plane, as described by Judd. In a closely related piece, *8 x 10, 1969*, Snow photographed an eight-by-ten inch rectangle of tape from many angles, two hundred and eighty-five times; in only one photograph does the taped rectangle exactly fit the framing edge of the photograph. The tape rectangles which are distorted by perspective draw attention to the compromised form of the rectangle of the photograph in which they exist, with only one true rectangle as a flawed referent. In a typical discussion of the compromised rectangle, Jane Harrison Cone, writing on Kenneth Noland, expressed anxiety about the canvases, which, although very long, were still rectangles with illusionist and spatial qualities. Cone argues that one has to look at them obliquely in order for them to deny the rectangle's constraints.³⁰ (This

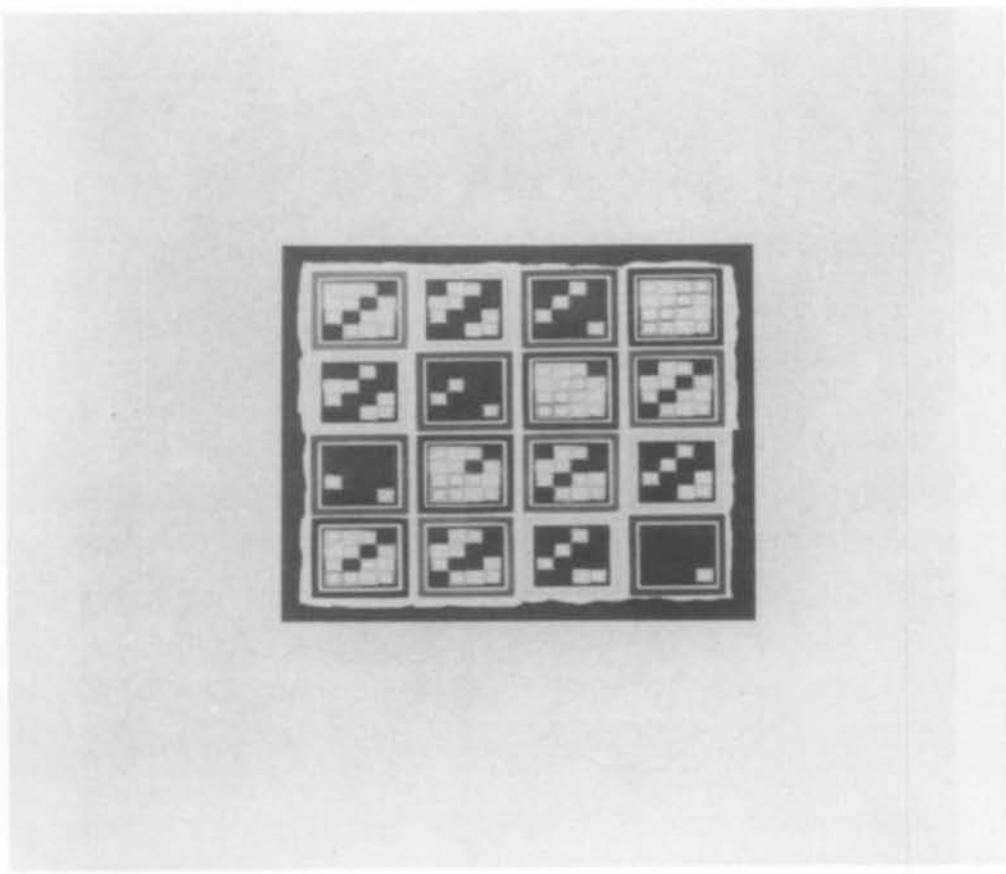


fig.2 Michael Snow, **Morning in Holland**, 1969-74,
photographs, tape, enamel, 129 x 123 cm.
(Photo: Robarts Library, University of Toronto)

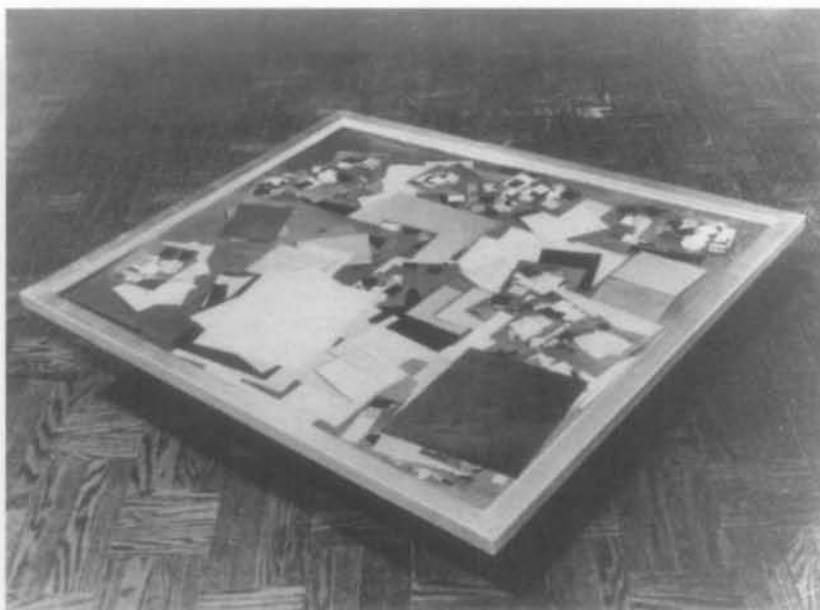


fig.3 Michael Snow, Painting (*Closing the Drum Book*), 1978, colour photograph, wooden frame and base, 117 x 117 x 99 x 111.
(Photo: Robarts Library, University of Toronto)

emphasis on viewing from an oblique angle recalls the anamorphic skull of Holbein's painting, *The French Ambassadors*: the rectangle had become the minimalist *momento mori*.) This obliquely angled view of the pictorial rectangle suggests Snow's 8 x 10 and his 1977 photographs of Canadian Group of Seven paintings in *Plus Tard*.

If Wittgenstein's board of coloured squares, which represents an analogy between language and games, is overlaid on the minimalist grid, it, in turn, is laid over the modernist grid of Mondrian. In the photographic work *Morning in Holland*, 1969-74 (fig.2), Snow uses the primary colours, and green, in a complicated sequential play with sixteen squares.³¹ The squares are covered with black paper, and then, one by one, uncovered, and the whole rephotographed, as if it were a Wittgenstein language game. Snow's strangely time-consuming exercises in works such as *Red*⁵, *Morning in Holland*, and the related *Painting (Closing the Drum Book)*, 1978 (fig.3) echo Wittgenstein's view of philosophical method: problems are not solved by giving new information, but by "arranging what we have always known."³²

Wittgenstein argues that a picture is a set of comparisons: one presents a picture in order to lead the viewer to compare it with “this” rather than “that” set of pictures, thereby changing the viewer’s way of looking at things. The picture is an object of comparison, of similarities and dissimilarities, a “measuring rod,” but not a preconceived idea to which reality or our mental image, must somehow correspond.³³ In *Red*⁵ the red, by being re-photographed, is compared to itself as a red model field; and, in *Morning in Holland*, the parts are necessarily set up comparatively by being blocked out and re-configured. The insistence on the comparison of terms within the work, the internal relations of unit to unit and part to whole, is part of the landmined terrain of the minimal object. But if Snow’s Wittgenstein is part of a game with the prevailing art codes of the late 1960’s and early 1970’s, Snow uses it in less tidy ways: his end product exists in a zone between the coherent, implosive minimalist work, and the provisional, unfinished series of conceptual art. These works, that are a document of their own making, are almost a cliché of conceptual art. Because they are photographs of themselves being photographed, their meaning may well be found in the process of making — but making at a distance, like handling radioactive material with tongs. The intentions of Snow’s documenting of process is perplexing, and deliberately suspect.

Snow returned to red in *Redifice*, made for Expo ’86. *Redifice* is a large structure, almost two and a half metres tall, in which a series of windows open onto holograms, photographs, and photographic compositions. The disparate objects and tableaux represented are unified by their association with redness — fire extinguishers, birds, red-light district, suicide. Holograms are optical illusions, not objects. As such, they are ironically suited to setting out Wittgenstein’s propositions concerning the ambiguous relationships of mental image, object, and their representations in art or language. *Redifice* also makes a textbook case of Wittgenstein’s discussions of things with common properties, which he describes as “families” of cases.³⁴ A particularly striking example of this is Wittgenstein’s proposal for a game in which the player must guess the common property of a number of objects (bricks, books, glowing coals) presented in sequence. The common factor, in this case, is “something red about them.” And how would that common factor be physically represented, Wittgenstein asks? As a red patch?³⁵

Another engagement with Wittgensteinian thought is, literally, indicated by Snow’s *Handscape*, 1979 (fig.4).³⁶ The work functions as an illustration of Wittgenstein’s meditations on gesture as part of language and ostensive definition (defining things by their function). We think that pointing fixes meaning, links language to the world; thus the hand and its gestures are organs of language. Nevertheless, according to Wittgenstein, language is self-contained and inescapable, and the notion of a connection between language and outside reality is a false or occult one, since reality is *in* language, meaning is in the use of lan-

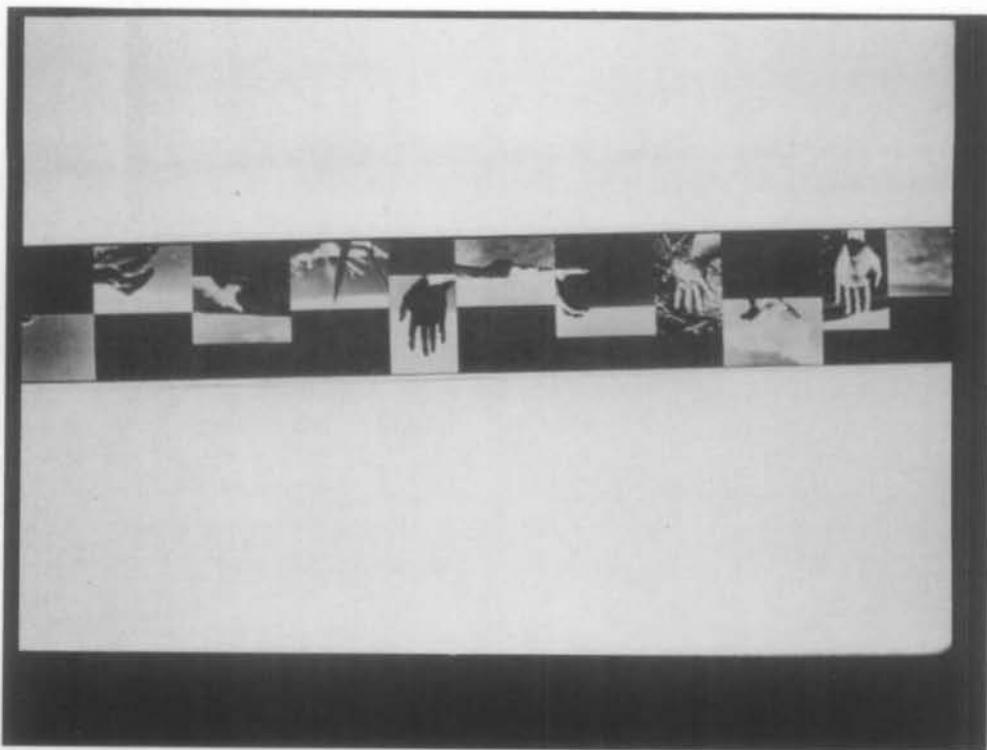


fig.4 Michael Snow, *Hands*cape, 1978. (Photo: Robarts Library, University of Toronto)

guage, and cannot be pointed to as something outside language.³⁷ Because it is a photograph, *Hands*cape makes us believe that there must be an outside referent.

We recall that Snow has mentioned the continuing "phantom" of *On Certainty* in his writing. The hand is the leitmotif of *On Certainty* and is dramatically introduced in its opening proposition, which refers to G.E. Moore's "Proof of an External World": "If you do know that *here is one hand* we'll grant you all the rest."³⁸ Snow raises the hand that so preoccupies Wittgenstein, that either proves, or demonstrates doubt about the existence of the earth, debated throughout *On Certainty*. *Hands*cape also bears an interesting visual relationship to the cover of the 1972 Harper paperback edition of *On Certainty*: three ghostly hands laid on a red rectangle (fig.5).

Snow's film *La Région Centrale*, 1970-71 (fig.6), in which an uninhabited landscape was filmed by a camera mounted on a machine whose rotations described a sphere, perhaps first raised some of the issues taken up in *Hands*cape. In this earlier case, the Wittgenstein analogy is probably the discussion in *The Blue and Brown Books* on the identity (based on misunderstanding) of "I" as something that inhabits the body, and, which above all, *sees*. Wittgenstein notes that we

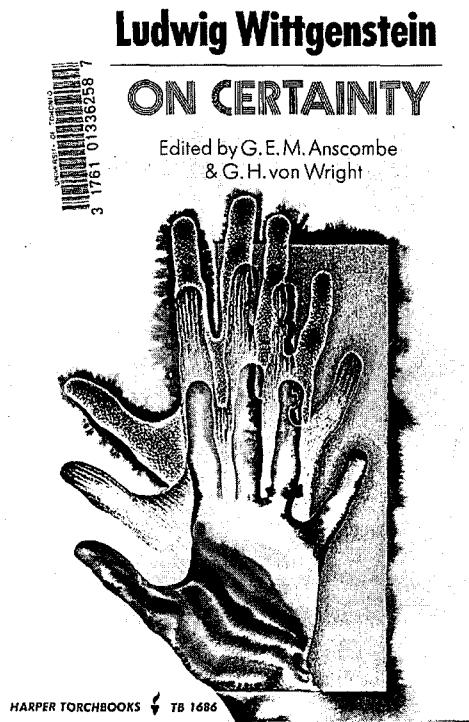


fig. 5 Cover of
Ludwig Wittgenstein,
On Certainty (New
York: Harper 1972).
(Photo: Robarts
Library, University of
Toronto)

think that only our own descriptions have visual reality behind them; we want to point only to our own written descriptions or drawings and say, "only *this* [is] really seen": "Now, when in the solipsistic way I say 'this is what's really seen,' I point before me and it is essential that I point *visually*. If I pointed sideways or behind me — as it were, to things I don't see — the pointing would, in this case, be meaningless to me."³⁹

By creating the machine that was used to film *La Région Centrale*, Snow draws attention to Wittgenstein's analysis of the confusion of the body and the seeing "I." It allowed sightless "seeing," pointing to things "I don't see," and thus to pointless "I"-less pointing. Wittgenstein describes the solipsist's pseudo-statements accompanied by pointing in certain directions rather than others: "this is the region which I see." According to Wittgenstein the tautology goes round and round as in the construction of a clock dial and pointer. It is tempting to see the rotating machinery of *La Région Centrale* as a literalization of this solipsistic mechanism.

The matter of solipsistic seeing was introduced, perhaps, in *Authorization*,



fig.6 Michael Snow and machine ('De La') for
filming *La Région Centrale*, 1970-71. (Photo:
Robarts Library, University of Toronto)

1969 (fig.7), in which Snow photographs himself in a mirror and progressively blocks out his reflection by sticking the photographs on the mirror and re-photographing. Wittgenstein also observes: "I can point and say, 'This is the direction in which I see my image in the mirror.'"⁴⁰ *Authorization* is about the identity and delusions of the seeing "I," not about the appearance of "Michael Snow." He also considers it nonsense to regard the work as autobiography, as it is about recording the making of something. That something is the ways that the self "sees" and, therefore, makes itself.⁴¹ Indeed, the self-erasing process of making the picture is akin to the entropic reversal implicit in *Red*. As well as exposing the solipsistic seeing self, *Authorization* also exposes the usually concealed conventional procedure of self-portraiture (looking in a mirror): the illusion that (in a minimal context) was considered to contaminate pictures.⁴²

Solipsism was in a sense a tenet of Minimalism and an object of investigation in conceptual art. The sense that "reality is not enough" and the denial of the existence of anything outside of one's own mind, was faintly praised by Mel Bochner in his essay "Serial Art, Systems, Solipsism." Bochner concluded that, if

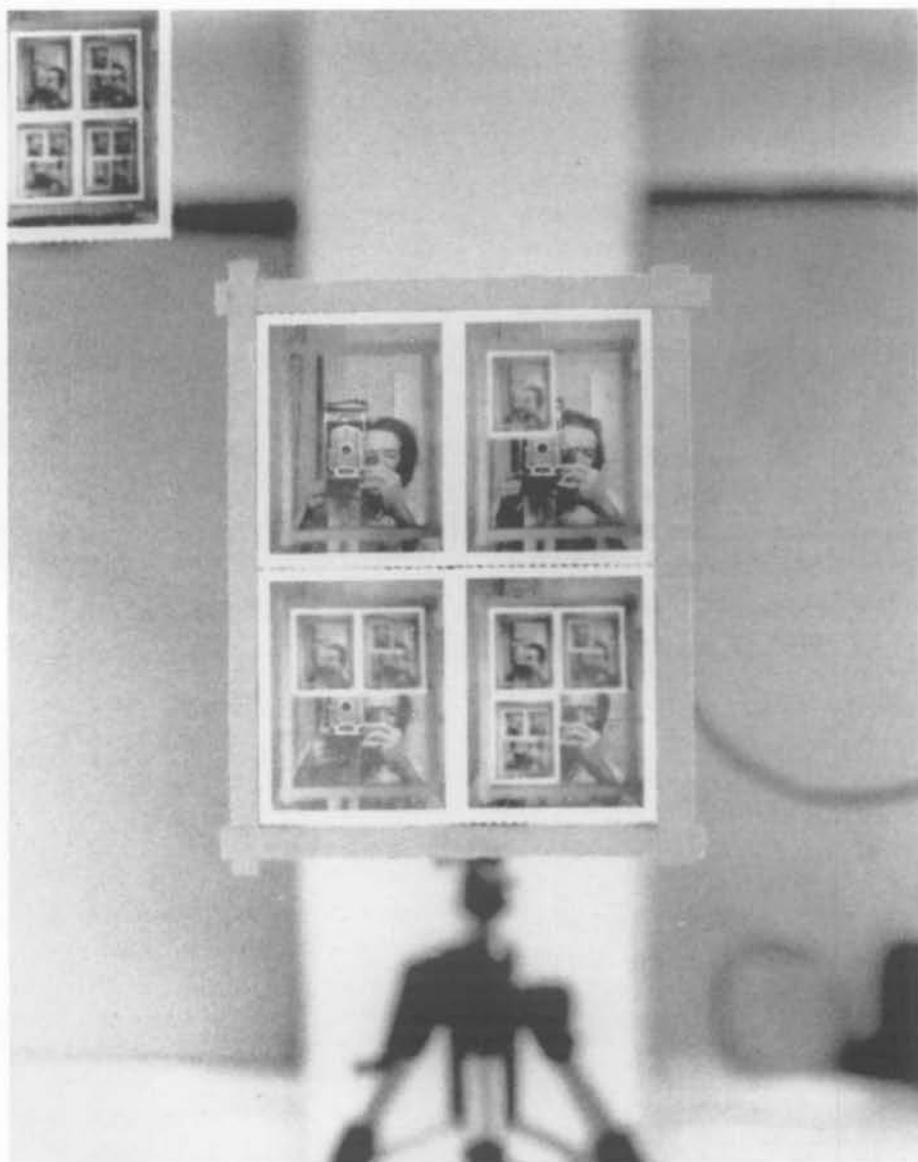


fig.7 Michael Snow, *Authorization*, 1969, black and white polaroid photographs, tape, mirror, metal, 55 x 45 cm. (Photo: Robarts Library, University of Toronto)

the viewer was bored by works of minimal art, then “this boredom may be the product of being forced to view things not as sacred but as they probably are — autonomous and indifferent.”⁴³ The objects may be anthropomorphized by being considered as solipsistic in themselves. Snow’s flirtation with solipsism, however, produces works that expose a Wittgensteinian process rather than works “autonomous and indifferent” that embody solipsism. This marks the difference between a LeWitt or a Judd modular object and Michael Snow’s work. Snow reveals a process that is tricky to re-construct, and with it, a sense of the hypothetical or provisional that evades minimalist criteria for the indivisible, whole, object.⁴⁴ In *Authorization*, Snow creates a portrait that is not a portrait, and constructs a “model” that is no model at all. It functions as an illustration of Wittgenstein’s example of a “useless proposition”: “A thing is identical with itself.” Yet, Wittgenstein says that even such a useless proposition can be explained “as if, in imagination, we put a thing into its own shape and saw that it fitted.”⁴⁵

