Rose-Marie Arbour

PhD, histoire de l'art, professeure associée, Département d'histoire de l'art, UQÀM

(1989)

“Arts visuels et espace public:
l'apport de deux femmes artistes dans
les années 60 au Québec, Micheline
Beauchemin et Marcelle Ferron”

Un document produit en version numérique par Jean-Marie Tremblay, bénévole,
professeur de sociologie au Cégep de Chicoutimi

Courriel: jean-marie_tremblay@uqac.ca

Site web pédagogique : <http://www.uqac.ca/jmt-sociologue/>

Dans le cadre de la collection: "Les classiques des sciences sociales"

Site web: <http://classiques.uqac.ca/>

Une collection développée en collaboration avec la Bibliothèque
Paul-Émile-Boulet de l'Université du Québec à Chicoutimi

Site web: <http://bibliotheque.uqac.ca/>

Cette édition électronique a été réalisée par Jean-Marie Tremblay, bénévole, professeur de sociologie au Cégep de Chicoutimi à partir de :

Rose-Marie Arbour

[PhD, histoire de l'art, professeure associée, Département d'histoire de l'art, UQÀM.]

“Arts visuels et espace public: l'apport de deux femmes artistes dans les années 60 au Québec, Micheline Beauchemin et Marcelle Ferron”.

Un article publié dans la revue *Recherches féministes*, hiver 1989, vol. 2, no.1. pp. 33-50.

[Autorisation accordée le 31 décembre 2006 par Mme Arbour de diffuser toutes ses publications dans Les Classiques des sciences sociales.]

Courriel : arbour.rose-marie@uqam.ca

Polices de caractères utilisée :

Pour le texte: Times New Roman, 14 points.

Pour les citations : Times New Roman, 12 points.

Pour les notes de bas de page : Times New Roman, 12 points.

Édition électronique réalisée avec le traitement de textes Microsoft Word 2004 pour Macintosh.

Mise en page sur papier format : LETTRE (US letter), 8.5’’ x 11’’)

Édition numérique réalisée le 10 mai 2007 à Chicoutimi, Ville de Saguenay, province de Québec, Canada.

Table des matières

Introduction

Micheline Beauchemin

La tapisserie comme art majeur

Art novateur et public

Les rideaux de scène

Marcelle Ferron

Le décloisonnement des disciplines

Le verre-écran

La voie d'une tradition: un art public

L'artiste et son milieu

Rose-Marie Arbour

“Arts visuels et espace public: l'apport de deux femmes artistes dans les années 60 au Québec, Micheline Beauchemin et Marcelle Ferron”.¹

Un article publié dans la revue *Recherches féministes*, hiver 1989, vol. 2, no.1. pp. 33-50.

Introduction

[Retour à la table des matières](#)

La mise en perspective du travail artistique de ces deux femmes artistes dans le contexte de changement socio-politique et culturel des années 60 au Québec, vise à inscrire leur apport en regard d'un nouveau rapport de l'art au public par le biais entre autre de ce qu'on pourrait nommer un art *public*, par la recherche d'un nouveau rôle social de l'artiste, par une réappropriation de pratiques et médiums traditionnels dans un contexte moderne et urbain.

Les oeuvres qu'elles réalisèrent dès la fin des années 50 et au cours des années 60 mettaient en cause la vision traditionnelle de la femme peintre. Il faut rappeler qu'entre 1955-1965 les femmes peintres avaient acquis une réputation de novatrices au sein du courant post-automatiste au Québec et que leur compétence était reconnue en fonction d'une capacité d'expression qu'on leur disait naturelle. Certes il serait irréaliste et inexact d'affirmer que des femmes artistes révolu-

¹ Ce texte représente une partie d'une recherche entreprise au sein du groupe de recherche sur l'art des années 60 et la notion d'avant-garde (UQAM). Ce groupe, coordonné par Francine Couture, regroupe les chercheur-e-s suivant-e-s: Rose Marie Arbour, Suzanne Lemerise, Louise Letocha, Marcel St-Pierre.

tionnèrent alors le langage visuel ou encore le rôle de l'art sur la place publique et dans la Cité; on peut néanmoins avancer que les artistes dont il sera ici question contribuèrent à modifier le rapport de l'artiste à la tradition en adoptant un processus de ré-appropriation de techniques et médiums traditionnels et en les réinvestissant dans une pratique tenant compte d'impératifs propres au nouveau contexte socio-culturel des années 60 au Québec.

En analysant les dossiers de Micheline Beauchemin et de Marcelle Ferron, on s'aperçoit combien ces artistes furent des figures majeures en tant que femmes et en tant qu'artistes dans leur contexte propre. Mais il suffit de revoir un film de Giraldeau intitulé *Faut-il se couper l'oreille?* (ONF, 1970) pour saisir l'ampleur de l'indifférence dans lequel le travail des femmes artistes novatrices était généralement laissé dans l'ombre: film réalisé à partir d'une table ronde dont le thème était le rôle de l'artiste face aux nouvelles technologies et aux nouveaux enjeux sociaux pour l'artiste, aucune femme artiste n'y prit la parole: pourtant plusieurs d'entre elles avaient des réalisations majeures reliées à ces questions.

Une perspective féministe en histoire de l'art met en lumière, dans un premier temps, ce qui a été mis de côté par le milieu artistique contemporain mais aussi ce qui a été retenu du travail artistique des femmes novatrices: la reconnaissance de plusieurs d'entre elles par le milieu artistique des années 60 contribua à maintenir la construction sociale de la différence sexuelle qui dominait alors: ainsi de la croyance que l'expressivité en peinture convenait merveilleusement à la nature féminine encline à la communication. Plusieurs artistes furent reconnues en autant que ce qui était considéré comme des caractéristiques féminines coïncidaient avec des traits privilégiés par l'art actuel de cette décennie et plus généralement par le climat idéologique dominant. Ainsi, au milieu des années 60, on délaissa les valeurs d'expressivité et de liberté qui avaient permis au post-automatisme (peinture gestuelle et lyrique) et à un nombre impressionnant de femmes artistes de se manifester et s'imposer sur la scène artistique entre

1955 et 1965, pour valoriser en art les orientations formelles davantage liées aux nouveaux matériaux technologiques, aux phénomènes optiques et à l'efficacité formelle au détriment des valeurs de subjectivité, d'expression et de contenu qui avaient prévalu jusque là et dont les femmes avaient été reconnues les spécialistes *naturelles*.

Micheline Beauchemin et Marcelle Ferron s'adaptèrent à ce nouveau contexte idéologique et technologisant en se réappropriant des techniques traditionnelles et artisanales et en les transformant en pratiques et médiums actuels; elles maintinrent aussi les valeurs d'expressivité qui avaient caractérisé leur art au cours de la décennie antérieure. Elles furent reconnues par le milieu artistique en ce qu'elles répondaient, du moins en partie, à l'appel des dirigeants politiques de la Révolution tranquille à jeter un regard neuf sur le patrimoine artistique et culturel des *Canadiens français*. À ce titre ces artistes furent novatrices tant sur le plan formel, esthétique que technique. Micheline Beauchemin haussa la tapisserie artisanale et folklorique traditionnellement pratiquée par les femmes à la dimension de *muraille* pour utiliser son propre terme, en réalisant entre autres son monumental *Rideau de scène* (1968) pour le Centre national des arts à Ottawa. Marcelle Ferron s'appropriâ une discipline (vitrail) traditionnellement pratiquée par les hommes dans un contexte religieux, pour l'ériger en monument urbain à la Station de métro du *Champ-de-Mars* à Montréal (1967).

Les discontinuités propres à la modernité en art apparaissent chez ces artistes moins comme des stratégies de *tabula rasa* que des ruptures réintégratrices de valeurs culturelles et non limitées à la seule dimension techniciste.

Elles ont su maintenir ce qui était alors dévalorisé au nom d'une ère technologiste et productionniste: l'expressivité et par là un certain contenu à l'art.

Nous présentons ici les dossiers de ces deux artistes afin de mettre en lumière leurs conditions de production artistique ainsi que celles de la réception de leurs oeuvres, réception qui a été responsable à la fois de leur reconnaissance et de leur oubli relatifs.

