

Grant Arnold et Karen Henry, dir., *Trafic : l'art conceptuel au Canada 1965–1980*, catalogue d'exposition, trad. Natalie de Blois, Eduardo Ralickas, *et al.*, [Edmonton] : Art Gallery of Alberta; [Montréal] : Leonard & Bina Ellen Art Gallery; [Halifax] : Halifax INK; [Toronto] : Justina M. Barnicke Gallery; [Vancouver] : Vancouver Art Gallery, 2012, 174 p., 55,95 \$, ISBN : 978-1-895442-89-2

Steve Giasson

Volume 40, numéro 1, 2015

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1032760ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1032760ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

UAAC-AAUC (University Art Association of Canada | Association d'art des universités du Canada)

ISSN

0315-9906 (imprimé)

1918-4778 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Giasson, S. (2015). Compte rendu de [Grant Arnold et Karen Henry, dir., *Trafic : l'art conceptuel au Canada 1965–1980*, catalogue d'exposition, trad. Natalie de Blois, Eduardo Ralickas, *et al.*, [Edmonton] : Art Gallery of Alberta; [Montréal] : Leonard & Bina Ellen Art Gallery; [Halifax] : Halifax INK; [Toronto] : Justina M. Barnicke Gallery; [Vancouver] : Vancouver Art Gallery, 2012, 174 p., 55,95 \$, ISBN : 978-1-895442-89-2]. *RACAR : Revue d'art canadienne / Canadian Art Review*, 40(1), 100–103. <https://doi.org/10.7202/1032760ar>

Grant Arnold et Karen Henry, dir., *Trafic : l'art conceptuel au Canada 1965–1980*, catalogue d'exposition, trad. Natalie de Blois, Eduardo Ralickas, *et al.*, [Edmonton] : Art Gallery of Alberta; [Montréal] : Leonard & Bina Ellen Art Gallery; [Halifax] : Halifax INK; [Toronto] : Justina M. Barnicke Gallery; [Vancouver] : Vancouver Art Gallery, 2012, 174 p., 55,95 \$, ISBN: 978-1-895442-89-2.



La « dépression nerveuse de la modernité¹ ». À force d'être répétée, cette formule, lancée comme une boutade à la fin des années 1960 par le collectif Art & Language pour qualifier l'art conceptuel, est devenue une sorte de poncif. Il est pourtant vrai que cet art – privilégiant l'idéation de l'œuvre à sa matérialisation, souvent envisagée comme obsolète ou résiduelle – a passable-

ment brouillé les repères esthétiques quant aux notions de « création », de « savoir-faire », d'« auteur » ou d'« authenticité » parmi d'autres, qui s'appliquaient tant mal que pis encore jusqu'à lui.

Est-ce pour mieux mesurer le choc traumatique de cette dépression ou pour combler les besoins du marché de l'art², qui, n'ayant pas (longtemps) été ébranlé, a rapidement intégré les « objets restants de l'art conceptuel³ »? Ce mouvement fait en tout cas l'objet d'une vaste réévaluation critique depuis plus de quinze ans, réévaluation qui adopte par ailleurs diverses formes : essais, anthologies, rééditions, expositions individuelles ou collectives, rétrospectives, réactivations, etc. En réunissant, dès 1999, plus de deux cents œuvres de cent trente-cinq artistes venus des quatre continents, *Global Conceptualism : Points of Origin, 1950s–1980s*⁴, a, par exemple, fait la preuve que, loin d'avoir un seul berceau (en l'occurrence les États-Unis), l'art conceptuel a émergé en différents endroits sur terre, au cours des années 1960.

L'histoire de l'art, étant « une histoire de prophéties », comme le voulait Walter Benjamin, il fallait bien que, tôt ou tard, une exposition vienne à son tour jeter les bases d'une cartographie de l'art conceptuel au Canada⁵ (ne serait-ce que pour mieux « interpréter les prophéties que l'art des époques antérieures contenait à son adresse⁶ »...). *Trafic : l'art conceptuel au Canada 1965–1980* remplit, somme toute, ce mandat.