In *Authorization*, *Red⁵*, *Morning in Holland*, 8 x 10 and related “photograph of photograph” works, Snow sets up this kind of manual bluescreen technique of fitting things into their own imagined blank shapes, until they can no longer be fitted, and the picture stops. With Snow’s blanking-out games and blockings we return to the problem of what cannot be represented, or rather that nothing can be represented outside its own language game. Wittgenstein conjures up an ironically poetic picture of the frustrations of mental image and representation, which takes us into the realm of Snow’s “blinds” and “storms” and blanked-out photographs:

I was going to say...‘You remember various details.’ But not even all of them together show your intention. It is as if a snapshot of a scene had been taken, but only a few scattered details of it were to be seen: here a hand, there a bit of a face or a hat — the rest is dark. And now it is as if we know quite certainly what the whole picture represented. As if I could read the darkness.⁴⁶

In 1972 Donald Kuspit argued that the Minimalists’ emphasis on colour and shape was equivalent to Wittgenstein’s “classes of propositions,” and that philosophy’s criticism of its tool, language, finds an analogy in the Minimalists’ “self-clarification” of the medium of art.⁴⁷ Each ends in a tautological preoccupation with its own making, and with a paradoxically proportionate loss of identity. Kuspit rejects this notion that “self-integration can be realized only by self-criticism, that a discipline’s consciousness of its own methods is the only way it has of restoring its sense of purpose.” The end result is solipsistic reflection, and an inability to say anything “about the sum total of reality” of the world. He ultimately blames Wittgenstein for art’s loss of contact with reality and he deplores minimal art’s constriction of the rules of the art game: “In modernism the limiting conditions of the medium are the subject matter of its works, but in minimalism

preoccupation with instrumenting the picture indicates a new perfectionism." It could be argued that works like *Red*⁵, *Authorization* and *Morning in Holland* are the very embodiment of the Wittgensteinian minimalist picture as a system of logic, a "calculus of colors and shapes governed by rules," and that Snow, *par excellence*, could be called minimalist according to Kuspit's definition.⁴⁸

Yet Kuspit's lament for the loss of the sensuous art object, for the loss of subject matter, for the destruction of art's symbolic tie to reality, finds an echo in Snow's 1982 interview with Bruce Elder. Snow has acknowledged that his work sometimes "exposed" the problem that we feel "we cannot reach beyond representation to things," and that we are trapped by the means of representation.⁴⁹ He still insists on "reverence for the phenomenological world," and the "object-like status" of the work of art as a "concrete finite object."⁵⁰ Rejecting the "vast hall of mirrors" of language and philosophy problems, Snow argues for the physical world in which we are bodies, and for the *materials* that shape the sign or signifier. (Here, we may go back to the philosophical proof of the external world, debated in *On Certainty*.) In Snow's view, it is lamentable that works of art have become considered as "facts spoken for, rather than speech." This he relates to the Lacanian and Derridean dispersal of the object through language in a closed system of endless displacements and deferrals of meaning: signs refer to signs and lead us to text, not to "real" objects.⁵¹ Snow prefers to consider the possibility of unmediated access to a real object, not access mitigated or deferred through language.

The shift from object art to conceptual art in the late 1960's was characterized by an emphasis on the discourse of "meaning," by a blurring of boundaries between physical object, idea, the "visual situation," and critical commentaries on it. A more extreme antiformalist attitude in conceptual art held that it was art without the art object.⁵² Kuspit himself has argued for the creative primacy of the critical commentary.⁵³ Snow particularly objects to this heritage of dependence on critical interpretation. It could be argued that his material art object at least *stands for* its own material referent. In Snow's conceptual work of the 1960's and '70's there was certainly an intense ambiguity about the status of the material object. The photo works that seem closest to Wittgenstein expose the failure to reach beyond representation to things themselves. In *On Certainty* Wittgenstein raises the paradox of how King's College Chapel may be — through tricks of language — burning and not burning at the same time. In a 1979 series of photographs of flames that appear to be devouring the image, Snow creates a visual equivalent through tricks of pictorial illusionism.

Snow's Wittgensteinian work is photographic, situating it within the complexities of conceptual art, and Wittgenstein's explorations of the ambiguous nature of the photograph as neither fully document nor text nor object in itself. *Venetian Blind*, 1970, a series of photographs of Snow in Venice, is a joke on the

problem of the photograph in series: it may capture a series of instants, but never the complete record of an event. In this a kind of Zeno's paradox is in operation — there is always an uncaptured instant between the instants. In this work Snow has shut his eyes, suggesting the classic photographic error of catching someone blinking.⁵⁴ If Snow exposes the failure to reach beyond representation then he presents it only as a possibility and, perhaps, even facetiously. Willis Domingo, reviewing Michael Snow at the Bykert Gallery in New York in 1971 seemed to pick up Snow's anomalousness: his admirable work seemed somehow neither minimal nor conceptual, but a compromise between form and concept, between "highly compelling emotional experience and rigorous systematic logic."⁵⁵

Thus Snow's photo works can be construed as parodies of, as well as homages to, Wittgenstein's fashionable rigour (taking into account Snow's sporadic hilarity at Wittgenstein, and through Wittgenstein), and the preoccupations of Conceptual and Minimalist art of the period.⁵⁶ We do not really have in *Red* the Minimalists' insistence on colour and shape in themselves, as purely perceptual experiences, but rather a picture of what such an insistence might look like. Snow's Minimalism is an enactment of Minimalism; he simulates the reductive modular method of Judd or LeWitt just as he simulates red by photographing it. But we do not get the pristine redundancy of these other artists' grids. One of Snow's favorite images is the "hall of mirrors." He is quite capable of a smoke and mirrors Minimalism that ironizes the assumptions of self-critiquing procedures in both art and philosophy.

ELIZABETH LEGGE
Fine Art Department
University of Toronto

Notes

1 See "Bruce Elder and Michael Snow in Conversation," *Ciné-Tracts* 7 (1982), reprinted in Michael SNOW, ed., *Music/Sound: The Michael Snow Project* (Toronto: Knopf, 1994), for a résumé of Snow's intellectual interests. Snow was introduced to Duchamp through Michel SANOUILLET'S *Marcel Duchamp: Marchand du Sel*. He gives an account of his own "Oedipal" crisis during his 1962 meeting with Duchamp in SNOW, "Admission (or, Marcel Duchamp)," 1989, in Louise DOMPIERRE, ed., *Collected Writings of Michael Snow* (Waterloo: Wilfrid Laurier University Press, 1994), 286-9. While critics have acknowledged Snow's reading of Wittgenstein, it has not been particularly scrutinized. Most recently Louise Dompiere has mentioned his involvement with "post-philosophical...questions of truth and reason," shared with Ludwig Wittgenstein, "with whose thoughts Snow was familiar;" see DOMPIERRE, "Embodied Vision," *Visual Art: The Michael Snow Project* (Toronto: Knopf, 1994), 401.

2 In *Rameau's Nephew* Snow includes a feminized anagram of his own name, "Wilma Schoen," to countervamp Duchamp's "Rrose Sélavy." See Philip MONK, "Around Wavelength," *Visual Art: The Michael Snow Project*, 374, for Snow's notes on his own name.

3 Ludwig WITTGENSTEIN, *Philosophical Investigations* (Oxford: Blackwell, 1971), 17.

4 Frances COLPITT, *Minimal Art: The Critical Perspective* (Ann Arbor: UMI Research Press, 1990), 58.

5 Amy GOLDIN and Robert KUSHNER, "Concept Art as Opera," *Art News* 69, no. 2 (April 1969): 40; Ross MENDES, "The Language of the Eyes: Windows and Mirrors," *Arts Canada*, vol. 26, no. 5 (October 1969): 20; Ursula MEYER, *Conceptual Art* (New York: Dutton, 1972).

6 Barbara ROSE, "ABC Art," reprinted in Gregory BATTCOCK, ed., *Minimal Art: A Critical Anthology* (New York: Dutton, 1968), 291.

7 Robert PINCUS-WHITTEEN, "Richard Serra: Slow Information," *Artforum* 8, no. 1 (September 1969): 36.

8 "Bruce Elder and Michael Snow in Conversation," 217-54.

9 Michael Snow, conversation with author, 6 Feb. 1996.

10 WITTGENSTEIN, *On Certainty*, ed., G.E.M. ANSCOMBE and G.H. VON WRIGHT (New York: Harper, 1972), 16-17, 36.

11 Joseph KOSUTH, "The Play of the Unsayable: A Preface to Ten Remarks on Art and Wittgenstein" (1989), in *Art after philosophy and after: collected writing, 1966-1990* (Cambridge, Mass.: M.I.T. Press, 1991), 245-9.

12 Log is related to Kosuth's *One and Three Chairs*, 1965, in which a real chair is put beside a photograph and a dictionary definition of a chair; see Regina CORNWELL, *Snow Seen* (Toronto: PMA Books, 1980), 48. Log probably responds to Richard SERRA's massive *Sawing: Base Plate Measure (12 Fir Trees)* (30' x 50') at the Pasadena Art Museum, 1969, and Robert Morris's Los Angeles exhibition of spilled lumber; see Peter PLAGENS review of Serra, *Artforum* 8, no. 8 (April 1970): 86.

13 In response to my comment that Wittgenstein accumulates his propositions "like a water torture," Snow corrected me: he is drawn to the way in which Wittgenstein and Nietzsche are always "in process," not making bald statements, but rather returning to things again and again in a "nuanced" way. Michael Snow, conversation with author, 6 Feb. 1996.

14 WITTGENSTEIN, *Philosophical Investigations*, 101.

15 See WITTGENSTEIN, *The Blue and Brown Books* (Oxford: Basil Blackwell, 1964), 3-4, 14, 31, 89. W.J.T. MITCHELL has discussed Wittgenstein, the mystifications of the idea of the

mental "image" and the picture in language in *Iconology: Image, Text, Ideology* (Chicago: University of Chicago Press, 1986), 7-46; and in *Picture Theory* (Chicago: University of Chicago Press, 1994), 49. As early as his 1962 notes on the *Walking Woman*, Snow mulled over the mysteries of what any given representation might be since obviously it is not the thing it represents; see, for example, DOM-PIERRE, ed., "A Lot of Near Mrs. 1962-3," *Collected Writings of Michael Snow*, 19.

- 16 WITTGENSTEIN, *Philosophical Investigations*, 13.
- 17 COLPITT, *Minimal Art*, 62.
- 18 Mel BOCHNER, "The Serial Attitude," *Artforum* 6, no. 4 (December 1967): 28.
- 19 COPLANS, "Serial Imagery," 43, n. 3.
- 20 Jack BURNHAM, "Systems Esthetics," *Artforum* 7, no. 1 (September 1968): 34. Burnham's argument is rejected in Terry FENTON, "Constructivism and its Confusions," *Artforum* 7, no. 5 (January 1969).
- 21 WITTGENSTEIN, *Philosophical Investigations*, 28-29.
- 22 *Ibid.*, 9. On the relations of colour to our mental picture of it, see also Max KOZLOFF's "Problems of Criticism, III," *Artforum* 6, no. 4 (December 1967): 42-43. Colour anxiety was common in minimalist debates. Kozloff comments on the contemporary "fallacy" that "color destroys form" rather than defining it. Echoing Wittgenstein's concerns and terminology, he identifies the difficulties of translating optical fact into words, noting that no ones sees colour in the same way and that colour is unstable in memory.
- 23 WITTGENSTEIN, *Philosophical Investigations*, 130.
- 24 See for example, Robert SMITHSON, "Passaic," *Artforum* 6, no. 4 (December 1967): 48-51.
- 25 WITTGENSTEIN, *Philosophical Investigations*, 96.
- 26 See COLPITT, *Minimal Art*, 25-26; see also Amy GOLDIN, "The Anti-Hierarchical American," *Art News* 66, no. 5 (1967): 65; and Michael FRIED, "Art and Objecthood," *Artforum* 5, no. 10 (1967), reprinted in BATTCOCK, *Minimal Art: A Critical Anthology*, 116-47. Diane WALDMAN's, "Kelly Color," *Art News* 67, no. 6 (October 1968): 64, analyses colour problems in terms typical of the period (the interference of colour with figure-ground relationships and the flatness of field).
- 27 WITTGENSTEIN, *Philosophical Investigations*, 9.
- 28 See Rosalind KRAUSS's review of Sol LeWitt in *Artforum* 6, no. 8 (April 1968), 58, on the problem of art as language in which she queries whether pictures can be "read" and how they "mean."
- 29 See FRIED, "Art and Objecthood," 118.
- 30 Jane HARRISON CONE, "Kenneth Noland: New Paintings," *Artforum* 6, no. 3 (November 1967): 38.
- 31 Wittgenstein raises the issue of whether or not green should be included as a primary colour in G.E.M. ANSCOMBE, ed., *Remarks on Colour* (Oxford: Blackwell, 1977). Since Mondrian banned green from his primary colour grids, Snow may be joking a bit here.
- 32 WITTGENSTEIN, *Philosophical Investigations*, 48. *Painting (Closing the Drum Book)*, consists of many re-photographed layers on a red ground.
- 33 *Ibid.*, 51.
- 34 Snow had taken up the "family" of cases before, in photo works like *Press*, 1969, in which heterogeneous objects were both pressed between sheets of glass, photographed, and then framed in a common grid.

35 WITTGENSTEIN, *The Blue and Brown Books*, 133. See also "An Entrance to Redifice," 1987, in DOMPIERRE, ed., *Collected Writings of Michael Snow*, 251. See Douglas CRIMP's essay, "On the Museum's Ruins," in *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*, ed. Hal FOSTER (Seattle: Bay Press, 1983). Crimp quotes André Malraux on the specious unity of style imposed by photography on diverse objects, and takes this further: once photographs themselves are admitted as *objects* into the museum, rather than as *vehicles* by which art objects enter the museum, then a heterogeneity is established at the heart of the museum, since "even photography cannot hypostatize style from a photograph" (p.51). *Redifice* could illustrate this very point. Snow addressed photography and the museum in *Plus Tard* (1977-78): made for an exhibition of Snow's work in France, it consists of blurred, angled, distorting photographs of the installation of Group of Seven paintings in the National Gallery of Canada. This work is amusing as an export to France, since Snow situates himself in the context of standard Canadian art icons (the Group of Seven), re-thought through Malraux's argument of the spurious unity of style imposed by photography, and sends the resulting work back to Malraux' home territory.

36 *Handscape* may refer to the relative scale of things near and far when represented two-dimensionally in a photograph. This corresponds to a discussion in *Philosophical Investigations* (p.198) of whether human beings see three-dimensionally, that uses Wittgenstein's hand held up to a landscape as an example.

37 WITTGENSTEIN, *The Blue and Brown Books*, 73.

38 WITTGENSTEIN, *On Certainty*, 2. Wittgenstein relates the "proof" of saying "Here is my hand" to saying "Here is a red patch" or "I am seeing red." hence, the cover illustration.

39 WITTGENSTEIN, *The Blue and Brown Books*, 71-72.

40 *Ibid.*, 71. This conceptual focus on "seeing" is identified by MEYER in *Conceptual Art*, which opens with a quotation from WITTGENSTEIN, *Philosophical Investigations*: "But this isn't seeing.' But this is seeing.' It must be possible to give both remarks a conceptual justification."

41 SNOW, *Music/Sound*, 225.

42 Wittgenstein wrote in *Tractatus Philosophicus* (2:172): "A picture cannot depict its pictorial form: it displays it." *Authorization* brings this problem to the fore. In this, Snow's work is very like that of Joseph Kosuth, who argued that art, unlike language, can simultaneously describe reality and describe how it describes it; see KOSUTH, "The Play of the Unsayable," 246.

43 Mel BOCHNER, "Serial Art, Systems, Solipsism" in BATTCOCK, *Minimal Art*, 100.

44 Michael Fried had argued that the minimalist grid or serial work, with its repetition of identical units, conjures up a theatrical sense of time "endlessness." This is in opposition to the "continuous present" of a modernist work that makes the viewer feel that the work could be experienced in one brief instant "if one were infinitely more acute." It is not clear whether Fried's use of "infinitely" is paradoxical here, used in the context of the collapsed time modernist work. See FRIED, "Art and Objecthood," 144.

45 WITTGENSTEIN, *Philosophical Investigations*, 163.

46 *Ibid.*, 163.