X X X

À la fin des années 50, à Montréal comme à Québec, la question d'un art mural et monumental ² avait déjà été posé au sein du milieu artistique québécois comme lieu d'intervention valable. Des concours pour "pièces murales" avaient été organisés en 1956 et 1957 par le Musée des Beaux-Arts de Montréal et l'Ecole des Beaux-Arts. Le critique d'art Rodolphe de Repentigny (1957) avait néanmoins souligné l'ambiguïté et la difficulté de ce domaine: "(...) la presque totalité des artistes qui ont participé à ces concours n'ont pas la moindre idée de ce qui peut faire une pièce murale" ³. En 1957, il y avait eu un concours pour une murale destinée au Pavillon canadien à Bruxelles et une vingtaine de projets furent soumis: Mario Merola y avait remporté le prix du meilleur projet et celui de Micheline Beauchemin fut qualifié de "plus intéressant dans l'immédiat, avec sa complexité organique" mais Rodolphe de Repentigny (1957) craignait "qu'il ne se trouve aucun artisan au pays capable de réaliser, en ce moment, un tel travail" ⁴. La faiblesse relative du projet de Micheline Beauchemin lui

² La terminologie est flottante: art décoratif, art intégré, art monumental étaient couramment utilisés au cours des années 50 et 60 dans le milieu artistique québécois. Souvent imprécises, ces notions pointaient néanmoins une volonté de changement du rôle traditionnel de l'art dans la société de ces années 50-60. On peut les critiquer mais on ne peut nier qu'elles exprimaient telles des leitmotiv, des pensées et des aspirations reliées à une conception différente de la réalité artistique. Le terme d'*art public* a été utilisé ici pour bien marquer le lieu public auquel certaines formes d'art étaient destinées, soulignant ainsi le grand format qui les caractérisaient, l'espace architectural dans lequel elles s'inséraient, et l'effet de modification d'ambiance qui les caractérisaient.

³ Rodolphe de Repentigny, "Le problème mural posé, mais non résolu, par plusieurs peintres", *La Presse*, 6-12-57.

⁴ id. Photos des projets, *La Presse*, 30-11-5.

semblait résider là, mais cette artiste allait bientôt relever le défi en allant chercher au Japon les moyens techniques nécessaires qui lui manquaient alors.

Ce rappel historique souligne l'importance attachée à un art *mural* qui s'inscrive dans un monde actuel et qui amena, à la fin des années 50, plusieurs artistes québécois dont Micheline Beauchemin et Marcelle Ferron, à s'impliquer en ce domaine qui touchait à ce qu'on appelait alors l'intégration de l'art à l'architecture et à l'environnement, à l'art social. La destination et la fonction traditionnelles de l'oeuvre d'art et ses processus de réalisation étaient de ce fait questionnés: on voulait sortir l'objet d'art de l'espace privé du collectionneur et le propulser sur la place publique pour en faire un art social, on projetait de faire éclater l'isolement de l'artiste non seulement en insérant son travail dans le contexte d'une architecture publique mais en en modifiant le processus créateur même par l'établissement de liens nouveaux, dans le contexte urbain actuel, entre l'artiste et le public et avec des intervenants d'autres disciplines (artistiques et non-artistiques).

Les tentatives de regroupements multidisciplinaires marquèrent en effet la fin des années 50 et les années 60. Un climat d'ouverture et de changement dans la conception de l'art et de sa production contribua à expliquer entre autres l'existence éphémère du *Groupe des arts libres* (fondé par Armand Vaillancourt, Marcelle Ferron, André Fournelle, Jean Lefébure, Yves Trudeau) en 1966, puis du groupe *Création* en 1968 ⁵.

⁵ Il avait été décidé que le groupe *Création* serait: 1. un organisme consultatif, 2. un organisme d'éducation auprès des jeunes artistes, 3. un organisme qui favoriserait le décroisement des arts et l'échange entre les artistes, 4. un organisme qui ferait de très fortes pressions auprès du gouvernement afin de l'obliger à engager des groupes multidisciplinaires dans des projets d'envergure, surtout en architecture, 5. un organisme qui protégerait les auteurs.

En 1969, l'objectif de *Création* était de devenir une centrale d'information sur les arts, à la fois pour des artistes et des créateurs mais aussi pour des techniciens. Comme l'expliquait sa porte parole Marcelle Ferron, allier art et efficacité, artistes et techniciens seraient l'effet d'une communication, d'une circulation d'information entre les praticiens de sorte que la création en serait grandement stimulée et l'isolement de l'artiste rompu. L'art s'en trouverait ainsi modifié (Lévy, 1971): "les obstacles techniques surmontés et certains impératifs reconnus, l'artiste abordera alors son travail autrement c'est-à-dire avec la conscience d'un plus vaste choix. Ainsi la technologie au service de l'art ou mieux encore intégrée réellement à l'art imprime plus qu'une dimension nouvelle (...)" ⁶.

On le constate, le groupe se situait dans un mouvement de désaffection envers la standardisation qui avait constitué un des effets du Bauhaus et privilégiait une attention beaucoup plus grande à la qualité de la vie par le biais de l'esthétisation de l'environnement urbain.

X X X

Cette entrée en matière sur la question d'un rapport nouveau entre artiste et architecte, artiste et ingénieur qui prévalut à la fin des années 50 et jusqu'au début des années 70 au Québec, nous permet d'aborder ici le contexte artistique et idéologique (la décennie 55-65) propre aux artistes Micheline Beauchemin et Marcelle Ferron. Si Marcelle Ferron se faisait volontiers le porte parole du groupe *Création* en 1968, c'est que depuis 1964 son travail artistique s'était orienté vers un *art public* qui a contribué justement à donner un nouveau rôle social à l'art.

⁶ Bernard Lévy, "Création: opération "pourquoi"?", *Vie des Arts*, no. 62, printemps 1971. p. 24. Cet article trace une image assez exacte du groupe *Création*.

Micheline Beauchemin (à partir de la fin des années 50) et Marcelle Ferron (au début des années 60) utilisèrent chacune des techniques et des méthodes de travail répondant aux nécessités d'un art *monumental*. Leur intérêt pour les nouvelles technologies et les nouveaux matériaux ne constituaient pas un but en soi mais des outils qui leur permettaient de réaliser leurs projets respectifs. Il va de soi que l'espace de l'atelier, traditionnellement lieu de solitude, se déplaça ainsi vers l'usine, vers les ateliers interdisciplinaires et ouverts aux collaborations de toute.

Sortes ⁷. Si Micheline Beauchemin et Marcelle Ferron furent toutes deux attirées par la technique du vitrail, c'est qu'elles furent d'abord intéressées par un art *mural* et un art *public*. Ces artistes aspiraient à un rapport nouveau de l'art avec l'architecture et avec l'espace environnant et, dans le cas de Marcelle Ferron surtout, à un rapport plus démocratique entre l'art et le public.

Dans la perspective d'un *art public*, l'importance de ces deux artistes fut de premier ordre autant par leurs réalisations que pour l'impact qu'elles eurent sur un public qui souvent se trouvait confronté pour la première fois à l'art actuel. Or on a souvent dit que lorsque les femmes s'inscrivent à l'avant-garde des courants artistiques et contribuent à l'élaboration et la mise en place de concepts novateurs, elles profitaient simplement d'une conjoncture favorable. Il y a conjoncture chaque fois qu'il y a changement ou rupture historique et cette conjoncture existe indépendamment du sexe de l'artiste. Nous allons ici tenter de cerner ce qui a rendu possible l'apport spécifique de ces deux

⁷ En 1967 dans une brochure destinée à promouvoir le rapport entre sculpture et architecture au Canada à l'occasion de l'Expo 67 on pouvait lire, au masculin, l'exaltation de la technologie comme but et non comme outil (c'est l'auteure qui souligne): "Le jeune sculpteur, en effet, renonce à la tour d'ivoire des académies; il est homme, et au lieu de créer des objets de décor, il entend explorer l'esprit et la technologie de son époque", Hugo Mac Pherson, Architecture et sculpture au Canada, Pavillon du Canada, Expo 67. p. 6. Du projet d'un *art social* particulièrement défendu par Marcelle Ferron, il n'est pas question ici.

artistes à la prise en charge d'un sens public dans et par leur pratique artistique.

