

L'exposition *Aurora Borealis*, une histoire qui se raconte pour (sur)vivre

Par Lisa Bouraly



Aurora Borealis, Place du Parc, 3575 avenue du Parc, Montréal, 1985. Centre international d'art contemporain de Montréal.

8
A
POST
ERIORI

■ 2016

UNE COLLECTION
D'ESSAIS SUR
LA PRATIQUE
DES ARTISTES

Comment rendre compte de l'expérience d'une exposition d'installations par l'intermédiaire de sa documentation¹ ? Tout comme d'autres disciplines artistiques, telle la performance, qui prennent leur lancée dans les années 1960-1970, l'installation interroge les commissaires, les historiens de l'art et les muséologues à propos de leur re-présentation et de leur conservation. La raison est fondamentalement liée à la définition de cette pratique dont les principales caractéristiques, telles qu'énoncées par Lesley Johnstone en 1985, sont d'être éphémères, non objectales, en relation avec un contexte et un public². Or, l'exposition possède également plusieurs de ces caractéristiques qui expliquent que sa documentation soit devenue un outil de travail essentiel pour les historiens qui souhaitent l'étudier sans pour autant l'avoir préalablement vue ou expérimentée³. VOX, centre de l'image contemporaine, mène un projet de recherche sur l'histoire et le devenir des expositions au Québec dans lequel l'archive et la documentation sont au cœur du processus de réactivation. Leur premier objet d'étude, *Aurora Borealis*, est un cas exemplaire⁴ : cet événement phare de l'histoire de l'art du Québec était consacré à l'installation au Canada⁵. Il ne reste des œuvres exposées que leur documentation, incluant les récits de ceux qui ont pu les expérimenter. Dans la réactivation d'*Aurora Borealis* en 2016, l'archive constituée n'est pas une simple trace ou une illustration de l'événement d'origine : elle représente autant une nouvelle modalité de lecture de l'exposition⁶ qu'un objet exposé⁷. Le présent texte s'inscrit dans le prolongement de cette recherche, en s'appuyant sur les images, la fortune critique, les documents d'époque et plus particulièrement sur les entretiens menés par les deux commissaires de VOX⁸. Sous la forme d'un récit, quatre thématiques sur l'histoire de cet événement sont abordées. Cette structure s'inspire des propos de Rober Racine, exposant à *Aurora Borealis*, qui se demande « Où va l'œuvre [une fois démontée] ? ». Il répond : « Eh bien, elle devient récit. Le récit, qu'après l'œuvre, l'artiste sera obligé de conter ou raconter via une diapositive ou une photographie montrant ce qu'était jadis l'œuvre montrée. L'œuvre devient une histoire, un récit mythologique sans légende où seuls comptent les détours et le labeur de l'artiste⁹ ». Ce texte propose d'adapter son propos pour élargir le champ de sa réflexion sur les récits des installations au domaine de l'exposition.

Prologue. Les faits

Aurora Borealis est présentée à Montréal entre le 15 juin et le 30 septembre 1985 à Place du Parc, un vaste complexe commercial alors vacant. Elle s'inscrit dans un grand projet disséminé dans la ville, intitulé *Les Cent jours d'art contemporain-Montréal 85*, créé par le jeune organisme CIAC (Centre international d'art contemporain), fondé et dirigé par Claude Gosselin. C'est dans cette fonction qu'il invite deux historiens de l'art et commissaires expérimentés, René Blouin et Normand Thériault, à réaliser avec lui une exposition dont l'axe principal serait l'art contemporain au Canada et dont le thème serait plus précisément l'installation. « Pourquoi l'installation ? » s'interroge Normand Thériault, « parce que je