47 Donald KUSPIT, "Wittgensteinian Aspects of Minimal Art," reprinted in Donald KUSPIT, *The Critic is Artist: The Intentionality of Art* (Ann Arbor: UMI Research Press, 1984), 243-53.

48 *Ibid.*, 244.

49 Presumably these are the "mind" works done by projection; see Snow's Cartesian analysis of his divided œuvre (*Music/Sound*, 243). His articulation of the possibility that one cannot go outside the medium of representation recalls Wittgenstein, who described language as a pair of glasses that we are not aware of wearing, in *Philosophical Investigations*, 45.

50 SNOW, *Music/Sound*, 220, 224.

51 *Ibid.*, 230, 245.

52 See Robert C. MORGAN, *Conceptual Art*.

53 KUSPIT, *The Critic is Artist*, xi-xviii.

54 For discussions of the photograph in *Conceptual art*, see MORGAN, *Conceptual Art*, 36. On the implications of series in photography see MEYER, *Conceptual Art*, 57.

55 Willis DOMINGO, review of Michael Snow at Bykert Gallery, *Arts Magazine* 46 (May 1971): 57.

56 Snow has responded to the dark humour inherent in Wittgenstein's ruthless questioning: "It's really a riot. It's really very funny. It's about how impossible it is to be certain." See Andree HAYUM, "Information or Illusion: An Interview with Michael Snow," 1972, in SNOW, *Collected Writings of Michael Snow*, 85. See also "The Camera and the Spectator: Michael Snow in Discussion with John Du Cane," 1973, 88: "Well, I don't feel as tortured as he did, because his job was to try to be certain. I think it's an aspect of our existence that's interesting to discuss and that's no more or less relevant than any other. Sometimes, I just break up laughing reading Wittgenstein. It's very tragic-comic."

Résumé

«TAKING IT AS RED»

Michael Snow et Wittgenstein

Michael Snow insistait récemment sur la «révérence envers le monde de la phénoménologie» et sur l'«état de chose» de l'œuvre d'art en tant qu'«objet concret délimité».

Rejetant la vaste «galerie des glaces» des problèmes sémantiques et philosophiques, Snow plaide pour le monde physique dans lequel nous sommes des corps et pour les *matériaux* qui donnent forme au signe ou signifiant. Selon lui, il est déplorable que les œuvres d'art soient devenues «des faits dont on parle plutôt que la parole». Néanmoins, dans son processus intellectuel, Michael Snow doit beaucoup à la théorie du «jeu de langage» de Wittgenstein, contrepartie théorique des jeux de Duchamp avec le langage. Tous deux ont exercé une influence sur le monde de l'art minimaliste et conceptuel du New York des années soixante, dont Snow faisait partie.

Nous voulons démontrer ici que Michael Snow, qui avait lu Wittgenstein pendant un certain nombre d'années, a essayé d'en tirer parti, par une enquête analogique sérieuse, sans tomber dans le piège de la parodie ou de la caricature ou encore de la simple émulation. Il reconnaît la présence permanente de l'«ombre des problèmes» soulevés par le traité «merveilleusement tragi-comique» de Ludwig Wittgenstein, *De la certitude*, «jamais bien loin» dans son oeuvre. La lecture des œuvres de Wittgenstein (autour des années soixante-dix), y compris *Le Cahier bleu et le cahier brun*, *Investigations philosophiques*, *Tractatus*, *De la certitude* et d'autres dont il ne se rappelle plus les titres, a soulevé ou renforcé chez Snow des questions philosophiques d'ordre général sur la nature des images et de la représentation.

Les textes de Wittgenstein comportent une accumulation d'aphorismes qui prennent souvent la forme de «tableaux» de situations hypothétiques. Règle générale, dans *Investigations philosophiques* Wittgenstein étudie le problème de la relation des choses aux mots, du modèle «extérieur» au tableau «intérieur». Les noms de couleurs, surtout le rouge, reviennent souvent dans tous les principaux ouvrages de Wittgenstein pour illustrer divers problèmes concernant la pensée pictoriale et la définition «ostensive». Le premier «tableau» des *Investigations philosophiques*, au cours de la discussion du début sur le nominalisme augustinien et le langage gestuel, met en scène quelqu'un qui va chez l'épicier avec un bout de papier sur lequel est écrit «cinq pommes rouges». Wittgenstein interrompt son

récit hypothétique: «Comment sait-il où et comment chercher le mot ‘rouge’, et que doit-il faire du mot ‘cinq’ — Bien, je présume qu’il *agit* comme je l’ai décrit. Il faut bien que les explications s’arrêtent quelque part».

Snow, dans *Red⁵*, reprend le récit des cinq pommes rouges, mais ne se contente pas d’«illustrer» cette proposition clé. *Red⁵* soulève habilement plusieurs questions implicites dans les méditations de Wittgenstein sur les sens de «rouge». Un champ de couleur a été photographié; la photographie a ensuite été replacée sur le champ original et le tout rephotographié, et ainsi de suite. Si le procédé peut sembler proposer une série mathématique potentiellement ouverte, en fait, l’image serait enterrée sous ses propres couches et le champ rouge original serait perdu si l’on poursuivait l’opération.

Le titre numérique du tableau de Snow émule la neutralité des titres minimalistes, avec leur sous-entendus de science et de précision mathématique, et nous conduit à un problème qui suscite crise et débat chez les minimalistes: la sérialité. L’œuvre de Snow, en tant que série de photographies rephotographiées, indique un passage du temps plutôt qu’un rapport d’unités dans l’espace se renforçant réciproquement (ou s’annulant réciproquement). Snow s’arrête au nombre cinq: comme l’épicier de Wittgenstein avec ses cinq pommes, «il faut que les explications s’arrêtent quelque part».

Un autre élément significatif de *Red⁵* est la forme: le rectangle. Wittgenstein considérait les problèmes de séparation de la forme, comme de la couleur, comme étant une propriété d’une chose donnée. Les rectangles rouges dans *Red⁵* s'accordent avec la théorie de Wittgenstein qui imagine le langage comme un échiquier de carrés de couleur, éléments primaires d'un tout complexe. Là encore, cela conduit aux théories minimalistes de la fin des années soixante: le rectangle était une forme «pipée», compromise par association à l’illusionisme pictorial et au rectangle de la toile conventionnelle. Le rectangle est devenu le symbole de l’épuisement de la peinture. *Red⁵* semble donner une représentation en accéléré de la durée de vie du plan rectangulaire.

Dans des œuvres apparentées, comme *8 x 10*, 1969, et *Plus Tard*, 1977, Snow aborde les problèmes connexes de langage, de couleur et de forme. La longue élaboration d’œuvres comme *Morning in Holland*, 1969-74, et *Painting (Closing the Drum Book)*, 1978, résument également les préoccupations de Wittgenstein déjà présentes dans *Red⁵*. *Redifice*, réalisé pour Expo 86, semble vouloir illustrer une proposition de Wittgenstein: un jeu dans lequel le joueur doit deviner une propriété commune («quelque chose de rouge») chez un certain nombre d’objets présentés en série. D’autres œuvres très proches de la philosophie de Wittgenstein sont aussi étudiées, spécialement *Handscape*, saisissante illustration de la première proposition présentée dans *De la certitude*, avec une citation tirée de *Proof of an External World* de G.E. Moore: «Si vous avez la certitude qu’il y a ici une main, nous vous concéderons tout le reste». Dans *La Région Centrale* et *Authorization*, Snow

attire l'attention sur l'analyse que fait Wittgenstein de la vision «solipsistique», qui est probablement la clé pour comprendre Snow.

Le travail de photographie conceptuelle de Snow dans les années soixante et soixante-dix qui semble le plus proche de Wittgenstein, tend à montrer l'impossibilité d'aller au-delà de la représentation aux choses elles-mêmes et nous renvoie à l'état d'ambiguïté de l'object matériel. Ce que nous trouvons, dans *Red5*, ce n'est pas tant l'insistance minimalistre sur la couleur et la forme en soi en tant qu'expériences de perception pure, qu'une illustration de ce que cette insistence pourrait donner. Les très longues élaborations de Snow, qui semblent se résoudre elles-mêmes, sont caractéristiques du rôle de Snow à l'intérieur de la grande scène artistique new-yorkaise de l'époque, celui d'une sorte de choeur conceptuel qui en commenterait les procédés et les valeurs.

Traduction: Élise Bonnette



fig.1 Jean-Paul Riopelle, *Hommage à Rosa Luxemburg*, 1993.
L'exposition *Oeuvres vives* à la Galerie Michel Tétrault Art
International. (Photo: Robert Mailloux, *La Presse*)

RIOPELLE ET LA QUÊTE LUDIQUE DE L'AUTRE

Cette étude a pour objet le personnage même de Jean-Paul Riopelle, et l'attitude particulière qu'il affiche face à l'activité artistique. C'est à travers une analyse de son œuvre, des entrevues qu'il a accordées et des éléments biographiques, que nous tenterons de détecter les récurrences quant aux fonctionnements de l'artiste dans le processus créatif, en relation avec le phénomène du primitivisme. Cette tendance, qui s'inscrivait d'abord dans le sillage de la vision évolutionniste et des philosophies romantiques, s'est manifestée de plusieurs façons au cours des siècles, mais se réalise généralement à travers la représentation de l'Autre, à la fois étranger et miroir inversé en qui l'artiste trouve son propre reflet. Cette quête de l'Autre, qui s'avère en fait une quête détournée de sa propre identité vers des réalités étrangères, aurait poussé certains artistes comme Picasso, Vlaminck, Matisse ou Nolde, à s'intéresser aux arts dits tribaux. Récupérés des colonies, ces derniers leur offraient l'exotisme souhaité, dans le but d'un profond bouleversement des valeurs. C'est pourquoi le primitivisme occupe une place non négligeable dans l'histoire de l'art moderne. Certains artistes, comme Gauguin, seront enclins à une certaine «nostalgie des origines», tandis que d'autres, comme Jackson Pollock, Barnett Newman ou Joseph Beuys, manifesteront un intérêt marqué pour les domaines anthropologique, religieux, mythologique et psychanalytique, lesquels leur permettront de s'approprier des modes de pensée, d'attitude et de structure des cultures non-occidentales. Toutefois, la tendance peut également sous-entendre; outre une évidente exploitation culturelle de ces réalisations, une croyance en la supériorité de ces cultures dites traditionnelles, qui prendrait la forme d'une idéalisation de leur mode de vie, de leur dimension hautement spiritualisée et de leur unité sociale. La tendance recouvre donc différents fonctionnements et attitudes, et n'est nullement réductible à des influences ou des choix définis et immuables. Au contraire, il semble qu'elle ait connu de constantes transformations au cours des périodes et des enjeux artistiques qui se sont succédés depuis le XIX^e siècle. Par conséquent, cette attitude implique de nombreux fantasmes, certaines méprises et manipulations de éléments de ces cultures, ce qui nécessite une approche critique ainsi que plusieurs remises en question des visions en cours.

Parallèlement, le virage interdisciplinaire dans lequel s'engage progressivement l'histoire de l'art offre le développement de nouveaux points de vue, à la fois sur les œuvres et sur les artistes, et permet de rattacher ceux-ci à des fonction-

nements sociaux et culturels en vigueur en dehors des contextes occidentaux ou traditionnels. De plus, il permet de mieux comprendre certains phénomènes artistiques marginaux, ambivalents, difficilement cernables ou explicables. Toutefois, cette approche, qui implique des liens effectués entre des phénomènes artistiques et des données anthropologiques, nécessite une mise en garde face à l'écueil des rapprochements entre des réalités issues d'univers opposés. Pourtant, on découvre que certains phénomènes semblent de sources communes, si on considère les fonctions premières de l'art.

Aussi, les principaux défis de ce type d'approche interdisciplinaire en développement seront de définir une épistémologie propre aux phénomènes en place, d'éviter une vision dichotomique ainsi qu'un réductionnisme sociologique, en considérant plutôt les particularités des phénomènes selon leur contexte.

Paradoxe de fuite et d'identification à l'Autre

Depuis une vingtaine d'années, le cas de Riopelle ne cesse de susciter des questionnements quant aux choix effectués par le peintre dans l'élaboration d'une esthétique venant enfreindre certains paramètres de l'art occidental. Ainsi, l'artiste semble prendre plaisir à transgresser les limites de la définition même de l'art, usant d'une attitude, de techniques et de matériaux inusités. Toutefois, l'élément clé assurant la compréhension des motivations de l'artiste résiderait dans un comportement particulier à l'égard des éléments de la nature qui se serait manifesté dès les premières œuvres. C'est donc à travers l'analyse des attitudes récurrentes que nous tenterons de détecter les codes instaurés dans le processus créatif. Tout d'abord, malgré le fait que Riopelle adoptera dans ses débuts un certain automatisme du geste, à la manière de ce que le mouvement en question qualifiait d'«automatisme mécanique¹», l'artiste sent le besoin de garder techniquement le contrôle, tout en laissant les événements réaliser eux-mêmes un nouvel ordre, et ce, à partir de la notion de processus ininterrompu:

Au début, je signais toujours ce que je faisais... Celui qui, dans notre esprit à nous, jeunes peintres de l'après-guerre, a inventé la non-signature, c'est l'américain Sam Francis. [...] Pour lui, en apposant sa signature au bas de la toile le peintre déformait inévitablement l'espace du tableau. [...] signer c'est mettre sur la toile un mot, le mot 'fin'. Quelle fin? Lorsque j'ai été amené à signer c'est parce que, comme pour les titres des œuvres, je me sentais pris au piège de l'identification pour moi-même de l'inscription dans la mémoire... En fait, la signature est une tricherie. Un tableau est une signature en soi. C'est la seule signature qui vaille².

D'abord, s'il est vrai que la signature dénature l'espace, devenant ainsi une forme qui parasite en quelque sorte la planéité, elle vient avant tout interrompre le processus, cet état de constante présence et de vie en progression dans la peinture. C'est dans ce sens que Riopelle parlera à maintes reprises de «piège».

L'œuvre aura alors un fonctionnement similaire à celui des *sandpaintings* ou peintures sur sable qu'utilisaient les Indiens Navahos dans le cadre de leurs cultes de guérison. À la fois images du monde et actualisations de présences divines, les œuvres se voyaient détruites à la fin du rituel. Le processus acquérait ainsi une importance centrale, devenant intemporel, échappant à la permanence de l'objet et assurant du même coup une efficacité au geste. De la même manière, Riopelle évite l'acte de clore le processus, et l'œuvre devient ainsi une éternelle présence ouverte. D'ailleurs, cette vision rejoint l'anecdote qu'il relatera souvent, où Ozias Leduc, celui qu'il considérera comme son ascendant artistique et maître légitime, peignait le même tableau, changeant l'aspect de la nature selon les saisons, ajoutant des couleurs à l'automne, des fleurs au printemps, etc., selon un processus constant³.

À partir de cette vision, Riopelle percevra la nature comme la transcription d'une réalité transcendée, en constante progression et échappant à toute tentative de la piéger ou de l'arrêter. L'attitude de déjouer l'Autre, d'échapper à son emprise, en déstabilisant sans cesse ses attentes, semble être le symptôme premier du sens de son travail, et se manifestera aussi bien dans son œuvre que dans ses attitudes. En fait, pour lui, la peinture, la nature, et la chasse répondent aux mêmes règles. Certains auteurs ont d'abord relié ses œuvres à thème animalier à des éléments totémiques. Si le totémisme est par définition une identification d'un individu ou d'un groupe à des plantes ou des animaux, il renvoie à certains types de rapports de l'homme à la nature. Toutefois, l'identification à un animal fonctionne ici comme une métaphore qui est plus qu'une figure de style. Elle est une conceptualisation représentant la façon dont nous vivons notre relation au monde. L'animal, qui incarne l'Autre chez Riopelle, possède donc des qualités qu'il cherche à s'approprier. Aussi, le mot *totem*, qui signifie «il est de ma parenté», définit le lien génétique, et suit la croyance en une relation surnaturelle avec des êtres non humains. La parenté de sang est ainsi remplacée par la parenté totémique⁴. De plus, ces liens sont liés à l'esprit, échappant ainsi à un lieu fixe. Cette réalité se traduirait peut-être, chez Riopelle, par le fait qu'ayant quitté sa famille pour s'installer à Paris en 1948, il se créera un rapport symbolique, incarné d'abord par le hibou qu'il a peint dès le début, puis par l'oie quelques années plus tard. Ce système de parenté, spirituel et social représente également un choix alternatif aux institutions religieuses et sociales de l'époque.

De plus, l'animal sera perçu comme un égal en qui il se retrouve⁵. Lorsque Riopelle rencontre Henri Bisson, son premier professeur de dessin avec qui il aime par-dessus tout passer ses fins de semaine à peindre, échappant ainsi aux célébrations dominicales et au milieu familial⁶, il découvre que l'homme, en plus d'être un peintre de tradition académique, est aussi bricoleur et chasseur⁷. L'automne, Bisson chasse le chevreuil, la perdrix et le lièvre. Puis, l'homme abat un jour un hibou à la chasse, l'empaille, et le pose sur le piano. Riopelle se passionnera pour

l'animal et le peindra par la suite, à maintes reprises. L'œuvre *Hibou premier* (1939), dont le titre a toutefois été choisi après coup, entamera la série qui témoigne d'un profond animisme. En 1969, Riopelle découvre, chez un brocanteur, un animal empaillé qui lui rappelle celui de Bisson. C'est à partir de ce moment qu'il entame sa longue série des *Hiboux*. On assiste alors à une sorte d'animisme pictural⁸ où les œuvres présentent à la fois une projection du sujet et une confrontation avec l'Autre. Ainsi, le sujet des tableaux sera le peintre lui-même s'identifiant à l'animal totémique, selon le processus d'identification que l'on retrouve à la chasse. La nature se fait donc icône, c'est-à-dire présente dans la peinture comme l'étaient, à Byzance, Dieu et l'image de Dieu.