Ce texte tentera donc d'éclairer un pan de notre récente histoire de l'art, domaine qui a quasiment sombré dans l'oubli et qui pourtant concerne un aspect de la fonction sociale de l'art dans le rapport qu'il a su établir avec l'espace environnant et l'architecture publique.

Micheline Beauchemin

[Retour à la table des matières](#)

Si au début des années 60, la question d'un art public se posait de multiples façons soit aux artistes mêmes, soit aux institutions culturelles gouvernementales qui commençaient à l'encadrer tant au fédéral qu'au provincial, cette question était en grande partie liée à la volonté de sortir l'art actuel de sa marginalité, à le situer sur la place publique et pour ce faire, l'intégrer à l'espace environnant et à l'architecture, constituait une façon directe d'y parvenir.

Formée à l'Ecole des Beaux-Arts de Montréal de 1946 à 1951 dans la section vitrail, Micheline Beauchemin s'intéressa à la tapisserie et à la broderie en dehors de sa formation académique, suite à un séjour de quelques mois en Grèce en 1955. Elle apprit là quelques techniques locales de tissage et avait exécuté des broderies ⁸. De retour à Paris, elle exposa ces pièces, probablement les premières qu'elle ait réalisées dans ce médium. En juin 1957, invitée à participer à la Première exposition nationale des Arts appliqués à la Galerie nationale du Cana-

⁸ Broderies exécutées au cours de cette période: "Visage de Mistra", 25cmx25cm, 1954, "Mistra", 57.5cm x 87.5cm, 1955, "Les ailes", 62.5 cm x 75 cm, 1956-57

da, elle y exposa ⁹ aux côtés de 35 autres participants du Québec dont Mariette Rousseau-Vermette ¹⁰ trois oeuvres qui furent qualifiées de "tapis crocheté" ¹¹ (Hammond, 1957) par certains, de "tapisserie" par d'autres. Déjà l'appellation faisait problème. Ces oeuvres avaient été entièrement conçues et réalisées par l'artiste qui, néanmoins, envisageait déjà de travailler avec des exécutants ¹² (elles furent exposées en 1958 dans la section des Arts appliqués du Pavillon du Canada à Bruxelles).

Nous assistons ici à un double mouvement: l'ouverture du champ des arts plastiques proprement dit à l'artisanat, mais en même temps et surtout, crise de la tapisserie traditionnelle (haute et basse lisse) par l'insertion d'emprunts folkloriques (techniques) dans des objets qui revendiquaient l'appellation de *tapisseries*.

La tapisserie comme art majeur

[Retour à la table des matières](#)

La tapisserie avait été largement pratiquée au Canada français dans les milieux ruraux. Sa réinsertion dans un milieu urbain et sa transformation aux contacts de nouveaux besoins tant environnementaux que technologiques n'était pas pour déplaire aux tenants d'un néo-nationalisme culturel. La critique d'art américaine Lucy Lippard (1980) a récemment souligné combien il est important, dans les rapports des artistes avec le public qu'il y ait des voies communes de

⁹ "Numéro 4", "Inobu, Pétallique et Mervillon", "Mille Pates"; cette dernière oeuvre fut reproduite sur la couverture de la revue Vie des Arts, no. 14, été 1958.

¹⁰ Cette dernière y exposait une tapisserie d'après un dessin de Fernand Leduc.

¹¹ Jane Hammond, The Herald, 18-05-57 et Paul Gladu, "Des tapisseries via les tapis crochetés", Le Petit Journal, 26-05-57

¹² Jane Hammond, id.

communication pour que des changements, des mutations prennent place dans le champ artistique ¹³. Le moment commun au public et aux artistes et artisans pour un changement en faveur de la destination publique de l'art, était présent au Québec dès la fin des années 50: ce que Micheline Beauchemin produisait était de l'art, et cela fut affirmé avec conviction dès ses premières expositions. On souligna le potentiel expressif de ce médium dans le sens de la liberté d'expression artistique, ce qui, à lui seul, justifiait son passage de la catégorie d'art mineur à celle d'art majeur, son glissement d'une culture artisanale et folklorique à une culture savante et urbaine ¹⁴ (Jaque, 1959). L'artiste mettait au coeur de sa problématique l'expression de la couleur et non les techniques de fabrication et la fonction utilitaire. Les médiums et techniques antérieurement destinées à l'artisanat se pliaient à cette problématique centrale.

Les emprunts à l'artisanat, coupés de leur lieu d'origine, recontextualisés dans une oeuvre d'art, furent reçus très positivement par la critique d'art et le public. Le matériau d'origine folklorique et populaire n'était en aucune façon réifié par Micheline Beauchemin, ni n'était réduit "à être à lui-même sa propre citation" (Michel de Certeau). L'adoption de la technique du tapis crocheté prouvait qu'une véritable artiste peut se servir de la tradition plutôt qu'elle ne la sert: "Ceux qui croient que l'art a besoin d'être soutenu par des techniques traditionnelles, sont désorientés par la liberté que Micheline Beauchemin prend avec le procédé. [...] Cette jeune femme a l'étoffe d'un créateur [...]. Ouvrir des voies, être un défricheur, tel est son destin" ¹⁵ (Lamy, 1967).

¹³ Lucy Lippard, "Sweeping Exchanges: The Contribution of Feminism to the Art of the 1970s", *Art Journal*, fall/winter, 1980. p. 155. "Only when there are real channels of communication can artist and audience both change and mutually exchange their notions in art".

¹⁴ Louis Jaque, "Un cas de jeunesse ardente", *Vie des Arts*, no. 14, printemps 1959.

¹⁵ Laurent et Suzanne Lamy, *La renaissance des métiers d'art au Québec*, Ministère des Affaires culturelles, Québec 1967. p. 38.

Les critiques d'art saisirent la portée culturelle et conceptuelles des oeuvres de Micheline Beauchemin et attirèrent l'attention sur l'aspect monumental et la fonction architecturale de ses tapisseries, la mutation d'une technique locale et traditionnelle [le tapis croché] en médium moderne, ouvert à des combinaisons colorées et formelles inédites et actuelles, franchement inédites. Ils reconnurent immédiatement la pratique novatrice de Micheline Beauchemin par la fonction décorative de ces oeuvres dans un contexte architectural franchement moderne. Cette reconnaissance n'était peut-être pas étrangère aux mouvements sociaux et culturels qui se faisaient de plus en plus sentir au Québec à la fin des années 50. Rappelons que cette position se situait dans un contexte de revalorisation du patrimoine national au Québec [architecture, design, vêtement, architecture domiciliaire, métiers d'art...] plus particulièrement dans le contexte de la Révolution tranquille amorcée officiellement en 1960. Une ère culturelle nouvelle laissait place à des perspectives inédites dans le champ artistique pour tracer les contours d'une identité québécoise fondée en partie sur la redécouverte de traditions artisanales et architecturales d'un p(m)atrimoine culturel proprement québécois. En arts plastiques cette "révolution tranquille", suite au Refus Global de 1948, s'était manifestée dans un courant post-automatiste qui regroupa d'abord les tenants de l'abstraction gestuelle et, au milieu des années 60, les Plasticiens. Dans une deuxième temps, l'emphase sur la *liberté individuelle* de l'artiste fut en partie remplacée par la nécessité de participation des artistes à la mise en place idéologique et matérielle de cette nouvelle identité québécoise, ce qui fut appelé, après 1965, une "nouvelle sensibilité" en art et qui assignait une nouvelle fonction sociale à l'art par le biais de son intégration à l'architecture, sa destination publique, de même que l'utilisation de techniques et d'objets traditionnels dans des pratiques et contextes nouveaux [design, esthétique industrielle].

Art novateur et public

[Retour à la table des matières](#)

Lors d'une exposition itinérante organisée par la Galerie Nationale du Canada (aujourd'hui le Musée des Beaux-Arts du Canada), la Canadian Artists, (Series III) 1960, Micheline Beauchemin et Mariette Rousseau-Vermette présentaient dans deux courts textes leurs tapisseries. Leur discours sur les oeuvres véhiculait des conceptions qui à la fois endossaient des valeurs spécifiquement artistiques (expression de la nature tant extérieure qu'intérieure), à la fois pointaient un nouveau rôle dévolu à l'art - rôle qui allait devenir signe de modernité sinon d'avant-garde dans les années 60: l'intégration de l'art à l'architecture. La valeur monumentale de l'oeuvre, l'adaptabilité des médiums et des techniques aux nécessités architecturales et leur transformation par des méthodes d'exécution techniques sophistiquées constituaient dorénavant des marques artistiques novatrices et Micheline Beauchemin y soulignait le rôle primordial que pouvait jouer la tapisserie dans un contexte architectural en travaillant davantage avec des décorateurs et des architectes.