D'emblée, il faut rappeler que *Trafic* est un projet ambitieux, au point d'avoir été qualifié par Bill Clarke, en 2011, d'« exposition la plus importante en tournée au Canada⁷ ». Elle a été conçue au départ par Catherine Crowston et Barbara Fischer et a nécessité la collaboration de plusieurs commissaires : Michèle Thériault, Vincent Bonin, Jayne Wark, Peter Dykhuis et Grant Arnold, ainsi que l'appui de nombreuses galeries à

travers le Canada⁸. Dès l'introduction du catalogue, sur lequel portera cette critique, cette exposition est désignée comme « une série de propositions commissariales qui complexifient toute tentative de présenter une seule image unifiée » (14) de l'art conceptuel canadien. L'expression « une série de propositions commissariales » est heureuse, dans la mesure où elle semble paraphraser Joseph Kosuth (comme si l'objet d'étude et l'étude elle-même venaient se confondre, mus peut-être par une impulsion tautologique), lui qui affirmait dans *Art after Philosophy* : « Quelle est la fonction de l'art, quelle est sa nature? Si nous continuons à considérer les formes artistiques comme étant le langage de l'art, nous comprendrons alors qu'une œuvre d'art est en quelque sorte une proposition avancée dans le contexte artistique en tant que commentaire sur l'art⁹. »

Il est vrai qu'avec sa couverture rigide, ses belles reproductions et ses pages lustrées, *Trafic* peut paraître bien loin des premiers catalogues d'art conceptuel qui, parfois, tenaient en lieu et place des expositions elles-mêmes. On songe ici aux ouvrages collectifs, désormais mythiques, édités sous l'impulsion de Seth Siegelau, tels le *Xerox Book, January 5–31, 1969* ou *March 1969*, par exemple. Leurs boudins, leurs couvertures en carton et les photocopies qui les constituent étaient autant de signes que l'œuvre est avant tout idée, information, concept et qu'elle ne repose pas ou peu dans ses manifestations concrètes.

Cela ne veut pas dire pourtant que les commissaires et collaborateurs de *Trafic* ne font pas œuvre avec ce catalogue (et l'exposition du même nom), au contraire. En effet, les différents chapitres, organisés « conceptuellement » *a mari usque ad mare*, « par emplacements urbains et régionaux » (14) : d'Halifax à Vancouver, en passant par Montréal, Toronto, London, Guelph, Edmonton, Calgary et même Inuvik, comme autant de haltes dans ce vaste voyage qu'est *Trafic*, peuvent se lire comme de riches et de très pertinents « commentaires sur l'art » (et son histoire), justement.

Le premier chapitre, rédigé par Jayne Wark, raconte l'épopée du Nova Scotia College of Art and Design (NSCAD) d'Halifax qui devint progressivement, avec l'embauche de Garry Neill Kennedy en 1967, un laboratoire idéal pour les artistes conceptuels de tous les horizons, et ce, malgré l'hostilité relative rencontrée dans les médias régionaux. La *Project Class*¹⁰, la Mezzanine, « ce petit espace attenant à l'Anna Leonowens Gallery, qui était utilisé à l'occasion, depuis 1969, pour des projets », l'atelier de lithographies et la maison d'édition The Press sont autant d'initiatives brillantes qui ont permis au NSCAD de tirer parti de son isolement géographique, en invitant des artistes conceptuels comme John Baldessari, Robert Barry, Vito Acconci ou Sol LeWitt à y créer, parfois à distance, de nouveaux projets, en collaboration étroite avec les étudiants. De fait, les œuvres « subjectiv[es] et irrationnel[les] » (15) qu'y ont produites Bas Jan Ader et Lee Lozano, par exemple, nuancent

l'image austère et grisailleuse qu'on a trop souvent accolée à l'art conceptuel.

Dans le second chapitre, Vincent Bonin soulève, quant à lui, des problématiques toutes différentes, en mettant l'accent sur le clivage linguistique qui caractérisait la scène culturelle montréalaise à l'époque et sur les efforts de certains artistes pour dépasser celui-ci. Selon l'auteur, les artistes francophones se débattaient alors dans le ressac de *Refus Global* et de la Révolution tranquille. De plus, la question nationale et la défense de la langue française soulevaient encore les passions. C'est dans ce contexte tumultueux que naquirent, notamment dans le Montréal anglophone, différentes pratiques conceptuelles qui ont fait date (on pense aux travaux de Bill Vazan, Suzy Lake, mais aussi Raymond Gervais, Rober Racine, David Tomas, Serge Tousignant, Tim Clark et Joyce Wieland, parmi plusieurs autres). Des centres d'artistes, comme Véhicule Art et Optica ont aussi été créés, afin de soutenir les praticiens dans leurs expérimentations et sont devenus, par la suite, indispensables au développement de la vie culturelle québécoise. Chantal Pontbriand et France Morin fondèrent également *Parachute* en 1975, une revue bilingue qui devint rapidement et qui demeure, aujourd'hui encore, une porte d'entrée sur le monde. Des expositions collectives importantes, comme *45° 30' N-73° 36' W* et *Québec 75* ont, enfin, permis à Montréal de s'extraire d'un certain « provincialisme »¹¹ qui, selon Bonin, l'encarcenait jusque-là.