pensais qu'à ce moment-là, dans l'art au Canada, c'était une force réelle ». Trente artistes canadiens¹⁰ sont invités à présenter des œuvres *in situ* de leur choix dans cet espace de 4 000 m². Par cette sélection, les commissaires ne cherchent pas à refléter une spécificité canadienne, mais plutôt à amorcer une réflexion sur l'art contemporain au Canada. Le lieu est divisé collégialement de façon à ce que chacun puisse investir un espace équivalant à une galerie de 50 m². Il n'y a pas de regroupement thématique, mais différents parcours, représentés sous la forme de diagrammes par les commissaires, au cours desquels le visiteur fait face à des œuvres adaptées pour le lieu ou créées spécifiquement pour Place du Parc¹¹. Ces installations aux multiples médias sont des commentaires sur la culture contemporaine : elles questionnent l'influence de l'image, de la vision et de la perception¹² ; elles analysent le rôle de l'architecture¹³ ; elles abordent la production de la culture, du savoir, de l'information et de sa préservation¹⁴ ; elles tissent aussi des liens avec le récit de l'histoire de l'art¹⁵. Cette exposition, montée en six mois avec un budget de 500 000 \$, est un succès incontestable si on considère l'abondante couverture médiatique et le fait que plus de 20 000 visiteurs l'ont parcourue. Comme le souligne René Blouin : « Pour moi, la consécration a été le nombre de personnes qui ont payé [2,75 \$] pour voir cette exposition ».

Chapitre 1. L'installation au Canada, produire une critique

L'installation est une pratique connue dans le milieu de l'art contemporain depuis les années 1960 et comme l'explique Patrice Loubier, *Aurora Borealis* a lieu en « 1985, année charnière où se cristallise de façon décisive la reconnaissance de l'installation¹⁶ ». Par la suite, ajoute-t-il, les interventions d'artistes *in situ* se sont multipliées. *Aurora Borealis* « a vraiment été quelque chose de très important [pour les artistes qui pouvaient] présenter des œuvres à cette grande échelle et à un public non initié nécessairement à l'art contemporain », précise Lesley Johnstone. En effet, en 1985, l'installation n'est pas une pratique nouvelle tant pour les artistes que pour les conservateurs qui les diffusaient et les fréquentaient dans le réseau des centres d'artistes ; bien qu'elle peinait à être exposée et à être visible auprès d'un large public.

Ainsi, dès 1980, cinq ans après la controversée exposition *Québec 75*, Normand Thériault présente au Musée des beaux-arts de Montréal *Hier & après/Yesterday & After* : une exposition proposant des installations d'artistes internationaux des années 1970 qui porte sur le contexte et « l'importance du temps, du lieu et donc du site », incluant seulement trois œuvres d'artistes canadiens¹⁷. En 1972, naissait à Montréal le premier centre d'expositions fondé par des artistes, Véhicule Art Inc. (1972-1983), dont la programmation portait un intérêt particulier aux installations et aux performances¹⁸. Ces « galeries parallèles », selon une terminologie de l'époque, appelées aussi centres d'artistes autogérés, se multiplient au cours des années 1970-1980 et elles présentent des installations sur une base régulière. À cette période, il n'est pas rare que les artistes s'approprient des sites dans la ville : en 1976, les œuvres *in situ* de la courte exposition *Corridor*¹⁹ occupaient presque toute la rue Sherbrooke ; entre 1978 et 1980, Betty Goodwin et Marcel Lemyre transforment en installation un appartement de la rue Mentana. Tout comme l'œuvre de Goodwin à *Aurora Borealis*, il n'en reste que le récit sous la forme de commentaires critiques et quelques images²⁰. Beaucoup d'artistes proposeront ce type d'expositions au Québec comme Irene F. Whittome, Martha Fleming & Lyne Lapointe, ou encore Pierre Dorion et Claude Simard²¹.