On sait combien la notion de *nouveauté* a constitué un des éléments importants de la modernité en arts. La *nouveauté* qualifia le travail de Micheline Beauchemin autant par la façon dont elle réutilisa la simple technique du tapis crocheté qu'en regard du rapport qu'elle établit entre art et architecture. En ce sens, comme l'avait noté ce critique, la novation véritable de Micheline Beauchemin résidait davantage dans sa façon de traiter *l'objet dans l'espace* plus que dans l'aspect inusité de l'utilisation de matériaux hétéroclites dans ses tapisse-

ries mêmes ¹⁶ (Lamy, 1967). Elle se liait à des problématiques de couleur-lumière dans un espace tri-dimensionnel, modifiant ainsi l'idée qu'on avait de l'art mural: "Muraille et non murale parce que, pour moi, une murale est intégrée à un mur tandis que mes tapisseries peuvent s'ériger dans le vide" dit-elle ¹⁷ (Robillard, 1967). Par contre l'artiste insistait sur l'autonomie de sa pratique: "Explorer le plus grand nombre de matériaux, mettre en évidence les contrastes entre ceux-ci et capter le plus de lumière possible à la recherche de formes que l'on ne peut créer en peinture, voilà ce qui m'intéresse". "Recherche d'avant-garde" affirmait le critique d'art Yves Robillard, son travail artistique est "ouvert sur l'avenir" écrivait un autre (Laurent Lamy), et Robert Ayre la comparait avantageusement aux Européens et aux Américains.

Dans ses quelques textes ou déclarations, Micheline Beauchemin parlait en effet de son activité artistique en termes d'invention, de jeu, de plaisir, de découvertes, de liens nouveaux entre les éléments colorés et les textures. On peut se demander dès lors pourquoi cette artiste a-t-elle consacré tant d'énergie et de temps à la réalisation de rideaux de scène (auxquels elle consacra la majeure partie de son temps dans les années 60 et 70) par rapport à des oeuvres plus autonomes et libres? Claude Gauvreau avait indiqué la différence entre les deux types d'entreprise: "[...] qu'entre l'état d'esprit qui procède à la création d'une tapisserie et celui qui procède à la création d'un rideau de scène il n'y a pas de parenté très forte, puisqu'une tapisserie est une affaire personnelle entre elle et des formes et couleurs, un problème ou une fête; tandis que, pour un rideau de scène, il faut tenir compte de toutes les exigences techniques, du contexte architectural et que, par conséquent, cette entreprise est plus sociale et fonctionnelle" ¹⁸ (Gauvreau,

¹⁶ Laurent Lamy, id. Elle ne joue pas "sur leur valeur affective comme l'ont fait les Dadaïstes, les sculpteurs qui amassent les déchets, les artistes qui utilisent des affiches ou des objets de consommation courante comme des boîtes de cachets d'aspirine".

¹⁷ Yves Robillard, "Micheline Beauchemin et la tapisserie", *La Presse*, 4-02-67.

¹⁸ Claude Gauvreau, sans titre, *Culture vivante*, no. 3, 1966. p. 16.

1966). Ses *murs flexibles* reçurent néanmoins unanimement la qualification d'art d'avant-garde en regard de leurs valeurs intrinsèques de luminosité et de jeu dans l'espace.

Les *murs flexibles* (en anglais: *wall hangings*) de Micheline Beauchemin, exposés en 1967 à l'Université McGill, constituèrent l'apogée du projet de décroisement des disciplines et celle de la conception tridimensionnelle dans un espace spécifique chez cette artiste au cours de la décennie 1960-70. "De nos jours, Micheline Beauchemin et beaucoup d'autres artistes conçoivent tout à fait différemment leur métier. Ils isolent les espaces intérieurs, cherchent à créer dans chacun de ceux-ci une ambiance spéciale, sont à l'affût des nouveaux matériaux pour tous les effets qu'ils pourront en tirer et désirent travailler avec l'architecte à l'élaboration de murs, plafonds, cloisons qui pourraient être mobiles, etc... L'art de la tapisserie aujourd'hui tend à tout englober ou à devenir autre chose" ¹⁹ (Robillard, 1967). De même qu'en 1966 Claude Gauvreau avait distingué entre la tapisserie ("une affaire personnelle entre elle et des formes et couleurs, un problème ou une fête") et le rideau de scène ("tenir compte de toutes les exigences techniques, du contexte architectural") ²⁰ (Gauvreau, 1966), Micheline Beauchemin exposait l'année suivante ces deux catégories d'oeuvres. À propos des premières elle spécifiait par le terme de "muraillies" et non "murales" la différence de ces pièces avec la tapisserie traditionnelle. C'était l'espace qui était au coeur de sa problématique plastique et pour ce faire elle créait des ambiances par l'accentuation des sources lumineuses, les matériaux contrastés et l'orientation diversifiée des éléments dans l'espace.

A partir de 1968 il y eut néanmoins tension entre le projet créateur de l'artiste et la réception par la critique et le public: ses oeuvres apparaurent moins comme participant à une modification de l'environnement par l'art et davantage comme relevant de la "nouvelle tapisserie"

¹⁹ Yves Robillard, "Micheline Beauchemin et la tapisserie", *La Presse*, 4-02-67.

²⁰ Claude Gauvreau, op. cit.

telle que l'avait inaugurée la Biennale internationale de la tapisserie à Lausanne depuis 1962. Ses oeuvres y furent pour ainsi dire noyées. Micheline Beauchemin utilisa majoritairement la technique traditionnelle de la basse et haute lisse ce qui distingua son oeuvre ultérieure à 1967 de celle qui avait jusque-là été reconnue au Québec pour ses caractères communs à l'*art intégré*.

À partir de 1968 cette artiste se consacra presque uniquement à la réalisation de tapisseries de basse et de haute lisse et de rideaux de scène alors que depuis le milieu des années 50 cette artiste avait presque exclusivement eu comme médium la tapisserie crochétée, à partir de 1967 elle répondit à des commandes de tapisserie de haute et de basse lisse ²¹ à l'exception comme on le sait de *murs flexibles* ²² et du *Rideau de scène* du Centre national des Arts (Salle d'opéra) à Ottawa (1968) ²³.

La Révolution tranquille a considéré pendant un certain temps l'art comme une de ces agents de progrès social et de réconciliation des secteurs sociaux. Micheline Beauchemin, de par la destination publique de ses oeuvres, de par l'intégration de médiums et processus de travail à la fois traditionnels et actuels, concrétisait et actualisait pendant une certaine période, dans le domaine artistique, ce que le pouvoir politique de la Révolution tranquille préconisait dans le domaine économique et industriel.

Ce lien analogique entre la finance et l'art via l'esprit de novation et d'entrepreneurship était idéologiquement fondé sur la conviction

²¹ Sur 16 tapisseries exécutées entre 1968 à 1974 pour des collections, à l'exception d'une seule qui est au crochet, toutes sont des tapisseries de haute et de basse lisse.

²² "Mur flexible" en acrylique pour le Piano Nobile de la Salle Maisonneuve, Place des Arts à Montréal (longueur: 250 pi; hauteur: 35 pi. 1967), du "Mur d'aluminium mobile" de la Discothèque *Le Cercle* (Edifice Les Remparts, Montréal, 1967).

²³ Rideau de scène. Longueur: 84 pi.; hauteur: 35 pi. (Architecte Fred Lebensold, Montréal).

qu'un art actuel va de paire avec une société actuelle, que leur dynamisme respectif se mesure au caractère fonctionnel de leur production. Or chez Micheline Beauchemin la dimension symbolique de la liberté propre à la *création* artistique ne se trouvait pas dévoyée par les exigences d'intégration de l'oeuvre d'art à l'espace public et urbain. Allier l'art et l'esthétique industrielle fonctionnalisait l'un en légitimant l'autre. Dans un cadre culturel qu'on voulait renouvelé, elle faisait se rencontrer la tradition et la novation et cela correspondait aux enjeux de la nouvelle politique culturelle du gouvernement libéral de la Révolution tranquille, ce qui était d'ailleurs reconnu par les critiques d'art ²⁴.