Le troisième chapitre, écrit par William Wood, porte un titre qui peut surprendre à première lecture : « Un conceptualisme daté : Toronto, London, Guelph ». Ce titre reflète, en fait, l'opinion du critique Philip Monk qui avait, dès 1983, qualifié de « daté » l'art conceptuel ontarien. Ce qualificatif péjoratif peut s'expliquer par différents facteurs : la jonction de textes et d'images, au début des années 1980, n'apparaissait déjà plus comme une nouveauté. De plus, l'art conceptuel n'était pas ou peu enseigné en Ontario et était donc partagé par assez peu de nouveaux praticiens. La création (fictionnalisante) de *General Idea* et de leur magazine *FILE*, de même que les travaux, pour ne citer que ceux-là, de Greg Curnoe, Lisa Steele, Eric Cameron, Colin Campbell, Carole Condé et Karl Beveridge (qui ont, un temps, été associés à *Art & Language* et dont on retient les œuvres engagées), ainsi que les expérimentations cinématographiques et photographiques de Michael Snow, apportent pourtant un démenti à cette assertion. William Wood semble arriver aux mêmes conclusions que Monk à l'époque, en clôturant son texte avec ces mots qui sonnent comme un constat d'échec :

Qu'il soit associé à l'impérialisme américain, à l'arcane de la philosophie analytique ou au conceptualisme d'artistes de gauche n'étant pas issus de l'Amérique du Nord, l'aspect international de l'art conceptuel a été atténué ou désavoué en Ontario, laissant ironiquement en héritage un « conceptualisme daté » à reconquérir plutôt qu'à réviser (69).

Catherine Crowston et Grant Arnold exposent dans le quatrième chapitre les « développements épisodiques » (71) de l'art conceptuel dans les prairies, comme autant de fulgurances qui expliquent pourquoi, selon les auteurs :

les manières de travailler qui sont associées à l'émergence de l'art conceptuel dans les provinces des Prairies, avec son accent sur le processus plutôt que l'objet et son intérêt pour la création de liens avec le monde élargi de l'art contemporain, ont continué à façonner et à influencer l'art que l'on voit et produit dans cette région encore aujourd'hui (83).

Citons, par exemple, les *reenactments* avant l'heure de Clive Robertson, re-performant Joseph Beuys en 1975 (trente-deux ans avant Marina Abramović). Ou encore l'appropriation par Brian Dyson de la pièce mythique de John Baldessari, *I Will Not Make Any More Boring Art*, devenue avec lui *I Will Not Make Any More Art* (*After John Baldessari*; 1977), six ans seulement après sa création au NSCAD et vingt-cinq ans avant la reprise, remarquablement semblable, de Thérèse Mastroiacovo, *Untitled* (*John Baldessari*, 1972), ou la réapparition du qualificatif « boring », métamorphosé sous la forme d'un néon chez Yann Sérandour, *I Will Not Make Any More Boring Art*, 2005, prenant cette fois la tournure paradoxale d'un « ennui » lumineux... (Sans nous écarter de notre sujet, il faut remarquer que ces pièces préfigurent la seconde génération des conceptualistes : Sherrie Levine, Richard Prince et les autres appropriationnistes, et, à bien des égards, elles annoncent également le processus de citation, voire de fétichisation de l'art conceptuel, si courant chez les artistes d'aujourd'hui, qui réclament ainsi leur part de l'héritage et forment ce que l'on appellera peut-être un jour la « quatrième génération » de l'art conceptuel¹²...) Mais c'est peut-être le voyage à Inuvik, organisé dans le cadre de l'exposition exceptionnelle *Place & Process* à Edmonton en 1969, et qui réunissait Lucy Lippard, Lawrence Weiner, Harry Savage, les Baxter, le critique et historien d'art Virgil Hammock et Bill Kirby, qui éclaire ce chapitre sous un jour inattendu. Loin d'un voyage d'agrément, on y retrouve Lawrence Weiner qui tire avec une carabine sur une roche et détourne un cours d'eau, les Baxter qui « revendiquent esthétiquement » un « paysage N.E. Thing Co. » dans la toundra, Savage qui fait geler des enveloppes de saucisses à hot-dog remplies d'eau, créant du coup des sculptures pop et malicieuses... Ce voyage exemplifie en fait parfaitement ce déplacement des frontières de l'art et cette abolition des critères esthétiques, encore en vigueur jusque-là, qui ont fait de l'art conceptuel un mouvement essentiel du XX^e siècle.