Aussi, on remarque d'abord qu'il s'associe régulièrement aux activités de la chasse et de la pêche, en tant qu'entreprise d'identification, de capture de l'Autre dans un territoire qui n'est pas le sien. L'attitude qui sous-tend ces activités se manifestera de manière picturale, mais aussi littérale à travers son discours. D'abord, le fonctionnement artistique sera assimilé à celui du chasseur s'identifiant à sa proie, cet ancêtre totémique et élément symbolique originel qui constitue le pouvoir. Riopelle développera alors une relation dichotomique avec l'Autre. D'une part, il tente de le maîtriser, et d'autre part, il veut s'y assimiler, s'y identifier. Dans une entrevue, Gilbert Érouart notera ce paradoxe: «Breton a dit à peu près ceci: 'Les toiles de Riopelle, c'est l'art d'un trappeur supérieur. Des pièges pour des pièges. C'est une fois ces pièges piégés que l'on peut atteindre un vrai degré de liberté [...]'». En guise de réponse, Riopelle lui offrira alors une métaphore:

Quand pour la première fois le tout jeune indien tombe à l'eau, les autres le laissent se débrouiller. En général, il ne se noie pas. Il se met à nager. [...] Il imitera le poisson, sera dans l'eau aussi bon que lui. En voiture, c'est pareil. Il faut pouvoir être à la place du moteur pour savoir vraiment conduire. En peinture, idem: il faut être à la place du tableau pendant qu'il pousse. L'indien n'a plus besoin de piège: il est piège...⁹.

Aussi, il advient généralement une sorte de complicité lors des rites stratégiques où l'animal et le chasseur réalisent une curieuse communication symbiotique. Eveline Lot-Falck tente d'expliquer le phénomène:

[...] la mort de l'animal dépend, au moins partiellement, de l'animal lui-même. Pour être tué, il faut qu'il ait, au préalable, donné son consentement, qu'il soit pour ainsi dire rendu complice de son propre meurtre. Le chasseur ménage donc le gibier, au même titre que les maîtres, soucieux d'établir avec lui des relations aussi bonnes que possible¹⁰.

Riopelle abonde dans le même sens, lorsqu'il affirme: «Quand tu vas à la chasse, tu tires. Mais tu le sais d'avance [...] si tu as touché. Et bien où est l'instinct? Où est le rapport? L'oiseau qui vole, tu tires, même le chien il part quand tu as touché l'animal et, si tu ne l'as pas touché, il ne part pas¹¹». Ou encore: «Tu

veux chasser l'original? Il faut être l'original. Tout le monde ne l'est pas¹²!». Il insiste donc sur le fait que, peu importe l'outil, la technique, l'important est l'attitude, le processus métaphorique, l'obsession de communication avec la bête et l'instinct de compétition qui est, pour lui, le moteur de la vie. De plus, la tactique d'identification ou d'imitation des habitudes de l'original ressemble à l'attitude qu'il adopte lui-même avec les journalistes. Il prend leur place, veut poser lui-même les questions, comme dans cette entrevue avec Gilbert Érouart: «Je pose les questions et tu réponds à ma place... Non?». La connaissance des habitudes de la bête, se mettre à la place de son modèle, le manger des yeux pour le capturer, sont ses manières de piéger l'Autre, et cette relation se joue sous forme de lutte perpétuelle avec ceux qu'il côtoie.

Cette attitude particulière se manifestera tout d'abord par une décision progressive, chez lui, de cesser tout discours concernant l'art, et ce, à peu près au moment de sa rencontre avec Georges Duthuit, au début des années cinquante, période correspondant au début d'un certain déclin de l'auto-réflexivité de l'activité artistique. Il parlera alors de jeux — de billard, de drapeau, de ficelle —, de chasse, de pêche et de leurs rituels, de la nature, de voitures de course et de leurs performances mécaniques, détruisant petit à petit la perception que l'on se fait spontanément de l'artiste. Il affirmera notamment qu'entre Borduas et lui, il était question plus souvent de chasse et de pêche que de propos artistiques, comme il l'affirme en relatant la période des années 1944-1945 où ils se retrouvaient ensemble à Saint-Hilaire: «Contrairement à ce que les gens pensent, cette année-là, nous l'avons passée à pêcher. Nous pêchions tous les jours. Borduas pêchait très bien, c'est toujours lui qui rapportait le plus de poissons. Nous n'avons jamais parlé peinture, sauf en fin de semaine, quand les autres arrivaient¹³».

Mais on se rend vite compte qu'il parle d'art de manière détournée, car pour lui, il n'est pas dissociable de la vie elle-même, et c'est pourquoi il n'y a pas de contradiction dans son discours. Ainsi, son vocabulaire pour décrire le fonctionnement artistique sera souvent rattaché à celui des enjeux de la chasse et il semble vivre l'art comme il vit le sport, la chasse ou la pêche, c'est-à-dire à l'aide d'enjeux stratégiques de camouflage ou d'imitation, notamment lorsqu'il affirme: «La nature reste une énigme: on ne la perçoit jamais dans sa totalité. Elle est comme moi, toujours en train de partir¹⁴». Aussi, celui qui s'aventure à vouloir attirer l'artiste dans le domaine artistique se voit aussitôt tiré vers un autre univers, comme Marcel Bélanger qui se verra pris au piège, en suggérant à l'artiste une interprétation de son comportement: «Est-ce que le geste ce n'est pas finalement une façon d'indiquer votre distance par rapport au verbal, par rapport à tous les discours sur la peinture?». Et Riopelle de s'esquiver: «Mais alors je m'arrête de parler. Venez, je vous invite à la pêche¹⁵».

D'autre part, Riopelle explore, dans la série des *Laves émaillées*, une nouvelle iconographie constituée de filets de pêche, de chaînes, de clous et autres objets

trouvés qu'il reproduit en négatif, et sur lesquels il peint des animaux tirés d'un bestiaire aux lignes enfantines. L'œuvre inaugure ainsi métaphoriquement des moyens de piéger l'Autre. Aussi, l'artiste considérerait la pêche à la ligne comme un art à part entière, qui en prend le même sens: «Toute ma vie j'ai pêché, et quand j'étais enfant je pêchais avec un fil sans hameçon. Je lançais une pierre au bout d'un fil. C'est le geste qui compte, c'est une certaine perfection du geste, un certain accord avec le monde et ça va très loin. J'ai un ami pêcheur qui parle aux poissons. Je voudrais être comme lui en peinture¹⁶».

Riopelle avoue que l'univers sous-marin est apte à conserver un mystère qui l'attire, puisqu'on retrouve une césure entre l'environnement du pêcheur et celui du poisson. Seule la communication reste possible, comme cet exemple que l'artiste donnera au sujet des Japonais qui pêchent avec un fil sans hameçon, «juste pour méditer¹⁷». Parler aux poissons ou nager avec eux reste donc une manière d'atteindre l'animisme, la confrontation avec l'Autre et son environnement.

La recherche d'un ordre nouveau

L'idée de collectionner les mouches artificielles fabriquées par son ami Paul Marier, ancien champion canadien de pêche à la mouche et passé maître dans la fabrication de celles-ci, inaugure ici une taxonomie personnelle. L'artiste amasse et répertorie les mouches de Marier, en leur donnant un nom. Certaines reprennent des appellations classiques, tandis qu'à d'autres sont attribués les noms de personnes de son entourage¹⁸. Les spécimens sont alors disposés dans un coffret de bois copié et adapté par Maurice Perron à partir d'un meuble ancien dont on se servait pour classer des documents administratifs. Ils seront accompagnés de gravures renfermant des traces de «mouchages» réalisés par Marier directement sur le papier¹⁹. Le meuble conservera de cette manière sa fonction première de dispositif de classement, en renfermant une série croissante suivant un ordre donné, une syntaxe inusitée à partir de sa propre vision des éléments. Riopelle s'approprie donc l'idée de fabrication des mouches, en se créant une image de la nature à partir d'un système créé de toutes pièces. Quant aux insectes, sortes de caméléons servant à piéger le poisson, ils font allusion à la stratégie de captation de l'Autre.

Dans le même ordre d'idées, l'artiste amassera toute une collection de chaises miniatures, bricolées à partir de bouchons de vin mousseux et des tiges de métal qui les maintiennent autour du goulot²⁰. Comme le soulignait Lévi-Strauss, le modèle réduit offre la possibilité de représenter symboliquement les éléments de l'univers. De plus, comme la majorité des œuvres d'art, il a pour but d'incarner, vu son échelle, un semblant de contrôle sur cet univers, tout comme le permettait le symbolisme cosmique des édifices sacrés²¹. Les chaises miniatures, comme les éléments utilitaires du quotidien ou naturels que Riopelle utilisera dans ses dernières périodes picturales, relient de cette manière celui-ci à la définition de l'artiste telle que l'entendait Lévi-Strauss, soit un être hybride «entre le bricoleur

et le savant» qui procèdent chacun à leur façon à une recherche d'organisation et de classification des éléments. Aussi, le bricoleur s'inscrit dans un fonctionnement selon lequel le matériau donne naissance lui-même au concept, contrairement au processus artistique généralement en vigueur dans la tradition occidentale depuis la Renaissance qui donne priorité à l'idée, au projet, au détriment des possibilités matérielles²². Procédant par adaptation des éléments et par associations formelles, l'imaginaire se met alors au service d'un ensemble clos constitué de matériaux hétéroclites ou de résidus. Le bricoleur crée alors, à partir des possibilités matérielles limitées, des possibilités syntaxiques illimitées, comme le fait le poète²³. Le pouvoir d'invention permet ainsi une mutation de l'identité formelle, ainsi que la création d'un nouveau système de représentation.

Lorsque Riopelle inaugure les *Jeux de ficelles* en 1972, ceux-ci rejoignent par leur fonctionnement le même besoin de réorganisation. Le jeu inuit de l'*ayarak* consiste à nouer une ficelle autour des doigts, de manière à former, par leurs entrecroisements, des figures ou *ayarausek* — bestiaire et autres éléments composant l'univers environnant — dont la signification et la syntaxe s'avèrent toutefois en mutation constante²⁴. Riopelle en adoptera le système, en créant sa propre iconographie.

Vers le territoire de l'Autre...

Suivant sa quête de langage alternatif, Riopelle récupérera, dans sa période récente, des formes d'expression associées à la fois au *low art* (ou art populaire) et aux œuvres préhistoriques, soit le graffiti et certaines techniques d'impression comme le pochoir réalisées à l'aide de bombes aérosols. On retrouvera ces derniers notamment dans l'œuvre *Hommage à Rosa Luxemburg*, 1993 (fig.1), dans la série des *Laves émaillées*, ainsi que dans l'œuvre qu'il réalisera en hommage à Maurice Richard, où il utilisera comme pochoirs des objets symboliques — bâton de hockey, raquettes, etc. — ainsi que leurs propres mains²⁵. Ces procédés picturaux, qui connaîtront un développement dans l'impression industrielle, font allusion d'une part à l'allégorie de la caverne, nous renvoyant ainsi aux origines de la peinture, et d'autre part, aux peintures rupestres que Riopelle aurait eu l'occasion de visiter en Espagne²⁶ et dont les processus se seraient probablement gravés dans son esprit. Par analogie technique et formelle, l'impression en positif rappelle notamment les traces de mains de la grotte française de La Baume-Latrone, tandis que le procédé en négatif — ou de réserve — ferait allusion à la grotte de Gargas dans les Hautes-Pyrénées, avec ses nombreuses traces réalisées par vaporisation de pigments sur des mains servant de pochoir, et dont une grande quantité présente des doigts mutilés. Plusieurs hypothèses ont été proposées concernant ces anomalies digitales²⁷. Celle que nous retiendrons, proposée en 1926 par Georges Henri Luquet et développée plus tard par André Leroi-Gourhan, suggère que la trace des phalanges manquantes soit le résultat d'une flexion des doigts d'une main dont le dos reposerait sur la paroi²⁸. Les doigts repliés évoqueraien de cette manière une sorte de

langage signé²⁹ semblable à celui des sourds-muets, et dont la signification nous serait demeurée inconnue. D'ailleurs, ce langage s'avère encore en vigueur chez certaines cultures, dont les Africains Bochimans qui l'utilisent comme code de chasse, associant un animal à une formule gestuelle³⁰. De plus, Leroi-Gourhan suggère une analogie entre la structure et la fonction des signes digitaux disposés suivant des séquences qui s'enchaînent en une syntaxe organisée, et celles des figures animales des grottes. Aussi, de la même manière que les trames horizontales des grottes illustrent une sorte de récit codé relatif à la présence de gibier et des moyens de le cerner, l'*Hommage à Rosa Luxemburg* se présente en séquences successives formant un mystérieux récit où des oiseaux semblent prendre tour à tour des rôles héroïques ou de victimes. Créeée à la suite de l'annonce de la mort de l'artiste Joan Mitchell avec laquelle Riopelle a vécu de nombreuses années, l'œuvre se présente alors comme une catharsis de ses souvenirs. De plus, comme Ozias Leduc le réalisait pour la décoration des églises³¹, Riopelle travaillera à partir de toiles non tendues qu'il déroulera séquence par séquence, en temps successifs. D'ailleurs, l'œuvre semble s'inscrire d'une certaine manière en lien avec les peintures religieuses du maître de Saint-Hilaire, si on considère que Riopelle décrira sa production actuelle comme «de l'art sacré, mais de l'art sacré avant l'art sacré³²», renvoyant ainsi directement à une sorte d'animisme spirituel contenu dans l'art préhistorique. Aussi, les impressions en négatif peuvent être symptomatiques de la recherche d'une résurrection du passé et de l'apparition future de l'Autre, à la fois une métaphore de la trace d'une présence passée, et l'espoir d'une éventuelle résurrection du sujet disparu³³. Créant une résurrection mnémonique, Riopelle présente ainsi la trace de luttes anciennes, par l'incarnation de l'animal totémique qui se déploie ou semble s'échouer.

Quant à l'iconographie des éléments en négatif, on découvre qu'ils renferment des objets associés au quotidien de l'artiste, ainsi que certains symbolismes récurrents pouvant être reliés au domaine de la chasse. Les oies, rongeurs, plumes et fougères incarnent évidemment la nature vivante, tandis que les clous, treillis métalliques, crochets et cerceaux représentent plutôt les pièges utilisés pour la capturer. Ils peuvent également être reliés aux outils que Georges Bataille associe à la catégorie du travail de l'homme préhistorique, et qui étaient alors considérés par ce dernier comme les seuls éléments durables, échappant à la mort, par opposition à l'éphémère de sa propre vie et de celle de ses proies³⁴. Prenant conscience de leur propre mort, les hommes du paléolithique auraient alors développé les techniques d'inhumation où les restes du corps, forme du sujet, conservaient une parcelle de vie de celui-ci, comme les silhouettes d'animaux peintes sur les parois. De plus, la mort reste l'ultime incarnation de l'Autre, le Non-Moi, et s'avère de cette manière le sujet jamais réellement défini de la quête.

Dans le même ordre d'idées, la présence du fer à cheval incarnerait le symbole de la chance. Cet élément essentiel pour le chasseur, qui se trouve nié par les

esprits rationnels, répond néanmoins à un besoin primaire de se rattacher à une certaine possibilité de contrôle. Étant donné que l'activité de la chasse s'effectue dans l'environnement de l'Autre, tout comme la mort nous prive de l'accès au monde de l'Autre, le sujet éprouve le besoin de se rattacher à une éventuelle possibilité de réussite, en dépit de son impuissance et des moyens qui ne s'avèrent efficaces en fait que dans son propre environnement. En outre, la chance - qui peut prendre aussi la forme étendue et sacrée de «magie» - devient un moyen essentiel dans l'entreprise de la quête de l'Autre, pour le séduire et l'atteindre d'une manière ou d'une autre. Aussi, Riopelle est de ceux qui sentent qu'ils ne peuvent évoluer s'ils restent dans leur propre milieu. Comme à la chasse, il lui faut se confronter à un environnement étranger, comme il l'a fait en partant très tôt pour Paris et New York où, par ailleurs, il a fini par connaître le succès et la reconnaissance. Il est donc un chasseur d'espaces auxquels il cherche sans cesse à se confronter.

De plus, les éléments en négatif peuvent être perçus comme les empreintes que l'on suit. De la même manière que les œuvres préhistoriques ou que celles des Expressionnistes abstraits américains, Riopelle exploite de grandes surfaces, et les œuvres prennent alors, comme ces dernières, une dimension existentielle manifestant à la fois la trace d'une présence passée et d'une absence, puisqu'on en trouve uniquement la valeur indicielle. Aussi, l'élément de la chance apparaît en quelque sorte comme l'inverse de la trace. Il est le signe, l'indice probable de sa présence future, et donc, un rituel d'apparition de l'animal, c'est-à-dire une recherche de cause à effet, comme si tel geste ou la présence de tel élément pouvaient provoquer l'apparition de l'animal, de l'Autre³⁵. Ainsi, la forme négative, dans l'œuvre *Hommage à Rosa Luxemburg* reste le signe d'un manque. Riopelle implore bien sûr la disparition de Joan Mitchell, mais aussi celle de la nature avec laquelle il a des contacts de plus en plus rares, ne pouvant plus chasser ni même se déplacer à son aise à cause de son état de santé. La présence de la nature en négatif incarne donc un contact désormais restreint avec elle, et on assiste à l'imploration d'une morte, à travers une identification avec la nature. Ce rapport triste, avec l'objet de ses passions qu'il quitte progressivement, justifie ainsi la technique qui devient une métaphore de la mort à travers le phénomène de la perception.

D'autre part, les techniques utilisées - pochoir, bombe aérosol, couleurs commerciales, dorure, ou supports inusités comme des portes, - en étant reliées à un langage alternatif ou marginal, échappent aux codes dominants en instaurant une nouvelle épistémologie esthétique. D'ailleurs, Pierre Schneider, en parlant de l'œuvre de Riopelle, dira: «Créer, c'est dévier³⁶». Il s'agit donc d'une tactique de subversion par l'imitation, car plutôt que de tourner le dos aux médias, Riopelle en absorbe les codes, se les approprie, et les impose au milieu muséal. À ce sujet, François-Marc Gagnon fera un parallèle entre l'artiste et les graffitistes des métros de New York qui prennent d'assaut le territoire culturel, tout en établissant une rupture stylistique avec les milieux officiels³⁷. Ainsi, plutôt que de véhiculer un

signe précis, le graffiti expose la trace d'une transgression spatiale et d'une remise en question des codes en vigueur³⁸.

En outre, étant donné que le *low art* et les arts non-occidentaux ont servi dans plusieurs cas à affirmer l'art des Avant-gardistes tels que Gauguin, Picasso et autres Primitivistes, établissant de nouveaux paramètres, Riopelle récupérera ces formes d'expression, assurant ainsi une continuité dans sa recherche de normes alternatives. Toutefois, contrairement aux arts dits primitifs ou aux arts populaires qui ont été et restent encore aujourd'hui associés à une expression de pureté primordiale, le graffiti sera relié à la subversion, à l'obscène, à une attitude marginale, étant perçu plutôt comme une forme de réaction irrévérencieuse que comme une expression créatrice³⁹. C'est sans doute pour cette raison qu'il restera la seule forme de *low art* généralement boudée par les milieux officiels. Aussi, Riopelle récupérera cette forme d'expression et l'imposera aux musées, transgressant ainsi les limites des paramètres artistiques, et défiant les définitions institutionnalisées de l'art.