Lesley Johnstone et Patrice Loubier nous rappellent que l'installation est née dans le contexte d'une critique à l'intention du milieu de l'art : « ... critique de l'exposition, de l'idéologie de la représentation, de l'œuvre comme marchandise²² ». Lesley Johnstone soutenait aussi que « [l]a première sortie des artistes hors des murs des galeries vers des sites naturels et souvent inaccessibles [...] contestait l'existence même de l'ESPACE de la galerie et du musée²³ ». Or, les commissaires d'*Aurora Borealis* sont tous issus d'un milieu institutionnel : Claude Gosselin a travaillé au Musée d'art contemporain de Montréal et au Conseil des arts du Canada, tout comme René Blouin, alors que Normand Thériault a été conservateur au Musée des beaux-arts de Montréal. Tous les trois connaissaient la difficulté, à cette époque, de montrer de l'art contemporain dans le contexte de musées et donc de faire accepter cette fonction critique des installations. Tous les trois venaient de quitter leur poste en 1985, ce qui fera dire à Claude Gosselin qu'il s'agissait d'un « alignement des planètes ». *Aurora Borealis* est un événement, précise Normand Thériault, qui a permis d'établir un constat sur « l'état de quelque chose par rapport aux institutions [de Montréal] ». *Aurora Borealis* a permis de constater l'importance de l'installation au Canada tout comme la diversité de la pratique, précise encore Lesley Johnstone, et le fait de « ramener tout ça à un seul lieu – qui n'était pas un lieu muséal – était important ». *Aurora Borealis* est donc une exposition muséale qui n'a pas été présentée dans un musée.

Chapitre 2. Le public

Avec *Aurora Borealis*, souligne encore Lesley Johnstone, « on rejoignait un public qui ne connaissait pas l'art contemporain. Le Musée [d'art contemporain] était à la Cité du Havre, le Musée des beaux-arts de Montréal montrait très peu d'art contemporain, les centres d'artistes étaient là, ils étaient vibrants, mais ils étaient quand même [réservés au] milieu de l'art ». La médiation publique y a joué un rôle crucial, comme l'explique Claude Gosselin : « Je venais du milieu des musées et dans ces contextes, l'accueil du public et les activités éducatives [sont importants] ». Le projet, affirme-t-il, visait d'abord l'accessibilité : « L'idée d'utiliser un lieu qui ne soit pas un musée ou une galerie est venue d'abord [parce] qu'il fallait que ce soit un lieu public, un lieu accessible, un lieu qui soit libre de connotation, et qui soit de préférence au centre-ville ». Bref, un lieu que le public pouvait s'approprier. Le programme pédagogique mené par l'équipe du CIAC était riche : visites guidées, rencontres avec les artistes, etc. L'objectif était d'assurer une convivialité véritable : « Tous les gardiens de salles étaient soit des étudiants soit des artistes [...] Ce qui faisait qu'il y avait ce mélange, cette osmose, entre le public, les artistes et les animateurs », rappelle Claude Gosselin.

L'installation, au-delà de son rôle critique, permet une autre forme de communication avec le public ; elle encourage sa participation. Par exemple, certaines œuvres étaient créées sur place et le public pouvait même être présent pendant leur production. Lesley Johnstone raconte que lors du vernissage, Liz Magor a fabriqué les briques qui constituaient son installation *Production*, proposant ainsi une autre relation entre le public, l'espace, et l'artiste : on observe aujourd'hui l'importance de la « performativité et l'utilisation des espaces d'exposition comme lieu où l'on peut faire toutes sortes de choses [...], mais à ce moment-là, c'était quand même assez inusité ». Cette intégration du public dans l'installation a même suscité des propositions artistiques radicales, raconte Normand Thériault : au début, General Idea voulait présenter « un labyrinthe sans sortie [...] leur intérêt était que les gens restent coincés à l'intérieur ». La rencontre entre ces artistes actuels de partout au Canada et le public a donc été une grande première pour les Montréalais ; mais c'était aussi la découverte d'un espace gigantesque et inutilisé depuis quinze ans au cœur de la ville, Place du Parc.

Chapitre 3. Le lieu

(Re)vivre *Aurora Borealis* signifie aussi se rappeler cet espace à Place du Parc²⁴. Ce complexe commercial, dit « La Cité », était bien connu des artistes et du milieu culturel²⁵ qui, une quinzaine d'années auparavant, s'étaient mobilisés contre la construction de ce nouveau complexe et contre la démolition du quartier adjacent, Milton-Parc, à la riche architecture victorienne. Dans les années 1970, la mécène Phyllis Lambert, qui financera par la suite la publication d'*Aurora Borealis*, et l'organisme Héritage Montréal ont aidé les militants à se mobiliser et à proposer une forme innovante de copropriété pour le quartier²⁶. René Blouin était parmi les manifestants et, pour lui, revenir à Place du Parc, en 1985, avec une telle manifestation artistique, représentait « une forme de vengeance », « un coup, selon moi, merveilleux ». Pour la seconde fois, une mobilisation du milieu culturel rendait manifestes les problèmes du tissu urbain montréalais. C'était « une révélation pour le public de voir que ces quarante mille pieds carrés [4000 m²] n'avaient jamais été utilisés [alors que] ça faisait déjà quinze ans que le complexe était bâti », raconte René Blouin. Ce geste que les organisateurs ont posé a, en quelque sorte, précise encore Blouin, « donné raison à la réflexion des jeunes urbanistes [et aux] gens qui se préoccupaient du patrimoine ».