Le cinquième chapitre, consacré à la côte Ouest, ferme la parenthèse canadienne (à l'exemple de celle qui fut créée en 1969 par Bill Vazan et Ian Wallace sur les plages de Paul's Bluff, IPE et Spanish Banks, Vancouver) en multipliant les exemples qui ont fait de la Colombie-Britannique un terrain fertile pour

l'art conceptuel. « Vancouver n'a "pratiquement pas de scène [artistique]" » (85) à l'époque. S'y retrouve pourtant « une poignée "d'individus tournés vers l'avenir" », soutient Grant Arnold, en citant un article d'*Artforum* écrit alors par Philip Leider. Les œuvres très fines des Baxter, parodiant le système corporatif, l'archivage pictural à des fins artistiques d'Image Bank, les travaux de Jeff Wall (avant qu'il ne s'éloigne de l'art conceptuel), d'Ian Wallace et de Rodney Graham, les performances de Carole Itters (dans *Personal Baggage*, par exemple, elle transporte un tronc d'arbre découpé dans des valises d'un bout à l'autre du Canada, questionnant de fait le rapport de l'homme à la nature...), l'exposition *955,000* à Vancouver, mise sur pied par Lucy Lippard et réunissant presque tout le canon de l'art conceptuel américain, sont autant d'exemples d'œuvres ou d'événements qui expliquent pourquoi l'art conceptuel « allait influencer un large pan de l'art produit à Vancouver au cours des trente années suivantes » (103).

Le périple que représente le catalogue, jusqu'ici passablement linéaire, de *Trafic* aurait pu s'arrêter ici. La conversation qui suit entre Blair French, Lucy Lippard, Chantal Pontbriand, Mari Carmen Ramírez, Charlotte Townsend-Gault et Jeff Khonsary vient pourtant changer la donne. Elle resitue, en effet, l'art conceptuel canadien parmi les autres conceptualismes (latino-américain, australien, américain, etc.), en soulignant ce qui les distingue et ce qui les rapproche. Cette conversation pose notamment la question du rapport, parfois moins tendu qu'on ne l'aurait cru, des artistes conceptuels aux institutions artistiques et académiques, qui se sont révélées souvent essentielles à sa diffusion et qui ont notamment permis un renouvellement et une participation accrue du public. Elle oppose également la mise en procès de l'objet d'art par les conceptualistes nord-américains, pour des raisons essentiellement utopiques, et l'appropriation d'objets du quotidien, dans la continuité des ready-mades duchampiens, à des fins politiques par les conceptualistes d'Amérique latine. La question du regain d'intérêt récent pour l'art conceptuel, qui serait motivé entre autres par sa valeur marchande, est également posée, un peu comme si les commissaires et leurs collaborateurs et collaboratrices de *Trafic* avaient voulu prendre du recul par rapport à leur propre projet, à ses motivations intrinsèques, à sa nécessité... L'une des conclusions que l'on peut tirer de cette conversation est que la force de l'art conceptuel repose justement dans sa multiplicité, dans le fait qu'il n'a pas une origine précise, d'où, sans doute, l'intérêt d'une exposition « locale » comme *Trafic*, pour mieux saisir les enjeux et les dynamismes qui caractérisaient la scène artistique pendant ces quinze années déterminantes.