Mythe, héroïsme et primitivité

Suivant cette attitude d'éternel défi, la présence de l'automobile dans l'imaginaire de l'artiste est autant une façon de vivre qu'une manière de peindre. Elle caractérise de façon générale l'excès, de vitesse et de vitalité, une volonté d'exister en démesure, suivant les préceptes dionysiens et hédonistes. On sait que Riopelle conduisait ses modèles de collection à des vitesses inouïes, comme s'il tentait presque de «décoller» de la dimension linéaire habituelle, ou atteindre une temporalité abstraite du fil habituel, tel un débordement dans une quête de puissance. D'ailleurs, il avouera qu'il sentait le besoin de «garder quelque part une réserve de naïveté, voire de barbarie, de violence indispensable à la création⁴⁰». Il entretenait donc volontairement l'image type de primitivité de certains modernistes que Georges Bataille, auteur dans la lignée de Sade et bien connu de Riopelle, associera à une «animalité durable en nous», reprenant ainsi l'expression en vogue à cette époque plus que jamais entichée d'exotisme et encline à une vision colonialiste. On retrouve finalement une analogie entre la chasse et la course automobile puisque Riopelle considère cette dernière comme une sorte d'animal fabriqué de toutes pièces dont il tente de comprendre le mécanisme.

Le rapport au jeu semble également être une métaphore de la lutte qu'il constitue. À maintes reprises, lorsque Riopelle nomme des artistes qu'il a connus, raconte des anecdotes sur des peintres - de Staël, Dalí, Miro - ou sur des écrivains - Breton, Artaud - il fait allusion non à leur art, mais plutôt au jeu. Notamment lorsqu'il parle de la période parisienne, alors qu'il était lié à l'abstraction lyrique dont les membres se réunissaient au tabac de la rue Dragon, il affirme:

On a toujours cherché à avoir des amitiés au point de vue esthétique [...] on avait un endroit; il y avait un billard, on jouait au billard. [...] Il y avait quelques bons joueurs de billard; il y avait Steinberg, qui est un grand joueur

de billard; il y avait Beckett qui est un joueur de billard extraordinaire; Waldberg. Puis nous on essayait de les imiter derrière. On allait là pour jouer au billard⁴¹.

Riopelle assimile ainsi ces personnages au jeu de manière à créer une analogie avec l'art, et à entretenir un fonctionnement clanique fondé sur un groupe effectuant un rite précis. Il répète sans cesse «on jouait au billard», comme s'il s'agissait d'un rituel signifiant. Mais à travers le jeu, il cherche d'abord le contact, le fait de se mesurer à l'Autre⁴². De même, en bon moderniste, l'artiste fait souvent allusion à des personnages mythiques comme Louis Cyr, Alexis Le Trotteur ou Jack Rabbit, qu'il qualifiait de «phénomènes au-dessus de l'humain⁴³». C'est dans cet esprit qu'il citera certains héros sportifs légendaires comme Maurice Richard. Aussi, lorsqu'il raconte un événement, il néglige volontairement le factuel, la précision en général, contournant la vérité et préférant les incertitudes, le mystère et l'image du héros tout-puissant. Il met notamment l'accent sur la popularité de ceux qu'il a côtoyés, comme s'il choisissait avant tout de nourrir un mythe, ou de valoriser l'action elle-même plutôt que son résultat. D'ailleurs, il avouera admirer notamment Picasso, mais uniquement pour le personnage, et non pour son art⁴⁴. S'il évoque un artiste, il néglige le plus souvent de parler de son œuvre, comme le révèle l'entrevue avec Marcel Bélanger:

J-P R.: J'ai connu Pellan en Europe [...] parce que Pellan était très connu à Paris avant la guerre du côté de Montparnasse, très connu!

M.B.: Est-ce que la fameuse exposition de Pellan autour des années quarante vous a apporté quelque chose? Est-ce que vous avez eu l'occasion de la voir?

J-P R.: Je ne l'ai jamais vue.

Aussi, il poursuit de manière symptomatique les a priori des peintres américains de l'après-guerre, c'est-à-dire rendre à l'artiste, le nouveau héros moderne, la fonction de surpasser l'espace humain.

Pièges et impostures

Comme on le sait, depuis quelques années, Riopelle ne répond jamais directement aux questions qu'on lui pose, enchaîne immédiatement sur un autre sujet, se joue de lui et des autres, dans une attitude de fuite permanente, comme s'il craignait que le questionneur lui tende un piège. C'est pourquoi il le piégera, de manière à ne jamais le laisser prendre le contrôle de l'entretien, tout en lui livrant tout de même, comme appât, des bribes d'anecdotes à décoder. Il adoptera par conséquent une position à la fois instable et sûre, celle du chasseur devant s'adapter sans cesse aux nouvelles positions que lui impose une éternelle proie: «Je me souviens de cette séance de pose (photo de Yousuf Karsh). Le photographe voulait absolument moduler l'atmosphère en utilisant la fumée de ma cigarette. On a recommencé à plusieurs reprises [...] Je crois qu'il a fini par me piéger. Je ne suis pas sûr que ce soit moi sur la photo⁴⁵».

Le récit fait allusion au procédé de la chasse qui consiste en une identification du sujet avec l'objet, mais également au dispositif photographique qui, selon certaines croyances, sert à piéger l'âme. Ici, Riopelle est conscient que le photographe a maîtrisé sa proie, si bien qu'il résiste à l'idée qu'on le piège, et nie qu'il s'agit bien de lui sur la photo, de manière à échapper au contrôle de l'Autre. L'entrevue télé-diffusée qu'il donnera à Fernand Seguin en 1968 sera colorée de la même tactique⁴⁶. Il changera constamment de sujet, s'en allant dans toutes les directions, donnant une image de lui-même controversée, ambiguë. En fait, il semble présent pour susciter des questions plutôt que pour y répondre. De la même manière, il fonctionne avec son entourage, par décisions improvisées, prises à la dernière minute ou reportées, et écourté ou allongé ses séjours dans un lieu⁴⁷. Il s'agit donc de la tactique du chasseur qui tente de surprendre l'animal, en camouflant ses propres traces, son odeur, n'offrant finalement que de fausses pistes.

Le fait que Riopelle adopte des thèmes relatifs à la chasse, au totémisme, n'est donc pas une simple illustration naturaliste ou anecdotique. Il devient le signe de la stratégie utilisée pour se définir, ou tout au moins, pour échapper à toute définition statique. Riopelle affirmait, par exemple, dans les années cinquante, être un peintre figuratif, malgré le courant abstrait de l'époque, puis, plus tard, se plaira à s'échapper des frontières artistiques, déroutant tout le monde en revenant à la figuration et en utilisant des techniques inusitées. Aussi, il est paradoxal de constater que, dans la période moderniste, l'artiste désirait entretenir une image d'authenticité reliée au «sauvage», au rebelle, alors qu'au tournant de la postmodernité, il développe l'attitude inverse qui est celle de l'imposture, de l'image multiple et instable. Ces images seront pourtant toutes deux reliées à une attitude de primitivité, la première s'avérant celle de la recherche d'un renouveau à travers une expressivité brute, tandis que la seconde sera liée à une certaine marginalité sociale doublée d'une identité ambivalente.

Curieusement, cette dernière image peut être associée à un archétype que l'on retrouve dans toutes les parties du monde depuis le paléolithique, et dans tous les types de sociétés, soit la figure du *Trickster*⁴⁸. Comme son nom l'indique, il représente le joueur de tours, mais également l'insolence, la ruse malicieuse. Il correspond également à l'affirmation de la réalité du métissage, d'une existence dualiste, hybride, et sera par conséquent rattaché à la subversion qui caractérise la postmodernité. Toutefois, son symbolisme et sa forme ne sont pas statiques, et il existe à vrai dire une infinité de caractères recouvrant le même archétype⁴⁹. Néanmoins, le *Trickster*, archétype communautaire de la comédie narrative, se trouve où l'anomalie et l'ordre, le sacré et le profane, l'absurde et le signifiant se voient réunis pour créer une image de l'ironie et du pouvoir de l'imagination. Dans ce langage de l'ironie, où les faits sont perçus à travers la présence créatrice du contraire, s'instaure un nouvel ordre aux limites de deux états polarisés, une coexistence inattendue des opposés qui s'avère inhérente à la réalité humaine⁵⁰. De

plus, par leurs qualités dialectiques, l'ironie et l'humour permettent d'effectuer une transformation du réel et d'en amplifier ainsi la forme⁵¹. Ainsi, derrière l'apparence de folie et d'absurdité s'affirme surtout une capacité de transcendance. Comme lui, Riopelle déjoue, exagère les faits, provoque, rendant un mélange de vérité et d'inventions, s'avère mythomane et affiche un certain cynisme. Empruntant les attributs du masque, il provoque ainsi l'échec dans une tentative de se révéler sous tous ses traits.

En somme, le *Trickster* rejette la vision unifocale des choses, pour son incapacité de changement, préférant une vision complexe, synchronique, étant ainsi apte à créer l'image adéquate d'un monde en constante transformation. Comme le fou du carnaval médiéval, sorte de repoussoir social qui dirigeait le renversement de l'ordre hiérarchique, ou comme le bouffon ou le clown qui sont devenus ses formes ultérieures, le *Trickster* est le poète inspiré qui échappe aux normes communes⁵². Dans sa recherche des mystères du monde, il échoue parfois, transformant automatiquement l'échec en une boutade, puisqu'en riant de lui-même, il atteint une certaine liberté⁵³. Il est un terroriste culturel, un manipulateur rusé, un «sauvage savant». Comme le prisonnier qui tente de déjouer l'ordre établi, il s'invente un langage alternatif, échappant à l'épistémologie du groupe dominant. Riopelle fera notamment allusion à cette attitude stratégique dans le titre de la fresque de 1993, à travers le personnage de Rosa Luxemburg, cette révolutionnaire socialiste allemande d'origine juive qui réussissait en prison à piéger ceux qui l'avaient piégée, en créant un langage mystérieux dans ses lettres codées. Cette dualité identitaire renvoie également au double surnom - Rosa Bonheur/Rosa Malheur - que Riopelle avait donné à Joan Mitchell en référence à Rosa Bonheur, peintre animalier morte en 1899 et féministe avant l'heure⁵⁴. De même, Hélène de Billy notera que les héros de Riopelle revêtent souvent une identité dualiste. À titre d'exemple, Archibald Stanfeld Belaney alias Grey Owl, que Riopelle avait eu l'occasion de visiter avec son père alors qu'il était adolescent, était un philosophe naturaliste qui refusait de se conformer à la réalité du XX^e siècle. Ce mythe vivant passait pour s'être recréé une vie de toutes pièces, se disant Indien et apprivoisant les castors, alors qu'il était en réalité un pur Anglais. Celui que Riopelle qualifiera avec admiration d'«animal sauvage» fera du même coup référence, par son nom, à l'animal totémique du peintre⁵⁵.

Aussi, on a longtemps négligé de considérer la validité du phénomène du *Trickster*, en niant l'existence d'un langage comprenant son propre fonctionnement, ou en créant la confusion dans son interprétation. Par conséquent, ses traits dualistes auraient motivé certains ethnologues à le considérer comme une figure mythique mineure qui s'avérait selon eux inapte à diffuser adéquatement la tradition orale d'une communauté⁵⁶. Laura Makarius, en revanche, tentera d'éviter ce piège en se penchant sur la fonction sociale du *Trickster* qui s'avère symptomatique de sa nature dualiste et de son apparente ambivalence. Elle découvrira ainsi

que la fonction première du personnage est de transgresser les tabous au nom d'une collectivité⁵⁷. Étant donné que les tabous sont des gages de stabilité sociale, protégeant les membres d'un groupe contre certains dangers, ils seront par conséquent l'objet de respect absolu. Toutefois, il advient, à certains moments où un groupe désire assurer sa protection contre un élément extérieur néfaste, que la violation de l'ordre social peut s'avérer bénéfique. Dans ce cas, la contrainte de prohibition se verra remise en question, et le *Trickster* violera un élément tabou, dans le but de rendre opérant son pouvoir contre un danger quelconque (maladie, animaux, guerre). Par extension, l'élément maléfique devient donc un pouvoir bénéfique lorsqu'il se voit tourné contre la menace ou l'ennemi. Aussi, c'est par cette transgression que le *Trickster* acquiert un pouvoir sacré conféré par le tabou, révélant ainsi les limites de l'interdit où réside le potentiel de renouvellement. C'est pourquoi celui dont la fonction est de violer les éléments sacrés sera considéré d'une part comme un sage, et d'autre part comme un être impulsif, inconscient, un bouc-émissaire endossant volontairement la part abjecte du monde, et évoquant sous un mode satyrique ou ironique ce qui, dans une communauté, ne peut être révélé⁵⁸. Par conséquent, il se verra condamné au blâme des hommes, et endossera une forme dualiste.

De plus, contrairement au chaman — autre figure éminente chez les cultures traditionnelles —, qui utilise la force d'un esprit pour atteindre un pouvoir au service de la collectivité, le *Trickster*, bien qu'il incarne lui aussi de manière synecdotique la communauté, emploie le pouvoir conféré par la violation d'un tabou pour atteindre son propre but, œuvrer pour son intérêt, dans un monde qu'il veut en perpétuel changement⁵⁹. Aussi, si Riopelle a pu bénéficier d'un succès important grâce à la réception positive des galeristes, des collectionneurs et des critiques, il semble pourtant se moquer du milieu. Si ceux-ci lui ont attribué son statut, l'artiste tire sa force, son pouvoir, sa richesse, dans son intérêt propre, et non dans celui de l'art et du public en tant que tel. D'ailleurs, il avouera qu'il percevait l'entreprise de renouvellement du *Refus Global* et des Automatistes comme de visée uniquement individuelle et non collective, chacun y participant en réalité pour son propre compte⁶⁰.

Par conséquent, cette réalité multiforme du *Trickster* aurait relégué celui-ci à une catégorie que l'ordre et l'unité de la logique rationnelle aurait rejetée depuis la Renaissance. De cette idéologie qui reniait du même coup les réalités de la comédie, ont également été écartés la différence, l'instabilité, le diffus, l'incongru, l'informe, l'abject, en somme, l'Autre⁶¹. Aussi, comme le souligne Laura Makarius, le fait que le *Trickster* enfreigne les lois, créant l'image d'un être essentiellement subversif et se retrouvant en opposition au reste du groupe, a fait naître une foule d'attributions à connotation de démesure, de maladresse et d'intentions maléfiques, alors qu'en réalité, le geste en lui-même nécessite une intelligence et une connaissance assurée. De plus, l'auteur ajoute que le *Trickster* n'est pas, comme on

le croit, un être ayant progressivement subi une dégénérescence, puisqu'il apparaît uniquement dans les sociétés où le tabou, bien qu'il soit encore en vigueur, n'est plus un gage de survie de l'ordre social⁶². Ainsi, l'image de l'imposteur telle qu'elle apparaît chez les artistes des années soixante et soixante-dix, répond sans doute à un contexte de contre-culture où la communauté ne cherche plus à réaliser une cohésion au sein de ses membres, et tente au contraire d'abolir certaines limites au niveau des valeurs et des paramètres en vigueur⁶³. Ainsi, Riopelle transgressera l'image de l'artiste de la tradition moderne possédant les traits de l'authenticité et de la dominance de la dimension affective, pour incarner par la suite l'imposteur, l'être ambigu, incernable, exhibant notamment l'image hybride de l'ermite-pitre, de manière à installer la confusion et à faire fuir les indésirables. Sans doute aurait-il endossé ce besoin de transgression de l'ordre artistique, affrontant les contradictions nécessaires à sa réalisation, et réussissant à traverser les frontières de l'art et de l'image de l'artiste, un peu comme l'avaient réalisé Duchamp et Warhol.

En ce qui touche l'analyse de Riopelle à partir de ce phénomène particulier, l'approche proposée, à l'égard de ce qui précède, était notamment une lecture «entre les lignes» du discours et de l'imagination créatrice, afin de décoder les structures langagières. Il s'agissait ainsi de cerner de quelles manières se révèle le récit mythique de dissolution de l'ordre établi, et comment s'articulent les différents enjeux stratégiques. Ainsi, les réactions généralement négatives de la critique face aux œuvres des dernières périodes de production où on ne retiendra que les éléments qualifiés de provoquants, s'avèrent notamment une stratégie détournée de destruction des paramètres en place. Comme le souligne Jean Dumont du quotidien *Le Devoir*, ayant détecté la nature symptomatique de l'attitude du peintre, lors d'une exposition à Montmagny où Riopelle exposait en compagnie du sculpteur sur bois Jean-Julien Bourgault: «Belle leçon donnée à un milieu de l'art toujours friand de catégories, de hiérarchie et d'exclusions. Et j'ai tout à coup eu envie de séparer nettement l'art et la morale [...]»⁶⁴. L'artiste nous pousse donc à le considérer pour ce qu'il est, et à convenir qu'au fond, l'ambivalence identitaire peut d'avérer une sorte de personnalité en elle-même⁶⁵. L'artiste réussira donc, par la duperie, à récupérer son bien qui est le droit de se définir lui-même, le droit à la différence, à son identité propre, s'esquivant ainsi de ceux qui tentent d'apposer à tous prix une étiquette et d'établir des classements stricts. À l'instar du *Trickster*, Riopelle nie ainsi l'existence des frontières ou se plaît à les transcender. Comme le souligne Gilles Toupin: «Ses maîtres sont de ceux qui ne tolèrent aucune loi et qui de surcroît n'en imposeront jamais [...] ce peintre inégal dont l'œuvre est faite de soubresauts déconcertants n'a-t-il peint en dehors de tout système, de toute ligne de conduite prédéterminée⁶⁶?».