Le climat social et économique favorable, un consensus généralisé autour du renouveau de cette discipline et du rôle exceptionnel joué par Micheline Beauchemin, le flottement de statut de la tapisserie considérée tantôt comme art, *art intégré*, tantôt comme "nouvelle tapisserie", jouera positivement en sa faveur d'autant plus que sa fonction première dans l'environnement rejoignait celle des arts dits *intégrés* ²⁵ (Lamy, 1967). Le secteur des *arts intégrés* s'appropriait la dimension de *liberté* propre à la peinture et à la sculpture et mettait en

²⁴ le travail artistique de Micheline Beauchemin, "ouvert sur l'avenir", Laurent Lamy, "Micheline Beauchemin à l'université McGill", Le Devoir, 21-01-67; cela participait d'une entreprise d'actualisation d'un "art millénaire" (Guy Fournier, "Un art millénaire: la tapisserie", Perspectives, 26-11-60). Son rôle apparaissait comme unique et nécessaire: "Avec Micheline Beauchemin, on est à mille lieues de l'artisanat d'antan. Elle joue avec les matériaux divers et il y a du relief dans ses tissages. Dans l'art d'aujourd'hui, le volume et la matière sont des valeurs impérieuses." Claude Jasmin, "Bonjour! Je reviens du Japon: cinq mois d'un étrange solitude.", La Presse 16-10-65). Le rôle de cette artiste ainsi que de celui de Mariette Rousseau-Vermette aura été de "hausser le travail de la tapisserie du niveau de l'artisanat à celui de l'art tout court" affirmait une autre critique (Fernande St-Martin, "Enfin l'honneur est sauf!", Châtelaine, mai 1961). L'artiste confirmera d'ailleurs en ces termes cette aspiration: "Je rêvais de tapisseries à la grandeur des cathédrales, à la largeur de nos rivières. Je voulais tant donner de l'importance à cet art [...]" (Claude-Lyse Gagnon, "Au mur", Vie des Arts, no. 65, hiver 71-72).

²⁵ S. & L. Lamy, La renaissance des métiers d'art au Canada français, Ministère des Affaires culturelles, Québec, 1967. p. 18 "L'aide la plus efficace et...

veilleuse l'appellation d'*art décoratif* trop connotée d'utilitarisme, de traditionnalisme et d'inféodation à un modèle pré-établi.

La tapisserie comme discipline spécifique se redéfinissait ainsi en regard d'une idéologie artistique tout-à-fait actuelle et répondait aux visées d'un projet politique de la Révolution tranquille pour un art fonctionnel et public.

Micheline Beauchemin a joui de cette conjoncture exceptionnelle de par la volonté politique de l'Etat (Révolution tranquille) de rendre à l'art sa dimension fonctionnelle et publique et de rendre à l'artiste son rôle d'intervenant à part entière dans une société en voie de renouvellement. Elle aura su discerner ces enjeux et mener à terme son propre projet créateur qui a consisté à faire de l'art avec la tapisserie grâce à une méthode créatrice débarrassée de toute référence au *modèle* et où la simultanéité de la conception et de la réalisation coïncidaient au sein du processus de production. Elle remet en question la notion figée de *tapisserie* et son affiliation dite naturelle avec les techniques de haute et de basse lisse en faisant entre autres, de 1954 à 1968, accéder une technique populaire (tapis crocheté) au statut de médium artistique.

Dans les années 60 elle contribua à une définition de l'*art mural* c'est-à-dire destiné au mur ou bien en suspension telle un mur et de l'*art monumental* - monumental entendu dans un rapport d'intégration de l'art à l'environnement par le biais du *rideau de scène* (catégorie d'oeuvre qu'elle privilégiera pendant de nombreuses années suite à ses séjours et son travail de conception et de production au Japon).

Les rideaux de scène

[Retour à la table des matières](#)

La technologie sophistiquée qui lui permettra de réaliser ces rideaux de scène monumentaux lui fut accessible au Japon (*le rideau de scène* est une catégorie d'art décoratif proprement japonaise). Les oeuvres de Micheline Beauchemin se situeront dès lors dans le champ d'un art d'ambiance, à mi-chemin entre une tradition des arts décoratifs et un art public actuel de par les dimensions, l'insertion dans une architecture moderne et publique et la haute technologie requise pour leur réalisation. L'utilisation de moyens technologiques avancés a été provoquée par des questions de réalisation, de fonctionnalité propre à des oeuvres monumentales. Mais la tapisserie de Micheline Beauchemin a accédé au statut artistique non pas à cause de l'utilisation de moyens technologiques avancés mais grâce à la volonté de réaliser des pièces monumentales à caractère public qui a plutôt exigé une technologie sophistiquée répondant à des fins programmatiques et fonctionnelles. Ce n'est donc pas par fascination pour les nouvelles technologies comme telles que Micheline Beauchemin les utilisa mais pour réaliser son projet d'un *art monumental et public*.

Marcelle Ferron

[Retour à la table des matières](#)

C'est dans un double rapport de l'art à de nouvelles technologies, de l'art à l'architecture que nous abordons ici un aspect important de la production plastique de Marcelle Ferron: le verre écran.

L'intérêt de Marcelle Ferron pour le verre coloré (verre écran) au début des années 60 joint à celui pour l'intégration de l'art à un contexte architectural et environnemental (pouvant aller d'un édifice public à une maison privée) signalait un malaise et une volonté partagée par plusieurs artistes québécois novateurs de modifier leur rapport au public. Des attitudes et comportements conformes à ce qu'on nommait alors une "nouvelle sensibilité" étaient ainsi inaugurées.

La question d'un *art public* intéressait Marcelle Ferron dans la mesure même où ce nouveau champ artistique allait renouveler les moyens de mettre en oeuvre sa conception de l'art issue de l'automatisme, tant sur le plan de l'organisation formelle que sur le plan d'une volonté d'expression de valeurs subversives issues de l'inconscient.

En même temps qu'elle participait en 1965 à l'exposition de groupe de six artistes dits muralistes organisée par Otto Bengle à la galerie Soixante à Montréal (Jean-Paul Mousseau, Jordi Bonet, Mario Mero-la, Jean Lefébure, Edmund Alleyn et Marcelle Ferron), elle exposait ses tableaux chez Agnès Lefort ce qui permettait de mettre en lumière le rapport que l'artiste établissait entre sa peinture (adresse privée) et ses verres écrans (adresse publique): "J'ai en tout cas l'impression

qu'elle [ma peinture] est plus ouverte sur le monde. Je me sens plus libre et mon intérêt est plus large" ²⁶ (St-Germain, 1965).

Quant à ses verres écrans, Marcelle Ferron les considérait comme des sculptures de verre spatiales: ce nouveau médium - le verre coloré - avait été adapté techniquement au mode de production industrielle; il se produisait en usine et s'adaptait parfaitement aux exigences de l'architecture moderne industrielle. L'intérêt de Marcelle Ferron pour ce matériau entraîna un changement dans son travail de réalisation artistique: de procédés artisanaux propres à la peinture à l'huile, elle passait à un médium qui, même si traditionnel, exigeait un processus de production en usine impliquant un travail d'équipe; l'intérêt pour le verre écran rejoignait les préoccupations de plus en plus affirmées d'artistes québécois des années 60 pour de nouveaux moyens technologiques en regard des nécessités d'un *art intégré*.

Le décroisement des disciplines

[Retour à la table des matières](#)

L'exposition organisée par Otto Bengle ²⁷ (Jasmin, 1965) le courant d'un *art mural* et d'un *art public* qui avait commencé de se manifester au Québec, dans une optique moderne, à la fin des années 50 comme nous l'avons mentionné plus haut.

Cette exposition fut l'occasion d'un appel lancé aux "architectes, ingénieurs, constructeurs de tout acabit" en faveur d'une pratique rela-

²⁶ Entrevue avec Pierre St-Germain, "Marcelle Ferron: le rouge et le verre", La Presse, 21-08-65.