S'installer à Place du Parc, c'était aussi pour Claude Gosselin une forme de prise de position, car au moment où il travaillait au Musée d'art contemporain de Montréal, il faisait partie des défenseurs d'une annexe du musée au centre-ville, à Place du Parc, mais « la mise [aux normes] de cet espace [...] aurait coûté trop cher au gouvernement ou au musée », se souvient Gosselin. Le CIAC occupera Place du Parc pendant dix ans et y présentera au total cinq éditions des *Cent jours d'art contemporain*²⁷.

Place du Parc était aussi au départ un espace brut, avant que les organisateurs l'aménagent minimalement pour y présenter des installations. Denis Farley a essayé de le traduire dans sa documentation photographique : « Il était important d'intégrer l'espace et d'avoir des points de vue inclusifs [dans les prises de vues]²⁸. Par exemple, sentir la prolongation des murs, la texture des murs, des plafonds, des tuyaux ». Les artistes ont utilisé cet espace de 4 000 m² comme une matière, « un objet trouvé », se souvient Normand Thériault, « tout ce qu'il y avait, c'était des piliers qui soutiennent la structure de l'édifice, c'était donc un espace où l'on pouvait intervenir à peu près partout, de toutes les

façons que l'on voulait ». *Aurora Borealis*, ajoute René Blouin, c'était « la transformation absolument magique d'un lieu brut et industriel [par des artistes] ». Ce vaste espace est donc devenu un laboratoire pour eux – ce qui n'avait pas été vu depuis *Corridart*, rappelle-t-il, mais aussi pour les commissaires, ajoute Normand Thériault : « Le défi à ce moment-là [pour nous] était de réussir à combiner la demande de l'artiste avec [les caractéristiques] de nos espaces. »

Chapitre 4. Une pratique curatoriale

L'ampleur de l'événement *Aurora Borealis* et le nombre d'installations présentées représentaient un réel défi pour les trois commissaires : « Le travail de commissariat, explique René Blouin, s'applique aussi à des projets qui ne surviennent pas ou qui ne sont pas réalisés dans un contexte muséal. *Aurora Borealis* a probablement ouvert la porte encore plus grande à cette pratique ». Pour Lesley Johnstone, la production d'installations *in situ* a poussé les commissaires à voir plus loin dans leur pratique. Au-delà des collaborations créées avec les artistes pour mener à bien ce projet, l'importance du commissariat réside dans la sélection des projets, car en aucun cas ils n'ont souhaité dresser un panorama de l'art au Canada. Normand Thériault le confirme : « Ce qui est important quand on fait une exposition [...], je pense, c'est d'énoncer un "statement" ». Quant à la scénographie de l'espace, précise-t-il, les installations s'enchaînaient les unes à la suite des autres pour créer un parcours : « ... on va d'une surprise à une autre ou d'une découverte à l'autre ». Dans ce contexte, le spectateur devait « être en contact avec une œuvre et ne pas être dérangé par les autres objets [...] et dès qu'il y avait des déplacements, des reculs, des regards détournés, on [comprenait] que l'univers ne se limitait pas à cette seule œuvre ». L'exposition n'était pas construite à la manière d'une narration, les commissaires semblent plutôt avoir misé sur les effets produits par la déambulation. Ils ont à cette fin proposé dans la publication neuf diagrammes qui résumaient les différents points de vue que le public pouvait avoir sur les œuvres²⁹. Selon Véronique Rodriguez, l'influence d'Harald Szeemann sur le travail de commissariat de Normand Thériault était manifeste tant sur le plan de la création *in situ*, de la collaboration avec les artistes, de l'importance accordée aux choix du commissaire que de la circulation du public³⁰.