L'artiste se méfiera également de toutes idéologies politiques, et refusera de s'associer aux idées nationalistes, en affirmant de ne croire en fin de compte qu'au

«déracinement», poursuivant donc à sa manière et de façon presqu'absolue, la *tabula rasa* amorcée par le *Refus Global* et autres mouvements d'avant-garde. Même si le public français de ses premières périodes tentait de lui attribuer une image de chasseur et de primitif-tragique⁶⁷, Riopelle rétorquera en adoptant notamment une attitude de blagueur qui préfère sans cesse jouer et déjouer. En fait, il semble vouloir mettre en relief un aspect beaucoup plus significatif du primitiviste qui est celui du conteur relatant, sous les modes du désordre conceptuel, du dérisoire ou du fantaisiste, des mythes contenant des éléments relatifs à un certain développement du processus personnel. Il se créera ainsi un personnage mythique, réussissant à s'esquiver de ceux qui tentent de le cerner, lui soutirer quelques précisions sur sa vie et son travail. Il lui arrive même de mettre des bâtons dans les roues à des projets qu'il avait lui-même pris l'initiative de réaliser, craignant de se faire duper sur son propre territoire⁶⁸. Aussi, cette fuite se manifeste de manières diverses et récurrentes. Même son comportement à la chasse suscitera quelques ambiguïtés. À titre d'exemple, il lui arrive de partir sans cartouches ou sans fusil, de recueillir ou tenter de guérir un animal blessé. L'exemple de son enfance où il pêchait sans hameçon reste également significatif. Refusant le fait qu'on puisse un jour prévoir ses gestes, il désamorce toute tentative de généralisation, affirmant la complexité réelle des choses. Il dira: «Pour savoir où se trouve la frontière entre le chasseur et le tueur, il faut examiner chaque cas, dans chaque chasse en particulier, et ce n'est pas facile⁶⁹». C'est sans doute cette particularité que l'on retrouve chez les animaux sauvages qui attire tant le peintre, soit leurs comportements à la fois réglés et imprévisibles. Riopelle semble vouloir les imiter, capter leur rythme qui échappe à toute rationalité. En fait, cette quête de l'Autre en dehors des frontières se manifeste chez lui par une confrontation qui prend maintes formes. Il prend plaisir à se mesurer à des puissances, à des univers qui le dépassent — animaux sauvages, vitesse mécanique, jeux d'adresse, etc. —, à l'instar de l'idée que l'on se fait de l'homme «premier» qui se mesurait à l'animalité et aux manifestations naturelles, avec un mélange de plaisir et de crainte.

Par ailleurs, un élément relié à la crainte et qui permet du même coup d'identifier le *Trickster* est l'attitude de compétition, particulière au type de la catégorie des chasseurs. Celui-ci s'engage généralement dans une compétition violente avec les dieux, qui, selon lui, sont là non pour être adorés et servis mais pour être défiés et conquis, et perçoit l'animal comme une puissance à laquelle l'homme doit se mesurer⁷⁰. Certaines versions plus récentes du mythe, et donc profanées, relataient un *Trickster* qui, admirant la technique de chasse d'un homme ou d'un animal, tente de l'imiter et de la dépasser en habileté, mais en tire finalement un résultat désastreux⁷¹. La quête de l'Autre est donc par moment sous-tendue par le motif de l'échec, de la maladresse, ou du joueur déjoué, tout comme Riopelle chasse une oie apparaissant tel un fantôme ou une sorte d'entité qui lui échappe. D'ailleurs, l'artiste passe pour arborer un comportement assez compétitif avec ses

compatriotes. Marcelle Ferron dira de lui qu'«en ce qui concerne le métier, il peut être compétitif, voire féroce, exactement comme un pilote de voiture de course sur un circuit⁷²». Riopelle recherchait également la présence de personnalités fortes, des mentors, des maîtres à penser, non pas pour se soumettre à eux, mais pour mieux les défier, prouver qu'il pouvait éventuellement les surpasser⁷³. D'autre part, on sait qu'il mettra un terme au lien avec son propre père, avec Borduas⁷⁴, Breton, puis avec Duthuit, parce qu'ils les jugeait trop paternalistes, ou refusait que sa liberté soit menacée. À l'instar de la figure du *Trickster* croyant que l'ultime expérience est l'auto-transcendance de l'esprit de l'homme, son accomplissement, Riopelle recherche le défi de se mesurer à l'Autre. Cette situation rejoint celle de l'expérience cruciale des rites initiatiques autochtones où le jeune se voit forcé de vivre loin du milieu familial, de manière à se confronter à un pouvoir extérieur chez qui il ira chercher par la suite protection et force⁷⁵. Vivant une déconstruction personnelle momentanée, le sujet retrouve toutefois par la suite une forme nouvelle.

Ajoutons finalement le jeu de rapprochements fortuits entre certains traits du *Trickster* puisés dans des exemples amérindiens et océaniens, et des éléments biographiques de l'artiste. D'abord, Riopelle citera à maintes reprises l'anecdote de son enfance où il se fera enfermer dans la cave pour avoir tenu sa cuillère de la main gauche⁷⁶, tout en avouant par la suite être «gaucher des deux mains⁷⁷». Le récit rappelle celui du *Trickster* dont les mains se battaient entre elles⁷⁸. Vivant un combat perpétuel en son corps, ses mains finiront pas s'intégrer à ce dernier et à être utilisées alternativement⁷⁹. De plus, *Maui*, figure du *Trickster* de la région du Pacifique Sud, signifierait gaucher ou gauche⁸⁰. Néanmoins, le *Trickster* se verra limité dans son pouvoir en ce qui a trait à la réalité de la mort. Bien qu'il puisse dispenser de biens divers, il ne peut accorder l'immortalité ni l'atteindre lui-même⁸¹. Il existe également un récit où le *Trickster* vole avec des oiseaux, ou sur le dos d'un oiseau, et où cela se termine inévitablement par sa propre chute et par la désintégration de son corps⁸², ce qui rappelle évidemment la série des oies et l'œuvre *Hommage à Rosa Luxemburg*, avec ses séquences d'oiseaux volant librement pour soudain s'ébattre et chuter. Parallèlement, le canot à glace, exposé à l'entrée de la galerie, lors de l'exposition de 1993, peut être associé aux embarcations de guerre des Amérindiens de la côte-ouest canadienne où étaient peints sur la coque des présences totémiques éloignant les esprits maléfiques. Mais contrairement au pouvoir de protection que représentaient les animaux totémiques, les motifs en négatif semblent ici illustrer une perte de pouvoir, de contrôle, dans sa lutte avec l'Autre, et incarneraient donc le passage vers une autre lutte, celle avec la mort. Rappelant notamment la barque de Charon faisant traverser les âmes sur le Styx, le canot revêt donc une signification de passage vers la mort. À ce sujet, Gilbert Érouart tentera une interprétation: «La mort... Dans tes tableaux les plus récents, à nouveau sur le thème des oies, on a le sentiment que celles-ci tombent du ciel,

qu'elles le font un peu comme un homme tomberait volontairement d'un pont. Que signifie cette chute lourde, brutale en direction du sol? Une symbolique macabre?».

L'artiste affirme alors: «Il doit effectivement y avoir une signification de cet ordre-là. Si une oie tombe, c'est probablement parce qu'on lui a tiré dessus. Lorsque l'on ne sait plus voler, c'est irrémédiablement la chute. Et puis il y a cette idée d'un constat de l'imbécillité humaine. En vieillissant, on devient de plus en plus imbécile⁸³».

L'imbécillité dont parle Riopelle serait cette dimension vidée de son sens dans laquelle il se sent tomber. Étant aujourd'hui trop vulnérable pour poursuivre ses activités, il se sent déconnecté du geste fondamental et de la nature avec laquelle il a appris à dialoguer. En perdant progressivement ses contacts vitaux, la mort envahit l'espace de ses tableaux, tandis que la chute des oies s'avère le signe vivant de sa propre chute. Ainsi, seul le rituel de la peinture reste pour lui une manière de forcer le destin à répondre à sa volonté.

Au terme de ces réflexions, nous pouvons considérer qu'en empruntant à sa manière la fonction du *Trickster*, Riopelle tend à transcender certains a priori artistiques. Certes, il ne revêt pas la fonction sociale que l'on attribue au *Trickster*, mais il en incarne en revanche l'attitude, le comportement, le langage. Ceux-ci prennent la forme de récits, d'interventions, et suscitent des questionnements et des images troubles qui mettent en place des contradictions factuelles symptomatiques de la mise en forme d'une mythologie personnelle signifiante. De plus, en arborant cette assurance et cette liberté, Riopelle aurait transgressé l'image hégémonique québécoise, combattant l'attitude de dévalorisation que plusieurs attribuaient aux Canadiens-Français depuis des générations, et qui se manifestait par un certain complexe d'infériorité face aux Américains et aux Français. C'est sans doute pour cette raison que Joan Mitchell, arborant une fierté toute Américaine⁸⁴, sera séduite par lui, et qu'il se nouera d'amitié avec des artistes comme Sam Francis et Norman Bluhm, et d'autres *Yankees* alors installés à Paris. La réussite du peintre tiendrait donc en grande partie à cette attitude. Par conséquent, son défi face à l'Autre pourrait se traduire comme une volonté de combattre cette image type de Canadien-Français dit *loser*. On comprend mieux de cette manière ses multiples oppositions aux figures paternelles — son père, Borduas, Duthuit, etc. — comme réaction symptomatique contre une identité négative qui le hantera. À ce modèle identitaire, Riopelle imposera plutôt celui de l'aventurier-gaillard, qui a su dompter les rigueurs du pays, contrecarrant ainsi l'image de l'artiste québécois de l'époque, soit l'intellectuel en révolte contre le système académique, et en proie à une incompréhension chronique de la part de ses adversaires. Ainsi, plutôt que de présider à une révolution collective, il joue le rôle paradoxal de la figure à la fois héroïque et damnée, collectionnant et conduisant avec frénésie les voitures de luxe, et fréquentant fièrement les personnalités

de l'élite culturelle européenne ou américaine. Face à ce constat, une question émerge: et si la véritable identité résidait justement dans cette ambiguïté, dans le travestissement, au coeur de la transgression même de sa définition⁸⁵? À ce sujet, Michel de Certeau rappelle que nous nous trouvons confrontés à un «non-lieu» où il est impossible de distinguer l'espace de l'Autre et le nôtre, ce qui explique le développement de tactiques, de pratiques quotidiennes de simulations, de résistances, d'astuces, de bricolage de la réalité, de manière à échapper aux codes culturels donnés. L'impossibilité de pouvoir s'y soustraire réellement et définitivement justifie la constance du combat et le caractère répétitif des actions qui s'avère symptomatique d'un besoin partagé par un grand nombre d'artistes québécois⁸⁶. L'art du chasseur ou du *Trickster* retrouverait donc ici sa fonction initiale et avec elle, ses lettres de noblesse. Ainsi, l'identité se définirait à partir d'une image construite à la fois de Soi et de l'Autre, révélant ainsi une certaine spécificité de la réalité québécoise. Dans le cas de Riopelle, le fait que l'Autre semble aussi insaisissable que l'artiste lui-même en fait un cas des plus captivants. Mais ces éléments feront sans doute l'objet d'une prochaine analyse. En guise de chute, et de manière à transgresser à notre tour une règle, celle que l'essai ne doive pas se clore par une citation, rapportons un extrait d'entrevue:

«R.S.-P.: Vous, vous êtes un acharné. Vous êtes pas mal...vous avez du chien, je reviens sur l'expression...non?

J.-P.R.: Et si on parlait un peu de peinture?⁸⁷»

LOUISE VIGNEAULT

Montréal

Notes

- 1 *Commentaires sur des mots courants. Écrits/Paul-Émile Borduas*, éd. critique par André G. BOURASSA, Jean FISETTE et Gilles LAPOINTE, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 1987, p.302. L'automatisme mécanique désigne ce qui est «produit par des moyens strictement physiques (...) plissage, grattage, frottements, dépôts, fumage, gravitation, rotation, etc». Cette expression sera attribuée notamment à l'art des Expressionnistes abstraits américains. Les Automatistes ignoreront cependant leur existence jusqu'au début des années cinquante, et Riopelle ne prendra contact avec les œuvres de Pollock qu'en 1951 alors qu'ils exposent tous deux à Paris au même moment. Notons toutefois qu'il aurait peut-être pris connaissance des œuvres de l'Américain à travers un article du magazine *Life* du 8 août 1949 intitulé «Jackson Pollock: Is He the Greatest Living American Painter?», et où l'on pouvait y voir bon nombre d'œuvres et de photos.
- 2 Gilbert ÉROUART, *Entretiens avec Jean-Paul Riopelle*, Montréal, Liber, 1993, p.72.
- 3 *Ibid.*, p.21-22.
- 4 Riopelle avait été initié au scoutisme par Ambroise Lafortune, son voisin et ami d'enfance. C'est ainsi qu'il prendra contact avec la nature, avec la vie de groupe, et avec un certain système d'identification symbolique à un animal. D'ailleurs, son nom scout, «Taureau-la-liberté», traduisait déjà les traits qui le caractériseront. Entrevue de Raymond Saint-Pierre avec Ambroise Lafortune, reportage sur Jean-Paul Riopelle, Radio-Canada, émission *Le Point*, le 26 décembre 1994.
- 5 Suivant cette idée de lien étroit entre l'homme et l'univers animal, Eveline Lot-Falck explique de quelle manière peut se traduire cette filiation: «Le chasseur regarde l'animal au moins comme son égal. Il le voit chasser, comme lui, pour se nourrir, lui suppose une vie semblable, une organisation sociale du même modèle. [...] D'un autre côté, l'animal est supérieur à l'homme par un ou plusieurs caractères: par sa force physique, son agilité, la finesse de son ouïe et de son flair, toutes qualités que le chasseur appréciera». Eveline LOT-FALCK, *Rite de chasse chez les peuples sibériens*, Paris, Gallimard, 1953, p.19. Citation de HILL, *Agricultural and Hunting Methods of the Navaho Indians in Anthropology*, n° 18, Yale Univ. Publications in Anthropology, New-Haven, Londres; 1928, p.99.
- 6 Lise GAUVIN, «Entretien avec Riopelle: les artistes sont-ils révolutionnaires?», *Vie des Arts*, n° 161, hiver 1995, p.14.
- 7 Hélène DE BILLY, *Riopelle*, Montréal, Art Global, 1996, p.21.
- 8 Ces œuvres de Riopelle sont comparables à ce qu'avait réalisé Barnett Newman avec ses *zip* (que l'on retrouvera aussi sous forme de peintures et de sculptures). Les célèbres bandes verticales s'offraient non pas comme une réduction schématique, mais plutôt comme une présence réelle ou une idée universelle d'une présence, tenant ainsi le rôle d'icône.
- 9 ÉROUART, *Entretiens avec Jean-Paul Riopelle*, p.25. La citation exacte de Breton est: «Ce qui me concilie l'idée de piège, que j'aime modérément, c'est que ce sont aussi des pièges pour les pièges. Une fois ces pièges piégés, un haut degré de liberté est atteint [...] Les Indiens, s'ils pouvaient venir regarder, seraient de nouveaux chez eux» (André BRETON, *Le surréalisme et la peinture*, Paris, Gallimard, 1965, p.218). Riopelle incarnera de manière littérale cette identification au piège dans les œuvres sculp-turales *Cage* (1961-62), et *Piège* (1961), représentant des êtres hybrides mi-animal mi-cage.
- 10 LOT-FALCK, *Rite de chasse...*, p.55-56.
- 11 Entrevue de Marcel Bélanger, Mémé tiré de l'émission *L'Atelier* diffusée le 21 juillet 1981. Services des transcriptions et dérivés de la radio, Radio-Canada, cahier n° 39. Sources: Bibliothèque du Musée d'art contemporain de Montréal.

- 12 ÉROUART, *Entretiens avec Jean-Paul Riopelle*, p.39. Riopelle ajoutera, à propos de cette relation avec l'original: «Tu ne le vois pas, mais lui t'entend. À mesure que l'on a le sentiment qu'il se rapproche, il faut lui faire croire que l'on est soi-même un original. On se fait animal, un animal avec ses bois sur la tête et qui en se déplaçant casserait ainsi des branches». (*Ibid.*, p.38)
- 13 Pierre SCHNEIDER, *Jean-Paul Riopelle*, Québec, Musée du Québec, 1982, p.15.
- 14 ÉROUART, *Entretiens avec Jean-Paul Riopelle*, p.38.
- 15 Entrevue et texte de Marcel Bélanger.
- 16 Entretien avec Philippe BRIET, *Jean-Paul Riopelle, Oeuvres vives*, Montréal, Michel Tétreault Art International, Bibliothèque Nationale du Québec, 1993, GAUVIN, «Gravures et mouches. Mouchetage», 1984, p.171.
- 17 Témoignage tiré du film documentaire *Riopelle*, Marianne Feaver et Pierre Letarte, Québec, 1982.
- 18 Lise GAUVIN, «Mouchetache», *Riopelle*, Montréal, Michel Tétreault Art International, Bibliothèque Nationale du Québec, 1993, p.173. À cette occasion, elles sont alors fabriquées à partir des cheveux de ces dernières, comme c'est le cas pour *Gladys* (Madame Marier), *Huguette* (sa compagne actuelle) ou *Bonnie* (Baxter).
- 19 DE BILLY, *Riopelle*, p.303-304. Comme le relate l'auteur: «Il s'agit, pour ce dernier (Marier), de tremper sa mouche dans de l'encre, de l'attacher au bout d'une ligne à pêche et, d'une main ferme, d'effectuer plusieurs lancers sur une large feuille d'acétate posée à plat sur le sol».
- 20 Lorsqu'il reçoit des invités à table, chacun tente de créer une nouvelle version du meuble qui s'ajoutera par la suite à la série impressionnante qui s'entasse sur le bahut de la salle de séjour de sa maison des Laurentides.
- 21 Claude LÉVI-STRAUSS, *La pensée sauvage*, Paris, Plon, 1962, p.37.
- 22 Notons que Lévi-Strauss, en évoquant cette catégorie - qui s'avère une «invention» de la théorie structuraliste opposant deux modes de procédé créatif - omet le fait que certains artistes occidentaux utilisent ce même fonctionnement. L'emploi de cette pratique reste toutefois un gage de subversion par l'utilisateur, étant donné qu'elle a été rejetée jusqu'à présent par les normes esthétiques. De plus, le bricolage, tel que défini par Michel de Certeau, sous-entend toutes pratiques qui échappent aux normes culturelles (Michel DE CERTEAU, *Arts de faire*, Paris, 10/18, 1980, p.19-20).
- 23 LÉVI-STRAUSS, *La pensée sauvage*, p.30-31. L'œuvre en arrive de cette manière à contourner le discours plastique officiel, en s'inscrivant dans la lignée de pratiques non-occidentales ou primitivistes: on pense notamment à la *Tête de taureau* de Picasso, construite d'une selle surmontée d'un guidon de bicyclette.
- 24 Gilles TOUPIN, «Riopelle et Tūtanguarjūk», *La Presse* (Montréal), 22 juillet 1972. La légende veut que le joueur inuit doive se mesurer à l'esprit du jeu de ficelles, *Tūtanguarjūk*, en tentant de réaliser les figures plus rapidement que celui-ci, sans quoi l'esprit l'enlèvera.
- 25 Réjean TREMBLAY, «Riopelle et le Rocket: deux légendes, une seule oeuvre», *La Presse* (Montréal), 31 mars 1990.
- 26 DE BILLY, *Riopelle*, p.302. Ce contact aurait peut-être eu lieu lors du voyage en motocyclette de plusieurs semaines qu'il fera en Espagne, en 1953 et 54. *Jean-Paul Riopelle, d'hier et d'aujourd'hui*, catalogue d'exposition, Saint-Paul, Fondation Maeght, 1990, p.100.