²⁷ Marcelle Ferron y avait présenté deux "vitraux plasticiens". Claude Jasmin avait écrit qu'elle était "la soeur de l'écrivain". C. Jasmin, "Muralistes à la galerie Soixante, La Presse, 9-10-65.

tivement nouvelle de collaboration avec les artistes qui eux, étaient motivés par un "nouveau sens *communautaire* " ²⁸ (Jasmin, 1965).

En arts, l'abstraction lyrique du courant post-automatiste en peinture ne répondait plus aux exigences de plus en plus clairement formulées de la part des appareils culturels en faveur d'une visibilité accrue de l'artiste au sein de sa communauté. La volonté politique des tenants de la Révolution tranquille face à l'art affirmait l'importance des arts visuels comme pratique sociale; cela était motivé par une question de rentabilité ou encore d'efficacité. L'importance symbolique de l'art était reconnue dans le processus de définition culturelle et socio-politique où le Québec s'était engagé depuis 1960. Les artistes réunis à la galerie Soixante étaient qualifiés de "[...] chercheurs visuels qui veulent jouer un rôle dans l'élaboration du monde qui va nous entourer" écrivait un critique ²⁹ (Jasmin, 1965). Les termes n'étaient pas anodins: plutôt que d'artistes il s'agissait ici de "chercheurs visuels", ce qui faisait allusion à "chercheur scientifique" dont l'objectivité théorique et pratique, de la démarche et des méthodes étaient préjugées de même que la dimension expérimentale de leur travail. L'objectivité et la scientificité constituaient les lettres de noblesse de l'activité artistique qui tentait de s'inscrire dorénavant dans un projet social lui-même entièrement axé sur un futur à construire. On constate que les propositions de Marcelle Ferron au sujet d'un *art public* coïncidaient véritablement avec la formulation de cette "nouvelle sensibilité" qui s'était manifestée depuis quelques années et qui en définitive allait dans le sens d'une esthétique généralisée, de l'intégration de l'artiste dans la société. Elle déclarait en 1965: "Je n'en pense pas moins que dans la peinture l'engagement est plus total que dans l'architecture" ³⁰ (St-Germain, 1965), certitude qu'elle ne fera plus sienne néanmoins en 1967 alors qu'elle se consacra entièrement à la production de verres écran. Le verre écran devait "réchauffer" l'architecture

²⁸ id.

²⁹ id.

³⁰ Entrevue avec Pierre St-Germain, 21-08-65, op. cit.

froide et sans teint qui alors dominait. En 1967 Marcelle Ferron réitérait le rôle que les artistes actuels peuvent jouer auprès des architectes: "Nous pouvons innover en montrant aux architectes les matériaux superbes qui leur sont accessibles", indiquant la transparence du verre comme élément proprement apte à s'insérer dans l'architecture actuelle dans la suite logique de son travail pictural antérieur: "J'ai toujours essayé de saisir la transparence dans ma peinture et j'ai graduellement découvert que le plastique et le verre sont des meilleurs matériaux que l'huile et la toile" ³¹ (Flint, 1967).

Le verre-écran

[Retour à la table des matières](#)

Une exposition de 17 verres-écrans de dimensions architecturales ³² eut lieu à la fin de 1966 au Musée d'art contemporain sous le titre de Verrières ³³. Ils témoignaient des préoccupations de l'artiste pour l'intégration de l'art à l'architecture et pour un *art public*. D'autre part cette exposition fut considérée comme une manifestation expérimentale en art, orientation que le MAC tentait alors d'adopter "en s'ouvrant aux recherches techniques et aux nouveaux moyens d'expression" ³⁴. Le verre écran nécessitait pour sa production et sa mise en place une équipe polyvalente spécialisée: "C'est en discutant avec les architectes et avec les ingénieurs que l'artiste peut avec les architectes et avec les ingénieurs que l'artiste peut parvenir à imposer sa vision. [...] [c'est] en recherchant ce contact que débute le travail d'équipe" ³⁵ (O'Leary, 1967). Ainsi c'est en abordant le problème des

³¹ Donna Flint, "Artist's Aim - Happiness Through Color", The Gazette, 2-11-67

³² la plupart étaient de 3' x 10', quelques-uns de 10' x 10'

³³ exposition qui eut lieu de 29-11-66 au 8-01-67

³⁴ "Musée d'art contemporain", Culture Vivante, no. 4, 1966

³⁵ Catalogue Verrières Marcelle Ferron, 29-11-66 au 8-01-67 au Musée d'art contemporain. Propos recueillis par France O'Leary.

ouvertures extérieures des édifices publics que l'orientation des recherches de Marcelle Ferron sur le verre coloré et son utilisation extérieure dans un lieu architectural s'est concrétisée et orientée. Techniquement "il fallait donner au verre une légèreté, une grande souplesse d'écriture pour l'intégrer à l'architecture" dit l'artiste ³⁶.

La réception des verres-écrans de Marcelle Ferron fut très positive, à la fois pour les institutions de diffusion les plus importantes - le Musée d'art contemporain et le Musée de Québec les exposèrent à l'automne 1966 - que par la critique qui fut unanime à en souligner le potentiel d'intégration à l'architecture publique: "Jusqu'ici, la nouvelle la plus sensationnelle de la saison fut la révélation faite à la fin de l'année par l'exposition des grandes verrières modulaires de Marcelle Ferron au Musée d'art contemporain" ³⁷ (Montbizon, 1967).

Il est à noter qu'à l'instar de Micheline Beauchemin, Marcelle Ferron fut située dans la perspective d'une modernisation radicale d'un métier ancestral: le verre peint. La critique souligna son rôle dans le renouvellement en profondeur du vitrail traditionnel: "Dans l'essor des plus féconds qui s'est effectué dans le domaine des métiers d'art au Québec depuis une trentaine d'années, le vitrail est resté jusqu'à ces

³⁶ Une technique appropriée avait été mise au point par Jacques Michel en France. La fiche technique publiée par Marcelle Ferron concernant l'utilisation du verre-écran à la station du Métro Champ-de-Mars (1967) rend compte des propriétés et modes d'utilisation du verre-écran:

"Le verre.

Le verre couleur Saint-Just fabriqué par Saint-Gobain, est un verre soufflé à la canne, teinté dans la masse, dont les irrégularités et les dégradés lui donnent une riche beauté. Les 3,000 teintes disponibles donnent à l'artiste des possibilités d'expressions pratiquement illimitées. La haute qualité et la richesse du verre de couleur Saint-Just en font un matériau de choix pour les architectes et les décorateurs [...]"

³⁷ Rea Montbizon, "Les verrières de Marcelle Ferron au Musée d'art contemporain", sous la rubrique "A Montréal", Vie des Arts, no. 46, printemps 1967

derniers, le parent pauvre. [...] Jusqu'à ce qu'une femme audacieuse, Marcelle Ferron, se soit intéressée au vitrail" ³⁸ (Lamy, 1970).

Celle qui était connue comme automatiste avait donc mis au point une version ultra-moderne d'un métier ancestral qui rendait possible de grandes "peintures murales ou en murs rideaux à partir d'éléments modulaires. Elle représente une perspective d'un grand intérêt pour les soi-disants *arts connexes* vus dans le cadre de la planification intégrale" ³⁹ (Lamy, 1970). Marcelle Ferron fut d'ailleurs historiquement située dans la continuité de la problématique qu'avaient déterminée le Stijl, le Bauhaus dans ce domaine, problématique redevenue présente "à notre esprit depuis 1960 à l'occasion des biennales des Jeunes à Paris. Ici, à Montréal, des artistes comme Mousseau, Lacroix, Lefébure, Arsenault, Poliquin, en sont fortement préoccupés" ⁴⁰ (Robillard, 1966).

En 1970 on reconnut à Marcelle Ferron la première place dans la modernisation actuelle du vitrail:" The most advanced technique in moderne stained glass was invented by Marcelle Ferron, a French Canadian artist.[...] She calls this technique Thermo Stained Glass. [...] The windows of the Champ de Mars Metro station were made with this technique and will weather the Canadian climate indefinitely. [They] are one of the boldest uses of stained glass in Montreal"⁴¹ (Howarth, 1970).

³⁸ Laurent Lamy, "L'art du vitrail: Marcelle Ferron", Catalogue Marcelle Ferron de 1945 à 1970, Musée d'art contemporain, Montréal. Exposition du 8 avril au 31 mai 1970.