La chronologie commentée par Vincent Bonin et Grant Arnold venant à sa suite est, elle aussi, fort intéressante, puisqu'elle replace les œuvres analysées précédemment dans un contexte canadien plus large. En outre, elle laisse parfois la parole aux

artistes et aux critiques, largement cités. Plusieurs œuvres qui y sont présentées font sourire et étonnent encore par leur actualité et par leur caractère audacieux : qui s'imaginerait qu'on peut « exposer » une vache vivante au Musée des Beaux-Arts de Montréal (*Did You Ever Milk a Cow?* [1970] de Glenn Lewis et Michael Morris)? Qui penserait qu'un artiste, habillé en Mr. Peanut, telle une mascotte géante et muette en plus (Vincent Trasov) peut se présenter aux élections municipales d'une grande ville comme Vancouver? Qui songerait encore à construire, sans appui institutionnel, un escalier géant pour le laisser flotter sur le lac Ontario (*Floating Staircase* [1971] de Tom Dean)? Quel artiste, à l'exemple de Theodore Wan, penserait encore à changer officiellement de nom, pour s'appeler Theodore Saskatche Wan? C'est là l'une des richesses de ce catalogue : il ne table pas sur la nostalgie, il donne plutôt envie de créer.

Au final, *Trafic : l'art conceptuel au Canada 1965–1980* ne peut véritablement se lire comme un catalogue conventionnel. Il contient 179 pages et, sauf erreur, 166 images. Pourtant, la majorité de ses pages sont couvertes de textes. C'est que *Trafic*, plus encore qu'une banale histoire de l'art canadien ou un simple livre de référence, établit littéralement un canon de l'art conceptuel canadien pour toute une génération. À la lecture des deux dates que son titre contient, telle une pierre tombale : *1965–1980* – périodisation adoptée il est vrai sans qu'elle ne soit justifiée à aucun moment dans le texte – on pourrait croire que son objet d'étude, l'art conceptuel, est bel et bien mort et enterré. Or, en entrevue avec Bill Clarke¹³, Barbara Fischer rappelle que l'idée de monter *Trafic* est venue aux commissaires, non seulement en raison de la réévaluation du phénomène de l'art conceptuel par plusieurs historiens de l'art à travers le monde (réévaluation qui marginalisait souvent le Canada), mais aussi en raison d'un retour en force de certaines stratégies conceptuelles qui se voyaient adoptées par des artistes de la nouvelle génération. À titre d'exemple, elle cite le *Work No. 227: The Lights Going on and off* de Martin Creed (2000; qui correspond littéralement à son titre, soit l'ampoule lumineuse d'une salle qui se ferme et se rallume toutes les cinq secondes), qui venait de se voir décerner le célèbre Turner Prize en Grande-Bretagne (non sans susciter la polémique). À la lumière de cette anecdote, ce projet, qui désigne pourtant l'art conceptuel au passé dès son avant-propos (« il a été clairement établi que l'art conceptuel a été un phénomène mondial qui a joué un rôle vital dans la reconfiguration des hiérarchies conventionnelles du centre et de la marge et qui a déstabilisé une cartographie psychique du monde de l'art. » [9; nous soulignons]) paraît, en fait, tourné vers l'avenir. On se prend à rêver, suite à sa lecture, à une exposition future qui rassemblerait « L'art conceptuel au Canada 1980–2015 » et qui présenterait les travaux d'artistes nombreux qui, aujourd'hui, se réclament parfois ouvertement du conceptualisme (ou dont les travaux s'y apparentent par certains traits)

comme Derek Beaulieu, Mathieu Beauséjour, Steven Beckly, Sophie Bélair Clément, Christian Bök, John Boyle-Singfield, Sophie Castonguay, Mario Côté, Dave Dymont, Clément de Gaulejac, Steve Giasson, Luis Jacob, Marc-Antoine K. Phaneuf, Germaine Koh, Micah Lexier, Chris Lloyd, Michael Maranda, Kelly Mark, Thérèse Mastroiacovo, Christof Migone, Michael Nardone, Roula Partheniou, Pavel Pavlov, Nathalie Quagliotto, Sina Queyras, Claire Savoie, Klaus Scherübel, Joshua Schwebel, Darren Wershler...