27 Parmi elles, notons celle soulevée par l'abbé Breuil en 1952 — que relatera François-Marc Gagnon, dans le catalogue de l'exposition de la galerie Michel Tétreault (p.23-25) — qui suggérait que la cause soit pathologique et attribuée à une maladie héréditaire ayant affecté une petite population préhistorique. Les mains en négatif, dont les paumes reposent à plat sur la paroi, seraient alors une imploration pour la guérison, et il s'agirait par conséquent d'une forme d'exorcisme.

28 Georges Henri LUQUET, *L'Art et la religion des hommes fossiles*, Paris, Masson, 1926, p.222-224. D'ailleurs, l'auteur soulève que cette thèse s'avère plausible, puisque les traces présentent non pas une mais deux phalanges manquantes, comme le résultent toutes flexions digitales.

29 André Leroi-Gourhan signale, pour les grottes de Gargas, dix formules différentes de flexion des doigts (hormis le pouce) sur les quinze possibles. Voir: «Les mains de Gargas. Essai pour une étude d'ensemble», *Bulletin de la société préhistorique française*, n° LXIV, 1967, p.110-118.

30 *Ibid.*, p.110-111. «Il s'agit probablement, pour un groupe circonscrit, de la transposition directe des symboles gestuels du chasseur à l'art pariétal [...] Qu'ils aient connu, comme beaucoup de peuples chasseurs, des jeux de doigts pour se signaler silencieusement la présence de tel ou tel gibier, ne sort pas des limites du vraisemblable» (p.121-122).

31 DE BILLY, *Riopelle*, p.302.

32 GAUVIN, «Entretien avec Riopelle», p.15.

33 Nous pouvons ici établir un parallèle avec les «anthropométries» d'Yves Klein.

34 Georges BATAILLE, *La peinture rupestre. Lascaux ou la naissance de l'art*, Genève, Skira Flammarion, 1980, p.29.

35 Notes intéressantes, certains chasseurs fonctionnent par privation pour mériter l'animal, tandis que d'autres transportent dans leurs bagages des dessins d'enfants, dessins-fétiches représentant l'animal convoité. Cependant, selon la plupart d'entre eux, la seule manière d'augmenter leurs chances est de connaître l'animal, ses habitudes. Mais en général, plus le gibier est rare, plus l'imagination du chasseur sera fortement suscitée et plus il fantasmera, croyant ainsi que l'animal sert son récit imaginaire et obéit à son rituel, lequel s'avère une façon ultime de forcer le hasard à servir sa volonté. Tiré d'entrevues avec des chasseurs de la région de l'Abitibi, messieurs Réjean Chouinard (5 juillet 95), Martin et Yannick Vachon (28-29 janvier 96).

36 Conférence sur Riopelle à la Place des Arts de Montréal, le 6 décembre 1981.

37 François-Marc GAGNON, «Impressions négatives», *Jean-Paul Riopelle, Oeuvres vives*, Montréal, Michel Tétreault Art International, Bibliothèque Nationale du Québec, 1993, p.19.

38 Hal FOSTER, «Graffiti», *Recordings, Art, Spectacle, Cultural Politics*, Seattle, Washington, Bay Press, 1985, p.49.

39 Kirk VARNEDOE et Adam GOPNIK, *High & Low, Modern Art and Popular Culture*, New York, MOMA, 1990, p.74.

40 DE BILLY, *Riopelle*, p.162.

41 Entrevue de Marcel Bélanger.

42 Étant enfant unique, il aura probablement cherché vers l'extérieur à combler ce besoin. Il fera d'ailleurs allusion aux Lafontaine, une famille nombreuse qui habitait à l'étage de la maison de ses parents, et chez laquelle il pouvait trouver des adversaires. (Entrevue avec Raymond Saint-Pierre)

43 ÉROUART, *Entretiens avec Jean-Paul Riopelle*, p.29-30.

- 44 DE BILLY, *Riopelle*, p.194.
- 45 ÉROUART, *Entretiens avec Jean-Paul Riopelle*, p.21.
- 46 Transcription de l'entretien de Fernand Seguin avec Jean-Paul Riopelle du 28 octobre 1968, dans le cadre de l'émission *Le sel de la semaine*, à la télévision de Radio-Canada, dans ÉROUART, *Entretiens avec Jean-Paul Riopelle*, p.85-118.
- 47 DE BILLY, *Riopelle*, p.174 et 256.
- 48 Paul RADIN, *The Trickster: a Study in American Indian Mythology*, New York, Greenwood Press, 1956.
- 49 Le Trickster incarne dans plusieurs cas le symbole de la nature animale. Voir Mac Linscott RICKETTS, «The North American Indian Trickster», *History of Religions*, vol. 5, 1965, p.328. Selon Franz BOAS, *Race, Language and Culture*, New York, Macmillan, 1940, p.475, à chaque configuration animale du Trickster correspond une caractéristique et un comportement significatifs.
- 50 Robert PELTON, *The Trickster in West Africa*, Berkeley, University of California Press, 1980, p.258-259.
- 51 William F. LYNCH, *Images of Faith: An Exploration of the Ironic Imagination*, Notre-Dame, Notre-Dame University Press, 1973, p.260.
- 52 Voir Mikhaïl BAKHTINE, *L'œuvre de François Rabelais*, traduit du russe par Andrée Robel, Paris, Gallimard, 1970. On sait que Riopelle, affirmant détester le théâtre, adorait en revanche le cirque, et surtout les clowns (DE BILLY, *Riopelle*, p.81).
- 53 PELTON, *The Trickster in West Africa*, p.10. À ce sujet, Riopelle citera à maintes reprises, et avec une admiration sans borne, l'étonnant sens de l'humour d'Ozias Leduc, caractéristique qu'il considérera même comme prédominante chez lui. GAUVIN, «Entretien avec Riopelle», p.15.
- 54 DE BILLY, *Riopelle*, p.208 et 217.
- 55 Lisa ROCHON, «The Lion in Autumn. The Magical Past and Clouded Present of Jean-Paul Riopelle», *Canadian Art*, vol. 4, no 2, été 1987, p.49.
- 56 PELTON, *The Trickster....*, p.19.
- 57 Laura MAKARIUS, «Le mythe du Trickster», *Revue de l'histoire des religions*, no 175, 1969, p.18.
- 58 Karl KERÉNYI, «The Trickster in Relation to Greek Mythology», dans RADIN, *The Trickster*, p.177.
- 59 RICKETTS, «The North American Indian Trickster», p.335.
- 60 GAUVIN, «Entretien avec Riopelle», p.16. D'ailleurs, après s'être imposé dans le milieu artistique parisien, Riopelle coupera progressivement toute communication avec les membres du groupe et avec Borduas, négligeant également de faire découvrir les œuvres de ses compatriotes à Paris.
- 61 Dans le même ordre d'idées de négation de la complexité se sont démarquées les catégories de l'abject et du fluide associées par certaines théoriciennes féministes dont Julia Kristeva et Luce Irigaray. On peut donc dire que d'une certaine façon, le Trickster aurait été défini à partir de certains a priori reliés au genre féminin ou à d'autres groupes minoritaires ou marginalisés.

62 MAKARIUS, «Le mythe du Trickster», p.45.

63 Concernant les parallèles entre le phénomène du *Trickster* et le concept de postmodernité, Arnold Krupat, citera le poète Chippewa Gérard Vizenor, nouvelliste et critique tentant de promouvoir une approche «anti-sociale-scientifique» de la littérature autochtone. Vizenor représentera le comportement linguistique littéraire amérindien par la figure du *Trickster*, lequel, comme Riopelle, change d'aspect et ne produit aucun modèle identitaire, suivant ainsi l'image de l'imposture. (Voir Arnold KRUPAT, *Ethnocratism. Ethnography, History, Literature*, Berkeley et Los Angeles, University of California Press, 1992, p.184-185).

64 Jean DUMONT, «Riopelle, la liberté de l'artiste», *Le Devoir* (Montréal), 28 septembre 1991.

65 L'amitié qui liait Riopelle à Antonin Artaud, traduit bien son attirance pour ceux qui, comme lui, tentent d'échapper aux définitions. GAUVIN, «Entretien avec Riopelle», p.17.

66 TOUPIN, «Riopelle et Tûtanguarjûk».

67 Claude JASMIN, «Un fauve à l'étroit dans la cage de Paris», *La Presse* (Montréal), 12 janvier 1963.

68 DE BILLY, *Riopelle*, p.266. Allusion aux œuvres soumises aux lois françaises, que l'on devait faire venir pour la Fondation Riopelle.

69 *Ibid.*, p.213.

70 RICKETTS, «The North American Indian Trickster», p.337 et 339.

71 *Ibid.*, p.337. La version modernisée et profanée la plus signifiante de ce *Trickster* dupé, malchanceux, dont les ruses se retournent inévitablement et invariablement contre lui, est sans conteste celle illustrée par la série de dessins animés *Road Runner* et *Willy Coyote*, de Warner Bros. Cet exemple illustre de quelle manière cette figure culturelle centrale s'est vue démythifiée, vulgarisée, et reléguée au rôle de malfaiteur, en étant progressivement remplacée par une figure de type idéal incarnée par le superhéros dépourvu de faute.

72 DE BILLY, *Riopelle*, p.121.

73 Il jouera de cette attitude notamment avec Joan Mitchell. Affichant une discipline de fer, cette dernière pratiquait étant jeune plusieurs sports, et empruntera une attitude téméraire, contrainte de se tailler une place aux côtés de ses compatriotes expressionnistes abstraits, lesquels entretenaient des valeurs plutôt viriles (*Ibid.*, p.118).

74 Borduas écrira, dans une lettre datée du 9 avril 1950, à Saint-Hilaire: «Un jour dans un moment important Riopelle m'accuse, à Claude, avec une intention injurieuse, d'être un peu paterneliste». *Commentaires sur des mots courants*, p.507.

75 Ellen B. BASSO, *In Favor of Deceit: a Study of Tricksters in an Amazonian Society*, Tucson, University of Arizona Press, 1987, p.8.

76 Monique BRUNET-WEINMANN, «Riopelle l'élan d'Amérique», *Colloquio Artes*, n° 56, mars 1983, p.12.

77 *Jean-Paul Riopelle, d'hier et d'aujourd'hui*, p.97.

78 JUNG, «On the Psychology of the Trickster Figure», dans RADIN, *The Trickster*, p.203.

79 RADIN, *The Trickster*, p.133.

80 MAKARIUS, «Le mythe du Trickster», p.34. Donnée recueillie par Katharine LUOMALA, *Maui of Thousand Tricks*, Bernice Bishop, Museum Bulletin, 198, Honolulu, 1949.

81 *Ibid.*, p.29.

82 RICKETTS, «The North American Indian Trickster», p.337.

83 ÉROUART, *Entretiens avec Jean-Paul Riopelle*, p.51-52.

84 D'ailleurs, Mitchell dira de sa première rencontre avec *Riopelle*: «I impressed him because I was a WASP» (DE BILLY, Riopelle, p.117).

85 De plus, nous pourrions établir un rapprochement entre le personnage de Riopelle qui illustre une figure hégémonique fondée sur une identité ambiguë, et la mise en récit, par l'auteur dramatique Michel Tremblay, d'une quête identitaire, à travers des personnages dotés d'une personnalité hybride, travestie, telle que l'ont incarnée notamment *Hosanna* ou *la Duchesse de Langeais*. Dans cet ordre d'idées, il serait alors possible d'associer le langage populaire utilisé par Tremblay aux techniques de *low art* de Riopelle.

86 DE CERTEAU, *Arts de faire*, p.9-29.

87 Entrevue de Raymond Saint-Pierre.

Summary

RIOPELLE AND HIS PLAYFUL QUEST FOR THE OTHER

For the past twenty years, the discourse on Riopelle has established parameters in Western art. Indeed, he appears to take a special pleasure in overstepping boundaries and using unusual techniques and materials to baffle his audience. The key to understanding his motivation seems to lie in his particular attitude towards nature, which is revealed initially in his use of animistic subject matter, such as owls and geese. In his work nature itself becomes iconic, signifying a real presence or the universal idea of presence, not unlike the way God and the image of God were manifested in the Byzantine era. Thus, the subject of his paintings becomes the painter himself and his identification with the totemic animal, the primordial symbolic element of power. Perceiving nature as the transcription of a transcended reality in constant progression, he feels a paradoxical need to flee and to identify with the Other; to trap him and to maintain control in a territory that is not his own. According to Riopelle: "Nature remains an enigma: we never perceive it in its totality. It is as I am, always in the process of leaving." For many years he has refused to discuss art. In interviews, he prefers to talk about billiard games, flag games, Inuit string games, hunting, fishing, collecting flies, putting about, the mechanical performance of racing cars. He is well known for never answering questions directly, but immediately links them to another subject altogether, making a game of himself and others in an attitude of permanent escape.

His use of themes related to hunting and totemism is therefore not a simple naturalistic or anecdotal metaphor. These themes become a sign for the very structure of his work and the strategy by which he defines himself, or at least, escapes a fixed definition. On the one hand, he tries to master his quarry, while on the other he wants to be like it, to identify with it. When he says: "You want to hunt elk? You have to be elk. Not everyone is!", he is illustrating a metaphoric process that involves the obsession to communicate with one's quarry and as well as to evoke the competitive spirit, which he considers to be the motivating force of life. André Breton has commented on Riopelle's works: "What reconciles me to the idea of a trap (...) is that they are also traps for the traps. Once these traps are trapped, a high level of freedom is achieved." Furthermore, Riopelle's identification with or imitation of the habits of the elk are akin to the attitude he adopts with journalists. He takes their place and wants to ask the questions himself, as he did in an interview with Gilbert Érouart: "I'll ask the questions and you answer instead of me... No?" This relation between hunter

and quarry, therefore, is played out in the form of a constant struggle with everyone with whom he associates.

As Riopelle searches for an alternate language, he has, over the last few years, "salvaged" forms of expression associated with "low art," such as graffiti, tracing and stencil work. We can identify close connections between these techniques and those used in the prehistoric wall painting of southern France: in creating negative and positive impressions of hands with flexed fingers, certain Paleolithic artists established a structural analogy between the sign language of hunting and the animal figures, forming a syntactical sequence. Riopelle's painting *Hommage à Rosa Luxemburg* (1993) offers the same type of expression, with its horizontal threading of birds as indexical presences (heroic or victimized), along with various objects associated with the daily life of the artist. Thus, by using a negative form that becomes the metaphor for the absent, Riopelle laments the loss of Joan Mitchell, the American artist with whom he lived for more than twenty years. He is also lamenting the disappearance of nature because his poor state of health has afforded him less and less contact.

Just as "low art" and non-western art forms provided *avant-garde* artists with new artistic parameters, the techniques which were marginalized by the official milieu established a new aesthetic epistemology. Riopelle "recuperates" these forms of expression, ensuring continuity in his own search for alternate norms and at the same time, he imposes them on the museum world. Riopelle works in a modernist context while maintaining the image of authenticity and tragic affectivity associated with the *savage*, the *rebel*, raw expressivity and a return to origins. Paradoxically, with the advent of postmodernity he would adopt an ambivalent and elusive attitude that is associated with social marginality and reinforced by hybrid identity. This attitude is first manifested in his increasing resolve to stop all artistic discourse, which coincided with the decline of the self-referentiality of art. Little by little, Riopelle destroys the conventional image of the artist by adopting on the persona of the impostor.

Curiously, this device can be associated with an archetype present in all societies since the Paleolithic age: the figure of the Trickster. As the name indicates, he is the one who plays tricks, represents insolence, the malicious ruse and the archetype of narrative comedy. It also corresponds to cross-breeding and dualistic hybrid existence that are connected to the kind of subversion characteristic of postmodernity. Thus the Trickster is generally found where anomaly and order, the absurd and the meaningful, are reunited in an image of the irony and power of the imagination. In short, he rejects a single-focus vision preferring one that is sufficiently complex to create an image of a world in constant transformation. Like the Trickster, Riopelle is baffling; he exaggerates the facts, conveys a blend of truth and invention, proves himself a lover of myth and is rather cynical, so that any attempts at personal disclosure are doomed to failure. Like the Fool or the

Rabelaisian character in medieval carnival (a sort of social misfit who reversed the hierarchical order), or his reincarnation, the Clown; the Trickster escapes commonly held norms. He is a cultural terrorist who, like the prisoner, attempts to thwart established order by inventing an alternate language which avoids the epistemology of the dominant group. Riopelle alludes to this strategy in the title of his 1993 mural: *Hommage à Rosa Luxemburg*. Luxemburg was a revolutionary who trapped those who trapped her by creating a coded language in her letters from prison.

However, it is clear that the dualistic essence of the Trickster originates in his principal function as a transgressor of societal taboos. Although the taboo is to be feared, so as to ensure a stable society, it is also considered a protective benefit when a society's survival is threatened by a nefarious external element. In this case, transgressing a taboo will activate its power against danger (illness, hostile animals, war). It is through this transgression that the Trickster gains sacred power, revealing the parameters of the forbidden which contain the potential for change. Thus, he is considered a benefactor, a sage devoted to the cause of man as well as an impulsive being, a scapegoat evoking that which cannot be revealed. Because of this multifaceted identity, the Trickster has been relegated to a category outside of the order and unity of rational logic since the Renaissance.