³⁹ id.

⁴⁰ Yves Robillard, "Marcelle Ferron et l'intensité du verre coloré", La Presse, 10-12-66

⁴¹ Glenn Howarth, "Glass to Look at", The Montreal Star, 31-10-70

La voie d'une tradition: un art public

[Retour à la table des matières](#)

L'intérêt pour le verre coloré depuis 1962 favorisa la mise à jour d'une "conscience sociale" de l'artiste à mesure que la nécessité d'un art public s'imposait à Marcelle Ferron.

"Une oeuvre d'art devrait être accessible à chacun, riche ou pauvre, et devrait constituer son environnement quotidien en se rendant ou en revenant de son travail" ⁴² (Flint, 1967). Plus qu'un rapport nouveau face à l'art c'était un public élargi que recherchait Marcelle Ferron. Le seul milieu des collectionneurs privés ne la satisfaisait pas: "Je veux que mon art entoure le monde ordinaire de bonheur et de couleur" déclarait-elle ⁴³ (Flint, 1967). Lors de sa rétrospective au Musée d'art contemporain en 1970 elle traça la trajectoire de sa conception de l'art et de son rapport au social en ces termes: "En 1965, regardant ce qui avait été jusque-là mon activité, j'ai senti pour moi l'obligation de décider si oui ou non je poursuivais, acceptant alors d'être un peintre qui vit dans le système de l'art tel qu'établi, visant alors la carrière internationale. J'ai vite découvert qu'une telle aventure ne m'intéressait plus. J'ai alors rompu avec tout ce qui m'entourait: j'ai quitté Paris, ma maison et les gens avec qui j'étais en relation. Quelque chose de neuf débutait. [...] J'étais fatiguée du système des galeries. Non seulement, on doit produire beaucoup dès que l'on devient connu, mais aussi il arrive qu'il faut surveiller son style, ne pas trop le transformer parfois, car la galerie n'aime pas avoir une autre 'image' à créer de l'artiste auprès des collectionneurs. [...] on vit dans un milieu restreint dont il est facile de faire le tour, que l'oeuvre qui se

⁴² Donna Flint, 2-11-67. op. cit.

⁴³ id.

veut universelle est finalement faite pour quelques amateurs" ⁴⁴ (Thériault, 1970).

Chez elle, un *art public* lui permettait de travailler en fonction d'un autre paramètre, celui d'un public non spécialisé c'est-à-dire non limité dans sa perception par les conventions qui régissent le rapport traditionnel à l'objet d'art, l'espace et le temps de perception. Néanmoins ce sera toujours la contemplation qui pour cette artoste régira la réception de l'oeuvre par le public. En effet malgré la nouvelle fonction sociale qu'elle assignait à son art depuis 1965, la conception proprement personnelle de l'oeuvre d'art se perpétua chez elle. C'était plutôt le lieu (public) de réception de l'oeuvre qui aura changé.

Depuis 1965, le verre coloré avait remplacé dans l'oeuvre de Marcelle Ferron l'huile comme médium principal; elle n'en visait pas moins un rapport de contemplation: "Travailler à une oeuvre qui se veut monumentale, faite pour être perçue rapidement avec des moyens qui existent d'abord pour fabriquer un art intimiste" ne lui convenait plus ⁴⁵ (Thériault, 1970).

En ce sens l'apport de Marcelle Ferron à un art public s'inscrirait davantage dans une tradition de l'art décoratif (le vitrail) plus qu'il ne mettrait en question, comme le firent des groupes tel GRAV en France ou EAT aux Etats-Unis, la définition traditionnelle de l'artiste, de l'art et de son rapport au public. Les structures matérielles des éléments utilisés (matériaux, support...) aussi nouveaux et hautement technologisés fussent-ils, ni l'organisation formelle et plastique de l'oeuvre ne modifièrent profondément le *sens* de l'oeuvre d'art.

Aussi en 1970 était-ce juste de conclure ainsi sur le rôle joué par cette artiste par rapport à une modification du sens de l'oeuvre d'art

⁴⁴ Normand Thériault, "Marcelle Ferron: peindre sans peindre", La Presse, 11-04-70.

⁴⁵ id.

traditionnelle: "Indépendamment des oeuvres, le rôle de Marcelle Ferron dans l'art québécois aura donc été basé sur la présence de l'artiste" ⁴⁶ (Lamy, 1970). Le verre coloré fut une solution pour la réalisation d'oeuvres de grandes dimensions conçues pour un espace urbain où la circulation rapide exigeait des effets visuels que la lumière colorée produisait adéquatement et dont les matériaux et les modes d'installation étaient tout-à-fait adéquat aux édifices industriels actuels.

La conception d'une communication intimiste ou privée entre l'artiste et le public au-delà du médium utilisé, éclaire le sens social que Marcelle Ferron donnait à l'art. Co-fondatrice du groupe *Création*, elle considérait certes l'art - et particulièrement l'art public dans lequel elle s'était engagée depuis 1965 - comme un moyen historique de changement social bien que son projet visait en fait la perpétuation d'une conception de l'art fondée sur la liberté de l'artiste plutôt que sur une conception collectiviste et déhiérarchisée de la production artistique.

L'artiste et son milieu

[Retour à la table des matières](#)

Selon Marcelle Ferron, l'oeuvre d'art aurait été privée de sa dimension la plus fondamentale - la liberté de l'artiste - par les modalités de réception traditionnelle qui privilégiaient une élite. Pour cette artiste la liberté ne se réalisait que lorsque l'oeuvre était véritablement perçue comme oeuvre par le public qui devait en principe s'en trouver changé. L'oeuvre ne visait donc pas exclusivement un effet esthétique: "C'est aussi, avant tout peut-être, un moyen de transformer le milieu. Le tableau a été un agent dynamique, un instrument de contestation. Il ne suffit plus maintenant. Il fallait poursuivre autrement cette lente

⁴⁶ Laurent Lamy, op. cit.

éducation qui est, pour l'artiste, lorsque réussie, la consécration de la valeur de son oeuvre." ⁴⁷ (Robillard, 1966).

La rencontre et le travail avec des ingénieurs, designers, architectes, raison d'être du groupe *Création* dont elle était une des fondatrices apparaît, à la lumière de cette trajectoire de Marcelle Ferron, davantage la conséquence d'une impossibilité pour une individu isolée de réaliser un *art public* que le fruit d'un projet théorique et pratique de fusion de l'art et de l'environnement, de l'art à la vie publique qui aurait mis un rapport plus radical entre art et environnement, où l'art ne devrait plus être identifié ni évalué en tant qu'art puisqu'absorbé dans un ensemble plus global; c'est ce qu'avaient d'ailleurs prôné le groupe E.A.T. (*Experiments in Arts and Technology*) ainsi que, beaucoup plus tôt et sans l'aide d'une nouvelle technologie, les artistes européens du groupe *COBRA* dont on pouvait lire le projet de déclin de l'art au profit de la création généralisée, dans le manifeste *REFLEX* de 1948.

Chez Marcelle Ferron la nécessité d'une équipe était inévitable mais elle gardait son rôle traditionnel de "créateur" dont la "liberté" d'artiste garantissait l'exercice. Plutôt que d'en appeler à la disparition de l'artiste et la réappropriation du processus créateur par les non-artistes, Marcelle Ferron maintenait donc le privilège de l'artiste à la création et si donc elle contribua à ouvrir le champ artistique à la scène urbaine et à faire entrer l'art dans les édifices publics, elle soutint une définition relativement traditionnelle de l'art. La critique pointa justement ce rôle de continuité face à la fonction traditionnelle de l'art chez des artistes telle Marcelle Ferron qui, "fidèles à leur chemin consciemment choisi, ont un rôle important à remplir: par leur travail continu, ils contribuent à maintenir le développement organique de l'art même" ⁴⁸ (Wescher, 1966). Car, en définitive, ce furent les qualités de sa peinture transposées dans ses verrières qu'on admira plus que

⁴⁷ Yves Robillard, "Marcelle Ferron et l'intensité du verre coloré", *La Presse*, 10-12-66.