Épilogue. Comment faire retour sur *Aurora Borealis* ?

Avoir accès au contexte historique et social ainsi qu'aux préoccupations esthétiques du milieu culturel et des artistes en 1985, par l'intermédiaire des documents d'origine, permet de comprendre *Aurora Borealis* au-delà des œuvres exposées. Parmi les installations, certaines étaient des réexpositions³¹, alors que d'autres étaient spécifiques au lieu. Dans les deux cas, plusieurs ont été ré-exposées par la suite, voire même acquises par des musées, mais chaque itération reste une variation en fonction de son contexte d'exposition³². Au moment du démontage, l'installation se cristallise sous la forme d'un récit qui continuera de s'écrire tant qu'il y aura des variations. Pour Rober Racine, ce récit qui raconte « le labeur de l'artiste » devient une constituante de l'œuvre. Or, le même phénomène s'applique à l'exposition : une fois démontée, les expériences et le travail de ses producteurs sont contenus dans leurs commentaires et dans leurs archives. Si l'analyse de l'œuvre se fait en fonction de ses récits, il est possible d'appliquer la même méthode à son contexte de présentation. L'exposition possède au-delà des œuvres (représentables) un contexte (non représentable) qui se transmet par la documentation. *Aurora Borealis* s'inscrit donc dans un temps (celui d'une critique), dans un contexte social (la relation art/artiste/public) et surtout dans un lieu (Place du Parc). *Aurora Borealis* peut ainsi être saisie par la réactivation ou par la ré-exposition des œuvres qui l'ont constituée – l'œuvre devenant un objet mnémonique –, car toute exposition reprend forme lorsque les commentaires des spectateurs passés, y compris les témoignages de ceux qui l'ont produite, sont audibles pour les spectateurs du présent.

Pour citer cet essai :
Bouraly, Lisa. 2016. *L'exposition Aurora Borealis, une histoire qui se raconte pour (sur)vivre*.
A posteriori 8. Montréal : VOX, centre de l'image contemporaine.

1. Cette interrogation est une transposition à l'installation d'une question de l'historienne de l'art Amelia Jones qu'elle pose aux historiens de la performance dans son essai « Presence in *absentia* : Experiencing Performance as Documentation », *Art Journal*, vol. 56, n° 4, Performance Art: (Some) Theory and (Selected) Practice at the End of This Century, (hiver), 1997 p. 11-18.

2. Lesley Johnstone, « Installation : L'invention d'un contexte », *Aurora Borealis*, Montréal, Les Cent jours d'art contemporain de Montréal, 1985, p. 168. Cet essai est une synthèse des recherches que l'auteure mène dans ses études de maîtrise. Voir à ce sujet : Lesley Johnstone, « The concept of installation in contemporary artistic discourse », mémoire de maîtrise, Montréal : Université de Montréal, 1987, 166 p.

3. Jérôme Glicenstein, *L'art : une histoire d'expositions*. Paris, Presses universitaires de France, 2009, pp. 258.

4. Cette exposition documentaire intitulée *Créer à rebours vers l'installation : le cas Aurora Borealis* a été présentée du 18 novembre 2016 au 18 mars 2017.

5. Véronique Rodriguez, « Aurora Borealis ou l'internationalisation de l'art canadien » dans Francine Couture (dir.), *Exposer l'art contemporain du Québec*. Montréal, Centre de diffusion 3D, 2003, p. 267.

6. Les deux commissaires, Marie J. Jean et Claudine Roger, ont notamment disposé les documents sur un socle en jouant certaines caractéristiques graphiques du catalogue d'*Aurora Borealis* conçu par Angela Grauerholz. Elles ont aussi inclus divers commentaires (d'Anne Bénichou, de Francine Couture, de Patrice Loubier, de David Tomas, etc.) ainsi qu'une documentation photographique montrant la réexposition des installations (Geneviève Cadieux, Vera Frenkel, Liz Magor, Rober Racine, etc.) qui visaient à rendre compte du processus d'historicisation des œuvres et de l'événement ainsi que de leur inscription dans l'histoire de l'art du Québec. Elles ont aussi installé une photographie murale à l'entrée de l'exposition montrant Place du Parc.