STEVE GIASSON, ARTISTE CONCEPTUEL ET DOCTORANT À
L'UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

Notes

- 1 Cité par Tony Godfrey, *L'art conceptuel*, Paris, Phaidon, 2003, p. 14.
- 2 Cette incapacité à résoudre ses propres contradictions (pour vulgariser : entre la dématérialisation utopique de l'objet d'art, son rejet de l'esthétique et la critique institutionnelle d'un côté et sa récupération par le marché de l'art et ses institutions de l'autre) a marqué, pour certains critiques, dont Lucy Lippard, et certains artistes, dont Victor Burgin, le soi-disant « échec » de l'art conceptuel : « L'art conceptuel originel, fit remarquer Victor Burgin en 1988, [...] est une avant-garde qui a échoué. [...] Parmi les ruines de son programme utopique, le désir de résister à une intégration, à une assimilation à une histoire des styles. » Cité dans Godfrey, *op. cit.*, p. 386. La question, bien entendu, demeure ouverte.
- 3 Anne Larue, « La mélancolie conceptuelle », in Anne Besson, Vincent Ferré et Christophe Pradeau (dir.), *Itinéraires et contacts de culture*, n° 41, 2008, *Cycle et collection*. En ligne : http://hal-univ-paris13.archives-ouvertes.fr/docs/00/56/07/41/PDF/Konceptuel_redaction_article.pdf.
- 4 *Global Conceptualism : Points of Origin, 1950s–1980s*. Exposition organisée par Luis Camnitzer, Jane Farver et Rachel Weis, en collaboration avec onze commissaires. Queens Museum of Art, New York, 28 avril–29 août 1999, Walker Art Center, Minneapolis, 19 décembre–5 mars 2000, Miami Art Museum, Miami, 26 septembre–2 novembre 2000.
- 5 Il ne faudrait toutefois pas oublier le fait que plusieurs ouvrages importants ont été consacrés à l'art conceptuel au Canada avant *Trafic*. Citons, entre autres, Peter Trepanier, *Proposals from Halifax : An Exhibition of Selected Typescripts, Flyers, Posters, Catalogues, Books, Mailers, and Postcards of a Conceptual Nature Produced from 1969 to 1999 by Affiliates of the Nova Scotia College of Art and Design* (NSCAD), Ottawa, Musée des Beaux-Arts du Canada, 2000; Vincent Bonin et Michèle Thériault (dir.), *Documentary Protocols/Protocoles documentaires (1967–1975)*, Montréal, Galerie Leonard & Bina Ellen, Université Concordia, 2010; Philip Monk, *Language and Representation*, Toronto, A Space, 1982, en plus de nombreuses monographies et catalogues consacrées aux travaux individuels et collectifs d'artistes.
- 6 Walter Benjamin, « Paralipomènes et variantes de L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée (1936) », in *Écrits français*, Collection Folio, Paris, Gallimard, 2003, p. 180.
- 7 Bill Clarke, « On Tour : TRAFFIC : Conceptual Art in Canada », *Magenta Magazine Online*, vol. 2, n° 2, printemps 2011. En ligne : <http://magentamagazine.com/6/editors-picks/traffic-conceptual-art-in-canada>.
- 8 L'Art Gallery of Alberta, la Justina M. Barnicke Gallery et la Vancouver Art Gallery, en partenariat avec la Galerie Leonard & Bina Ellen et Halifax INK (Anna Leonowens Gallery, Dalhousie Art Gallery, Mount Saint Vincent University Art Gallery, Saint Mary's University Art Gallery) et le soutien du University of Toronto Art Centre, de la Blackwood Gallery et de la Doris McCarthy Gallery.
- 9 Joseph Kosuth, « Art after Philosophy », in *L'art conceptuel, une perspective*, 22 novembre 1989–18 février 1990, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1973, p. 239. Nous soulignons.
- 10 Des œuvres conceptuelles essentielles ont pris naissance dans le cadre de la *Project Class*, comme la pièce immatérielle de Robert Barry, constituée d'un secret partagé (et devant être conservé) par un groupe d'étudiants. À propos de cette œuvre exemplaire, on songera également à la pièce de Mario García Torres, *What Happens in Halifax Stays in Halifax (2004–2006)*, dans le cadre de laquelle le jeune artiste conceptuel a cherché à savoir si le secret choisi par les étudiants était demeuré confidentiel.
- 11 Il n'est pas anodin que le catalogue *Trafic* ait été lui-même publié en anglais et en français. On peut voir dans ce choix éditorial le désir, justement, de « sortir d'un certain provincialisme » ou, plus simplement, de réaliser une exposition qui soit vraiment *pancanadienne*...
- 12 Quoi qu'on puisse en dire, il ne serait pas étonnant qu'il existe, en 2015, plus d'artistes qui se réclament de l'art conceptuel qu'à la fin des années 1960...
- 13 Clarke, « On Tour ».