⁴⁸ Herta Wescher, "Les secrets de Marcelle Ferron", *Vie des Arts*, no. 43, 1966.

le projet d'un *art social*. Et si Marcelle Ferron s'intéressa à d'autres matériaux que l'huile, tel le verre écran, c'était "que la curiosité la pousse à découvrir de nouvelles possibilités picturales en utilisant d'autres matériaux que les seules couleurs, toiles et papier, et en même temps le désir de créer des oeuvres d'art qui, dans le cadre de l'architecture moderne, trouveraient une résonance plus vive que les tableaux de chevalet" ⁴⁹ (Wescher, 1966).

Resituée dans la perspective de sa participation au projet artistique et esthétique du Refus Global, Marcelle Ferron allait dans le sens de la dimension sociale de l'art prônée par le projet automatiste et qui avait pour utopie une transformation radicale de la société. Marcelle Ferron fut en ce sens fidèle à l'automatisme originel en visant une fonction sociale de l'art conçue en termes de son accessibilité à un public élargi et non-spécialisé.

Bien que sa conception maintienne la notion traditionnelle de l'artiste comme auteure et l'art comme mystère et lieu mythique de liberté, Marcelle Ferron a contribué à sensibiliser une génération d'artistes et d'architectes à la nécessité d'une accession collective à l'art et ce, dans un contexte de changement social (la Révolution tranquille) et de détermination d'une identité culturelle au Québec des années 60.

X X X

Micheline Beauchemin et Marcelle Ferron se situent dans le projet de la modernité qui prône la création en terme de style personnel entre tous, de même que la conception d'un soi unique engendrant une vision aussi unique du monde et d'un style propre, même si leurs oeuvres étaient conçues et réalisées pour la place publique, dans des équipes multidisciplinaires et destinées à un public élargi. L'oeuvre d'art de par cette destination publique ne perdait pas l'*aura* dont traditionnellement elle était investie : malgré le fait que ces artistes délaissè-

⁴⁹ id.

rent la solitude de l'atelier pour travailler en équipe avec des techniciens d'autres disciplines, elles réitéraient néanmoins l'artiste comme *auteur-e* et l'oeuvre comme unique et foncièrement autonome. Leur projet créateur respectif était celui de tout artiste moderniste préoccupé de spécificité disciplinaire et d'autoréférentialité; la destination de leur oeuvre sur la place publique et son intégration au lieu ne modifiaient qu'en surface le rapport traditionnel de *contemplation* des gens face à l'oeuvre d'art.

Pourtant le credo formaliste de l'autonomie de l'art affirmé par ces artistes et qui était propre aux valeurs dominantes en art n'invalidait pas le sens de responsabilité sociale qu'elles assumaient - particulièrement Marcelle Ferron.

On est ainsi très loin de l'image de la femme artiste retirée dans un atelier aux dimensions restreintes et adonnée à une pratique picturale dont la valeur aurait davantage à voir avec l'épanchement et l'expression subjective, avec l'art comme décoration, l'art comme loisir. En effet l'Ecole des Beaux-Arts avait eu pour mission depuis 1923, l'éducation, la culture et le goût. Or une grande partie de la population étudiante était composée de femmes: ces dernières fréquentaient l'Ecole des Beaux-Arts pour parfaire leur culture et leur goût afin d'être de meilleures épouses. Trois générations de femmes (de 1923 à 1953) furent éduquées à l'activité artistique avant qu'il y ait dans le champ artistique moderne - à part quelques exceptions - des praticiennes pour qui l'art était une profession. C'est dans un tel contexte qu'il importe ici de saisir le rôle de Micheline Beauchemin et de Marcelle Ferron qui, à la fin des années 50 et au début des années 60, non seulement s'imposèrent comme novatrices par les modifications structurales qu'elles apportèrent à la pratique de médium traditionnel et artisanaux (tapisserie et vitrail), marquant d'un sens nouveau le rôle de l'art face à l'environnement spatial et architectural urbain. Un travail à l'échelle monumentale et la nécessité d'une collaboration entre divers corps de métiers et de techniciens donnèrent un dernier coup au cliché de la femme artiste pratiquant son art comme un loisir, et d'un art de

femme aux couleurs douces et aux sujets mièvres supposés exprimer des états d'âme tout en impulsions irraisonnées et spontanées; ici, plus de trace de sensibilité à fleur de peau ou d'oeuvres aux dimensions réduites destinées à se faire apprécier dans l'intimité d'une contemplation intimiste.

En fait elles contribuèrent davantage à la sensibilisation d'un public élargi à l'art actuel au Québec qu'elles n'innovèrent véritablement par rapport à un art social, en ce sens que leur volonté de faire déborder l'art sur la place publique ne s'articulait pas sur une critique négative de "l'idéologie du bon usage de la ville" telle que l'a définie Tafuri ⁵⁰ (Jameson, 1983: 49). Pour Tafuri "La ville est considérée comme une superstructure et l'art est désormais chargé d'endosser une image superstructurelle", position d'arrière-garde qui, selon lui, est renoncement à résoudre les contradictions de la ville - l'art permettant de convaincre le public que le chaos des villes est inévitable et que même ce chaos renferme des richesses inexplorées.

Néanmoins ces deux artistes, chacune à leur façon et dans le contexte social et historique précis qui était le leur, ont contribué à changer le paysage idéologique qui déterminait autant la position des femmes dans le champ artistique que celle des artistes dans cette même société. Formellement elles furent novatrices - en tenant compte de leur contexte propre - par le format et la fonction esthétique de leurs oeuvres. Il n'y avait pas eu en effet au Québec ni même au Canada dans les années trente, de projets d'art mural dans les édifices publics tel que cela avait été le cas aux Etats-Unis avec le WPA (des entreprises du New Deal à l'égard des arts, la plus importante fut celle de la Work Projects Administration). Si au Québec il y avait eu une certaine tradition d'art mural dans les églises particulièrement, les femmes artistes n'y avaient eu évidemment aucune part.

⁵⁰ Frederic Jameson, "Architecture et critique de l'idéologie", Territoires 3, printemps 1983. p. 49.

La dimension novatrice de l'art de Micheline Beauchemin et de Marcelle Ferron doit donc se voir en l'absence de tout modèle direct à leur entreprise tant sur le plan de leur identité sexuelle en tant qu'individu que sur le plan de leur réalisation artistique proprement dite. Elles surent utiliser toutes les ressources de leur savoir culturel et de leur pratique artistique en s'inscrivant dans le courant de valorisation, au cours des années 60, du travail interdisciplinaire en arts; cela, elles ne l'inventèrent pas mais elles surent amener sur la scène québécoise et canadienne un renouvellement de ce qui avait été traditionnellement nommé un art mural en changeant radicalement ses matériaux, sa facture et ses dimensions (tapisserie), en adaptant une technique traditionnelle (vitrail) à des matériaux nouveaux adaptés à l'architecture et l'environnement industriels et en reposant la question du rôle social de l'art dans la Cité.

Yve-Alain Bois a fait remarquer que cette leçon plus précieuse que jamais a été écoutée dans les années 60 par de nombreux artistes "même si leur recours à l'abstraction en tant que métaphore épistémologique d'une future société sans classe est obsolète, leur conception de l'artiste comme éveilleur demeure, me semble-t-il, la seule qui soit tenable. Ce rôle critique n'est pas nécessairement directement politique: dès que l'art n'est plus tenu pour un pur spectacle narcissique, [...] le ronron de l'idéologie dominante est mis en crise. Cette critique, cette mise en crise fut la tâche de l'avant-garde de ce siècle, même lorsque les oeuvres ne semblaient pas aborder directement la question (...)" ⁵¹ (Bois, 1987: 66).

Il importe donc de voir et de comprendre l'oeuvre de ces deux artistes dans cette perspective de mise en crise de la fonction traditionnelle de l'art limité à une contemplation privée. Elles jouèrent là un rôle important en termes de format monumental des oeuvres, de réappropriation de techniques artisanales traditionnelles, de réflexion sur

⁵¹ Yve-Alain Bois, "Historisation ou intention: le retour d'un vieux débat", Les Cahiers du Musée national d'art moderne, décembre 1987. p. 66.

la fonction sociale de l'art et de nécessité pour les artistes de travailler en groupe et dans une perspective de décroisement disciplinaire. Elles modifièrent radicalement la figure traditionnelle de la femme peintre isolée dans son intérieur dont elle est la gardienne et la décoratrice hors pair.

Fin du texte