7. Images, notes, dessins de mise en espace, commentaires, photographies de repérage et documents administratifs sont disposés sur un socle. Les vues d'expositions de Denis Farley sont projetées sur le mur alors qu'une vidéo documentaire de Paul Gauvin permettait de refaire le parcours de l'exposition.

Dans la salle sont diffusés les témoignages sonores des trois commissaires de l'événement (Claude Gosselin, René Blouin et Normand Thériault), de l'adjointe aux conservateurs (Lesley Johnstone) et du photographe (Denis Farley).

8. Sauf indication contraire, les citations de Claude Gosselin, de René Blouin, de Normand Thériault, de Lesley Johnstone et de Denis Farley, rapportées dans les sections suivantes, sont extraites des entretiens diffusés dans le cadre de l'exposition tenue à VOX.

9. Rober Racine, « Créer à rebours vers l'installation », *Parachute*, n° 48, 1985, Montréal, p. 37.

10. Robert Adrian, Jocelyne Alloucherie, Geneviève Cadieux, Ian Carr-Harris, Melvin Charney, Robin Collyer, Tom Dean, Pierre Dorion, Andrew Dutkewych, Gathie Falk, Michael Fernandes, Vera Frenkel, General Idea, Raymond Gervais, Betty Goodwin, Pierre Granche, Noel Harding, Liz Magor, John Massey, John McEwen, Allan McWilliams, Claude Mongrain, Rober Racine, Henry Saxe, Michael Snow, David Tomas, Renée Van Halm, Jeff Wall, Irene F. Whittome, Krzysztof Wodiczko.

11. Plusieurs œuvres utilisent l'environnement bâti comme, par exemple, l'intervention de Pierre Granche qui reproduit sur un axe symétrique des composantes de l'architecture ; Betty Goodwin qui intègre, quant à elle, la tuyauterie de la salle comme partie intégrante de son œuvre ; Vera Frenkel qui utilise certains éléments trouvés à Place du Parc pour compléter son installation.

12. Par exemple, la projection noir et blanc de Geneviève Cadieux propose une réflexion sur l'utilisation de la photographie et son autorité ; Michael Snow, pour sa part, rassemble plusieurs œuvres architecturales dont la proximité questionne les propriétés de la vision.

13. Entre autres, Melvin Charney transforme des éléments de l'architecture du lieu pour leur donner une forme abstraite ; Krzysztof Wodiczko propose aussi une analyse formelle de l'architecture en faisant une projection sur la Place Ville Marie.

14. Par exemple, Rober Racine et Liz Magor réfléchissent sur la production de la culture. Racine propose un extrait de son travail sur le dictionnaire et Magor une nouvelle présentation de *Production*, composée de briques de papier journal.

15. Henry Saxe et Claude Mongrain, entre autres, interrogent dans leur installation sculpturale les fondements de cette pratique par rapport à son espace de présentation.

16. Patrice Loubier, « L'idée d'installation. Essai sur une constellation précaire » dans Anne Bérubé et Sylvie Cotton (dir.), *L'installation, pistes et territoires*, Montréal, Centre des arts actuels SKOL, 1997, p. 15.

17. Dont Raymond Gervais, Glenn Lewis et John Massey. Normand Thériault, *Hier & après/Yesterday & After*. Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal, 1980, p. 12.

18. *Fonds Véhicule Art (Montréal) Inc.* (1970-1983). (P027). Service des archives et des collections spéciales. Université Concordia de Montréal.

19. À l'occasion des Jeux olympiques de 1976, le maire de Montréal, Jean Drapeau, commande une exposition pour la rue Sherbrooke entre Atwater et Pie-IX (7-31 juillet). Orchestrée par Melvin Charney et André Ménard, elle réunit une trentaine d'artistes. L'exposition déplaît à Drapeau et au comité exécutif de la Ville ; les œuvres sont démantelées ou détruites sans préavis dans la nuit du 13 au 14 juillet. Des poursuites judiciaires sont menées par des artistes jusqu'en 1988.