Riopelle transgresses the image of the modern artist by adopting the persona of a type of hermit-joker. In his later works (which have been negatively received for the most part), the artist amused himself by disorienting his audience through a return to figuration, the use of spray paint, gilt and stencils, and by painting on such unlikely supports as doors. In this way, he created a strategy to destroy existing parameters, forcing us to take him as he is and to agree with the concept that ambivalence might be an identity in itself. Like the Trickster, Riopelle denies the existence of barriers or at least takes pleasure in transcending them. In fact he seems to want to project the image of the storyteller who, uses conceptual disorder or the ridiculous, to relate myths that contain elements associated with the development of the personal process. Through deception, he succeeds in regaining what belongs to him — that is, his right to define himself — and avoids those who either attempt to label him within strict classifications or who want him to divulge details about his life or work. In fact, he manages to disarm any attempt at generalization by affirming the true complexity of things.

Like the Trickster who believes that the gods exist not to be adored and served but to be defied and conquered, Riopelle seeks out the challenge of measuring himself against the Other. By showing a very American confidence and pride, he was able to do battle with the longstanding belittling attitude towards French-Canadians, which resulted in their inferiority complex with respect to the Americans and the French. It is for this reason, no doubt, that Riopelle captivated Joan Mitchell and became friends with such painters as Sam Francis, Norman

Blum and other "Yankees" in Paris during the fifties. To a large extent, Riopelle's overall success is due to this attitude. His challenging of the Other can thus be understood as the will to fight the typical image of the loser by replacing it with the image of the hale and hearty adventurer. In this context, we better understand his opposition to numerous paternal figures — his father, Borduas, Breton, Duthuit, etc. — as a symptomatic reaction against the negative identity that has long haunted him. Thus, by taking on the persona of the Trickster, Riopelle intends to transcend certain preconceptions in the history of art, official art criticism, and stereotypical French-Canadian identity.

In light of this fact, a question emerges: if true identity resides in ambiguity, in transgression, in this "non-place" where it is impossible to distinguish between the space of the Other and our own, can this explain his tactics, his constant practice of simulation, opposition, trickery, tinkering, as a device to escape given cultural codes? The art of the hunter could thus regain its original function and with it, his claim to nobility. Identity could therefore be defined according to an image constructed from both the Self and the Other, revealing a specific aspect of Québec reality. But this will no doubt be the subject of a later analysis. As a final note, and in order that we may also transgress the rule that says that an essay should not end with a quotation, we close with an extract of an interview:

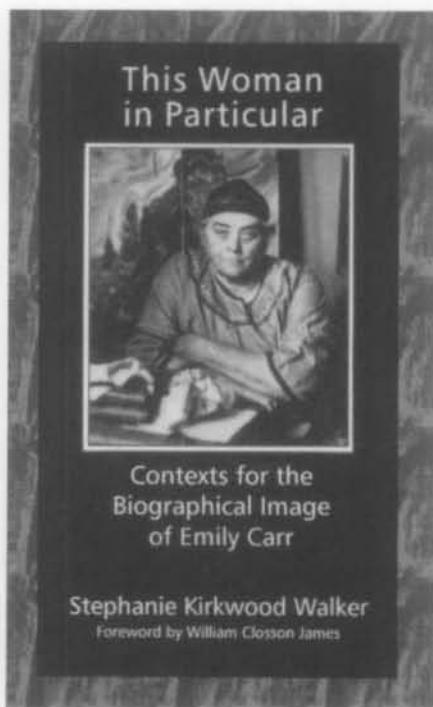
R.S.-P.: You don't give up, do you? You're a bit...you have nerve, I'm harping on the same expression...no?

J.-P. R.: And what if we talked a bit about painting?

Translation: Elise Bernatchez

THIS WOMAN IN PARTICULAR
Contexts for the Biographical
Image of Emily Carr
Stephanie KIRKWOOD WALKER
Wilfrid Laurier University Press,
Waterloo, 1996
212 p., 9 b/w illus., \$34.95

Fiction, autobiography, letter-writing and painting coalesce to provide researchers with a richly documented archive from which to construct Canadian artist and icon Emily Carr. Such a fertile source of documentation has ensured the "writing" of Carr as an important figure within Canadian art history while, at the same time, it has limited the analysis of her work and allowed critics and historians to be seduced by perceived "truths." At a time when identity, as Stuart Hall suggests, is discussed "as a 'production' which is never complete, always in process, and always constituted within, not outside, representation,"¹ Emily Carr has been most often constructed as inhabiting a fixed space defined by her own writing and the writing of those who knew her. The possibility of shifting or dislocating boundaries established by Carr's own words seems to elude even the most astute; instead, description, formal analysis and repetition form the centre and therefore provide the margins of most of the writing about her. For example, although fifteen years separates the publication of Maria Tippett's second edition of *Emily*



Carr: A Biography from the book's first release, Tippett confidently announces in her "Preface" to the second edition that she corrected "typographical and factual errors" but "decided not to make other alterations."² Thus, despite the burgeoning amount of literature since the late 1970's which weaves through and around issues of identity, subjectivity, biography and autobiography, and the continuing debates about gendered experience, Tippett remains concerned with a linear chronological description devoid of theoretical analysis. Similarly, Doris Shadbolt's writing about Carr explains, interprets and clarifies but does not

stray from the worn path which threatens to atrophy Carr's words, pictures and life.

Stephanie Kirkwood Walker's thoughtful and meticulously researched analysis of the writings about Emily Carr (Carr's own writings included) serves to relocate a discussion of Carr, thereby challenging the closure of the autobiographical text and shattering the boundaries of the absolutist empiricism which has threatened to turn Carr and her words to stone. Even though, as Walker suggests, "the energies of postcolonial political and cultural strategies are as attracted to Carr's life as her image is augmented by them" (p.10), the ordering of her life and work relies upon the genre of autobiography and traditional biography. Since at least the mid-1980's, "the question of the constructed, fictional nature of autobiography has become a focus of feminist theoretical work,"³ and biography as a genre has been scrutinized and criticized by feminists and poststructuralists alike. Walker's short second chapter, "The Enigma of the Biography," highlights the problems without disguising its popularity: "Though much postmodern criticism is applicable to biography, especially regarding the validity of the individual as a discrete and self-determining creature, the continuing and unselfconscious vitality of the genre suggests it is strangely exempt from deconstructing urges" (p.34). Walker exposes the con-

tradictions between the pleasure obtained from reading about a heroic life and the danger in accepting an unquestioned presentation of an "authentic reality."⁴ The construction of a so-called "authentic self" in the genre of autobiography resists deconstruction when historians and critics cling to an unproblematised empiricism while, at the same time, theorists of such genres insist that the distinction between fiction and autobiography is blurred, thereby highlighting the unreliability of this source in the "objective" biography.

While Walker examines the extensive material written around and about Emily Carr, she highlights and expands upon the elements in the artist's life and work that have attracted discussions of the spiritual. Walker is not an art historian and does not attempt to make critical analyses of Carr's paintings; rather she approaches Carr from the discipline of religious studies and because of this offers the art historical reader an important perspective on the production and consumption of Carr's art. Walker's emphasis on the spiritual assumes two directions: one is concerned for women's biography; the other is concerned for the development of a rational and theoretically informed discussion about religion in art. Both of these topics present multi-faceted difficulties in academic (as opposed to fictional) writing.

The writing of women's biography during the past twenty to thirty years has fallen into a chasm flanked on either side by almost insurmountable difficulties. Much recent feminist theory borrows heavily from poststructuralist theories which in turn criticize the construction of the unified individual which the biography seeks to construct; thus, biography has become a questionable and contested literary form. Most biographies that have been written and still appear with regularity on bookstore shelves are about men. Walker rightly posits "[t]hat relatively few female lives were told before 1970" (p.115) and the situation has not dramatically changed. For example, Phyllis Grosskurth's new biography of Byron, *Byron, The Flawed Angel* is garnering extensive coverage in newspapers and magazines. *Maclean's*, in its recent review, subtitled the page-length article "Byron was, in a sense, the Mick Jagger of his day,"⁵ thereby assuming (probably correctly) continuing public interest in patriarchal "bad boys." The publication of books like the new Byron complements the intense and continuing interest in the spectacle in the world of art galleries and museums. For example, well over 200,000 people visited Glasgow's McLellan Galleries in 1996 during the eighteen-week long Charles Rennie Mackintosh exhibition. Thus, while feminists agonize over how to "write" the lives of women, writing the lives of

men continues and Walker, in her work on Carr, feels compelled to establish the credibility of the biography. Predictably she chooses the writings of Carolyn Heilbrun and Rita Felski to support her own foray into "writing a woman's life."⁶ While Heilbrun and Felski approach their material in slightly different ways, the latter being much more sophisticated in her use of contemporary theory, together they do offer feminists the opportunity to examine the multi-faceted narratives around women's lives. Walker utilizes their impressive work effectively and efficiently. Not so predictably, Walker also relies upon medieval hagiography: "Indeed the pattern of women's lives depicted in medieval hagiography manifests patterns of discontent and difference that mirror the preoccupations of the writers of women's lives now" (p.102). Far from manifesting a digression or providing a disparity, the use of this material offers insights into Carr's spirituality as it relates to her work.

While an analysis of spirituality opens new doors on Carr research, Walker's examination of the writing about Carr ultimately becomes an extremely sophisticated literature search. Her discussion of the development of Carr's biographical image from the "excessive rhetoric of the forties" through to the "cautious movement toward a clearer description of Emily Carr" in the fifties and early six-

ties promises the kind of productive analysis that could enhance the relationship between the production of art and its reception but, instead, relies too heavily on a short descriptive account which avoids a close reading of a relationship between text and image. Walker tends to dwell too much on descriptions of writings about Carr while avoiding much analysis of those writings, thus leaving a reader with little insight into how these writings constructed Carr at various points in time. A few years ago Jan Marsh undertook a similar kind of analysis of nineteenth-century English artist Elizabeth Siddal; but Marsh, much more confident in her writing of a woman's life, located the biographical "problem" in her preface and did not feel the need to challenge the categories over and over again in her text. "Strictly speaking," wrote Marsh, "this book is not a biography, although it deals almost exclusively with biographical material. It is, specifically, the study of a biographical history or, as designated here, a biographical legend, which has been told and retold during the past hundred years with varying elements and emphases."⁷ Thus dispensing with a justification for writing women's biography, Marsh approached the material by organizing the writing about Siddal into chronological periods which were defined by certain general preoccupations. For example, during the 1880's and 1890's

Siddal's role as an artist amongst the Pre-Raphaelites was perceived to have been one in which she was "looked at and adored, the object of masculine admiration," a model to be drawn and painted.⁸ During the 1920's writing about Siddal was defined by the burgeoning interest in Freudian thought that dominated English intellectualism of that era; by the 1960's Siddal had assumed characteristics appropriate to an era of sexual liberation. Marsh made a narrative about Siddal that illuminated the artist's life and work without succumbing to the most problematic aspect of biography: the writing of one person's life as "fact" without the author's acknowledgment of his or her own perspective. Walker lucidly describes this dilemma in biographies about Carr: "To the extent that various perspectives on Carr's life and work seem to be in competition — each an attempt to discern the accurate version of her life — the biographical model remains traditional; the quest, though it may include many versions, is toward an exemplary truth" (p.91). Walker goes on to suggest that each text about Carr is "written from a particular and *always* legitimate position, an understanding shaped by the life experiences of the biographer" (p.92). While Walker understands the complexities and carefully describes them, it is in the description that her work loses its force: that is, the time Walker takes to examine the writing of writ-

ing biography, Marsh used to narrate her story of Siddal. And again, while Walker understands narrative and its fictions (she relies heavily on Felski for these analyses) she overdoes her discussion of the problem and underwrites Carr as "narrative." Similarly, she overwrites a discussion of the genre of biography, particularly as it developed in late 19th- and early-20th century England around the work of Leslie Stephen, and underwrites Emily Carr. Again, Walker develops a rigorous analysis of the literature around the writing of biography but allows the analysis to overwhelm and thereby confine and constrict Carr's autobiographical voice as well as her biographical voice.

Similarly, while Walker alludes to the overwhelming interest in a North American triadic icon composed of Frida Kahlo, Georgia O'Keeffe and Emily Carr, she elects to raise the problem without analysing the phenomenon: "Interest in the lives of other women artists on similar margins, like Georgia O'Keeffe and Frida Kahlo, suggests a societal urge to come to terms with the links between women, art and nature" (p.6). This generalization simplifies a complex tendency on the part of feminist researchers to seek ways of writing about women artists that both establish a female tradition and challenge established ways of writing about art, and it ignores the apparent public interest in the three artists. The relationship constructed among

the three North American women forms an integral part of the perception by late 20th-century viewers of Carr as an artist. In other words, any writing about Carr in the 1990's challenges an interpretation of O'Keeffe and Kahlo as well, particularly as all three artists made intrusions into cultural identities which they did not "own." My reading of Walker's text yearned for more about these women and their situations, and less about Leslie Stephen and Virginia Woolf, whose connections with Carr as an artist or as a constructed "text" remained elusive if not extraneous.

Nevertheless, in keeping with her concern for a viable framework for analysis of a female subject and to escape the pitfalls of biography which she describes so well, Walker positions herself by using two poetically constructed insertions, one near the beginning of the book (p.14), the other near the end (p.146-7), thus framing her discussion of Carr with a personal voice. This is an effective tactic which highlights the personal and retains an integrity often missing from "objective" biographical writing but, again, she could have taken this kind of analysis further and been less reticent about inserting her own voice into the Carr text. While it is unnecessary perhaps to take this kind of politics as far as Griselda Pollock has in her recent analysis of Manet's *A Bar at the Folies Bergère* (1881-82),⁹ it has become an

acceptable form of feminist writing that attempts to position or locate a space between the objective and the subjective, allowing for a rigorous scholarship without succumbing to dangers of wholeheartedly accepting the “factual” archive. Walker’s positioning of herself gives this reader a glimpse into her politics and poetics that is both intriguing and promising, but the effort is abandoned too quickly.

In addition, while Walker contemplates the experience of Emily Carr as a gendered subject, she does not develop the positioning of a gendered reader/viewer. Nor does she discuss the politics of pleasure involved in gendered reading. Walker briefly alludes to Lynne Pearce’s suggestion that “women need and desire other women to compensate for what they lack themselves” and therefore women also “need and desire images of other women for the same reason” (p.146). However, she might have followed Pearce further into discussions of the gendered reader and the “sexual/textual politics involved” in the author’s own “readerly incarnations or ‘positionings’.”¹⁰

Moving away from feminist concerns to more general art-historical concerns, Walker offers much while, at the same time, falling short in terms of her attention to visual analysis. Certainly, art historians should pay close attention to Walker’s discussion: her interdisciplinary discussion of Carr

particularly, as mentioned earlier — her attention to the literature of religious studies — should be welcomed as a valued addition to Carr literature. Similarly, Walker’s contribution to the analysis of Carr as a literary “text” will expand any future writing about Carr’s literature, her paintings or her life; but Walker’s lack of engagement with Carr’s visual images is disappointing, particularly if the work is situated within recent feminist art-historical writing and within issues of postcoloniality.

Walker’s discussion of Carr’s engagement with the “primitive” other is commendable, particularly her utilization of Terry Goldie’s theories: “Terry Goldie’s analysis of the *image* of the indigene in literature, according to a dialectic of attraction and repulsion, sets out grounds for its powerful force in Carr’s life. Trapped between categories — the restorative landscape and the hostile wilderness, the dusky maiden and the fiendish warrior — the autonomous subjectivity of the indigene has gone unrecognized” (p.139-40). Certainly, the relationship between Carr and indigenous Northwest Coast culture requires more intensive and extensive work; art history has only begun its examination of these kinds of relationships and what they mean to the viewer as well as what they might have meant to the producer. Walker’s sensitive analysis of Carr as a “player” within and around these issues is both useful and enlightening but it leaves

the visual images of Carr's transgressions unintended, thus constructing a gap which remains despite Walker's own belying of other gaps. Granted, Walker's programme involves a study of the literature about Carr, but that literature is largely about her images and any writing of the artist implicates her visual production. Even Carr's own writing is woven around and through her artmaking and thus any discussion of Carr must negotiate meaning within two trajectories: writing and looking. Walker, while ordering, classifying and commenting on the written, loses the impact of the visual. Nevertheless, art historians will be well-served by her sometimes tentative but always lucid examination of the spiritual, particularly her placement of Carr into a tradition of writing about female mystics which draws upon literature with which few art historians will be familiar. Most important, Walker signals directions: her listing of "loci of late-twentieth-century concern," specifically "[w]oman, nature, power, space, health, cities" (p.138), highlights issues that will, one hopes, be taken further. Walker, far from causing a reader to feel that everything about Emily Carr has been written, causes the reader to hope for more. If Emily Carr is a narrative, she is far from complete.

JANICE HELLAND
Department of Art History
Concordia University

Notes

- 1 Stuart HALL, "Cultural Identity and Diaspora" in Patrick Williams and Laura Chrisman (eds), *Colonial Discourse and Post-Colonial Theory* (New York: Harvester Wheatsheaf, 1994), 392.
- 2 Maria TIPPETT, *Emily Carr: A Biography* (Toronto: Oxford Univ. Press, 1994), ix.
- 3 Sara MILLS and Lynne PEARCE, *Feminist Readings/Feminists Reading* (London: Prentice Hall/Harvester Wheatsheaf, 1996), 57.
- 4 Mills and Pearce use the term "authentic reality" in their discussion of biography and autobiography. Rita Felski refers to the "authentic self." Rita FELSKI, *Beyond Feminist Aesthetics* (London: Hutchinson Radius, 1989), 88.
- 5 John BEMROSE, "Poetic licentiousness," *Maclean's*, 28 Apr. 1997, 61.
- 6 Carolyn HEILBRUN, *Writing a Woman's Life* (New York: W.W. Norton & Co., 1988).
- 7 Jan MARSH, *The Legend of Elizabeth Siddal* (London: Quartet Books, 1989), xi.
- 8 *Ibid.*, 50.
- 9 Griselda POLLOCK, "The 'View from Elsewhere': Extracts from a semi-public correspondence about the politics of female spectatorship" in Penny FLORENCE and Dee REYNOLDS (eds), *Feminist Subjects, Multi-Media Cultural Methodologies* (Manchester: Manchester Univ. Press, 1995), 3-38.
- 10 Lynne PEARCE, "I the reader: text, context and the balance of power," in Penny FLORENCE and Dee REYNOLDS (eds), *Feminist Subjects, Multi-Media Cultural Methodologies* (Manchester: Manchester Univ. Press, 1995), 160.