20. *Projet de la rue Mentana* transforme pendant deux ans les pièces du 4005, rue Mentana en œuvre d'art. Avant d'être détruit en mars 1980, pour être reloué, l'appartement sera ouvert au public du 2 novembre au 21 décembre 1979. Bruce Ferguson, « Rue Mentana ». *Parachute*, n° 20, été 1980, p. 28-33.

21. Voir à ce propos Guy Sioui Durand. (1997). « Les déterritorialisations de l'installation ». *L'installation, pistes et territoires*, op. cit., p. 55-73.

22. Patrice Loubier, op. cit., p. 17.

23. Lesley Johnstone, *Aurora Borealis*, op. cit., p. 169.

24. Le complexe commercial s'appelait La Cité et l'espace dans lequel il est construit s'appelle Place du Parc. Le complexe existe toujours, il est situé sur la rue Bleury au croisement avec la rue Milton. Il abrite un cinéma, des restaurants et des boutiques.

25. Le groupe Photocell (Clara Gutsche et David Miller) a fait une documentation photographique de la mobilisation autour du Milton-Parc et l'a exposée au Musée McCord en février 1973.

26. Voir sur ce sujet l'article d'Héritage Montréal, s.d. *Collectivisation d'un quartier*. Récupéré le 8 décembre 2017 de <http://www.heritagemontreal.org/site/quartier-milton-parc/>.

27. Plusieurs éditions des *Cent jours d'art contemporain* auront lieu à Place du Parc telles que *Lumières : perception – projection* (1986), *Stations* (1987), *Art contemporain 90 : savoir-vivre, savoir-faire, savoir-être* (1990), *Visions 91* (1991). Pour plus de détails sur les *Cent jours*, lire Rose-Marie Arbour et al., « Les Cent jours d'art contemporain de Montréal. Un phare essentiel », dans *CIAC*, Centre international d'art contemporain de Montréal, Montréal, 2004, p. 73-81.

28. En plus de la documentation des installations, Denis Farley a fait une série d'images de repérage montrant le lieu vide, cherchant à exprimer davantage l'atmosphère très spécifique de ce lieu. Ces images sont dans le fonds d'archives de Denis Farley.

29. Ces diagrammes ont été publiés dans le catalogue de l'exposition *Aurora Borealis*, p. 57 à 61.

30. Véronique Rodriguez, op. cit., p. 279.

31. Ian Carr-Harris, Tom Dean, General Idea, Noel Harding, Liz Magor, John Massey, John McEwen, Michael Snow, Jeff Wall, Irene F. Whittome.

32. Le titre de l'article de Lesley Johnstone dans le catalogue d'*Aurora Borealis* l'exprime clairement : « Installation : l'installation du contexte ». Aujourd'hui conservatrice au Musée d'art contemporain de Montréal, Lesley Johnstone a réexposé récemment l'œuvre *Production* dans une autre configuration (*Liz Magor - Habitude, 22/06/2016-05/09/2016*). *Production* a été exposée avant *Aurora Borealis* dans plusieurs lieux et chaque fois sous une autre forme (à la Ydessa Gallery de Toronto, 1980-1981, à la Vancouver Art Gallery, 1980, au Musée des beaux-arts du Canada, 1980). Geneviève Cadieux a aussi remontré son œuvre *Ravissement* dans le cadre de son exposition individuelle au Musée d'art de Joliette et à la Mount Saint Vincent University Art Gallery d'Halifax, 2015-2016. Rober Racine a présenté plusieurs itérations de son œuvre *La Musique des Pages - Miroirs*, dont récemment au Musée national des beaux-arts du Québec dans le cadre de l'exposition *Installations à grande échelle*, 2016. On connaît plusieurs variations de l'œuvre, dont une à la Galerie René Blouin de Montréal, 1988, à La Chambre Blanche de Québec, 1989, et de nouveau au Centre international d'art contemporain, 1995, puis à P3 art and environment, au Japon, 1996.