

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

Rose Marie Arbour

Volume 2, Number 1, 1989

Lieux et milieux de vie

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/057533ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/057533ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Revue Recherches féministes

ISSN

0838-4479 (print)

1705-9240 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Arbour, R. (1989). Arts visuels et espace public. L'apport de deux femmes artistes dans les années 60 au Québec, Micheline Beauchemin et Marcelle Ferron. *Recherches féministes*, 2(1), 33–50. <https://doi.org/10.7202/057533ar>

Article abstract

This paper examines the work of Micheline Beauchemin and Marcelle Ferron in the context of Quebec's socio-political and cultural changes in the sixties. It shows how they re-appropriated traditional techniques and materials for the sake of a new public art and opposed the limitations imposed upon visual arts by the academy. The works they created questioned the traditional vision people had of women artists. Their large-scale creations in urban and architectural environments are far away of the stereotypes attached to women painters, namely small format, intimist visions, solitary and private work, decorative arts.

Arts visuels et espace public : L'apport de deux femmes artistes dans les années 60 au Québec, Micheline Beauchemin et Marcelle Ferron¹

Rose Marie Arbour

La mise en perspective du travail artistique de Micheline Beauchemin et de Marcelle Ferron dans le contexte de changement socio-politique et culturel des années 60 au Québec vise à inscrire leur apport à l'établissement 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 et par l'adaptation de pratiques et médiums traditionnels à un contexte moderne et urbain. Les œuvres qu'elles réalisèrent à 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 et 1965, les femmes peintres avaient acquis une réputation de novatrices au sein du courant post-automatiste québécois et que leur compétence était reconnue en fonction d'une capacité d'expression qu'on disait naturelle. Certes il serait inexact d'affirmer que des femmes artistes révolutionnèrent alors le langage visuel ou 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.

Les dossiers de Micheline Beauchemin et de Marcelle Ferron prouvent 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 le film de Giraldeau intitulé *Faut-il se couper les oreilles?* (ONF, 1970) pour saisir l'ampleur de l'indifférence avec laquelle le travail des femmes artistes novatrices était généralement reçu : dans ce film, réalisé à partir d'une table ronde ayant pour thème le rôle de l'artiste face aux nouvelles technologies et aux nouveaux enjeux sociaux, aucune femme artiste ne prend la parole; pourtant plusieurs d'entre elles avaient réalisé des œuvres 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 coïncidait 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 de s'imposer sur la scène artistique entre 1955 et 1965, pour valoriser les orientations formelles davantage liées aux nouveaux matériaux technologiques, aux phénomènes optiques et à l'efficacité formelle.

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 actualisant; 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 au plan formel et 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 d'Ottawa. Marcelle Ferron s'appropriâ une discipline traditionnellement pratiquée par les hommes dans un contexte religieux, le vitrail, 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 technique. 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 œuvres, laquelle a été responsable à la fois de leur reconnaissance et de leur oubli relatifs.

Les débuts d'un art public, au Québec

À la fin des années 50, à Montréal comme à Québec, la question d'un art mural et monumental² avait déjà été posée au sein du milieu artistique 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'École 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 ». En 1957, une vingtaine de projets furent soumis au concours de la murale destinée au pavillon canadien à l'exposition de Bruxelles. Mario Merola remporta le prix du meilleur projet. 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 »³. La faiblesse relative du projet de Micheline Beauchemin lui semblait résider là. Cependant,

cette artiste allait bientôt relever le défi en allant chercher au Japon les moyens techniques qui lui manquaient alors.

Ce rappel historique souligne l'importance attachée à un art *mural* qui s'inscrit dans la contemporanéité et qui amena, à la fin des années 50, plusieurs artistes québécois, dont Micheline Beauchemin et Marcelle Ferron, à s'impliquer dans ce qu'on appelait alors l'intégration de l'art à l'architecture et à l'environnement, l'art social. La destination et la fonction traditionnelles de l'œuvre d'art et ses processus de réalisation étaient de ce fait remis en cause. 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 contemporain, 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 Lefebvre, Yves Trudeau) en 1966, puis du groupe *Création* en 1968³.

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 serait 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 : « 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 [...] (Lévy 1971 : 24)⁵.

On le constate, le groupe se situait dans un mouvement de désaffectation 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.

Contribution de deux femmes artistes à un art public

Cette entrée en matière sur la question d'un rapport nouveau entre artiste et architecte et entre artiste et ingénieur, qui prévalut de la fin des années 50 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 cette dernière 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.

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*. Les nouvelles technologies et les nouveaux matériaux ne représentaient pas un but en soi mais des outils leur permettant 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 toutes sortes⁶. 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 nouveau rapport 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 par 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 à la mise en place de concepts novateurs, elle profitent simplement d'une conjoncture favorable. Il y a conjoncture chaque fois qu'il y a un 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 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 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

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, fédérales ou provinciales, qui commençaient à l'encadrer, elle était en grande partie liée à la volonté de sortir l'art actuel de sa marginalité, à le situer sur la place publique. Et l'intégrer à l'espace environnant et à l'architecture constituait une façon directe d'y parvenir.

Formée à l'École des beaux-arts de Montréal de 1946 et 1951 dans la section vitrail, Micheline Beauchemin s'intéressa à la tapisserie et à la broderie à la suite d'un séjour de quelques mois en Grèce en 1955. Elle y apprit quelques techniques locales de tissage et avait exécuté des broderies⁷. 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 Canada, elle y exposa, aux côtés de 35 autres participants du Québec dont Mariette Rousseau-Vermette⁸, trois œuvres⁹ qui furent qualifiées de « tapis crochetés » par certains, de « tapisseries » par d'autres (Hammond 1957, Gladu 1957). Déjà l'appellation posait un problème. Ces œuvres avaient été entièrement conçues et réalisées par l'artiste qui, néanmoins, envisageait déjà de travailler avec des exécutants (Hammond 1957) (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, la 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

La tapisserie avait été largement pratiquée au Canada français dans les milieux ruraux. Sa réinsertion dans un milieu urbain et sa transformation au contact 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 communication pour que des changements, des mutations prennent place dans le champ artistique¹⁰. 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 (Jaque 1959). L'artiste mettait au cœur de sa problématique l'expression de la couleur et non les techniques de fabrication et la fonction utilitaire. Les médiums et techniques antérieurement destinés à l'artisanat se pliaient à cette problématique centrale.

Les emprunts à l'artisanat, coupés de leur lieu d'origine, recontextualisés dans une œuvre d'art, furent reçus très positivement par la critique et le public. Le matériau d'origine folklorique et populaire n'était en aucune façon réifié par Micheline Beauchemin ni 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 que de la servir : « 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 les voies, être un défricheur, tel est son destin » (Lamy et Lamy 1967 : 38).

Les critiques d'art saisirent la portée culturelle et conceptuelle des œuvres 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 crocheté) en médium moderne, ouvert à des combinaisons colorées et formelles inusitées et actuelles. Ils reconnurent immédiatement la pratique novatrice de Micheline Beauchemin par la fonction décorative de ces œuvres 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 originales 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 », à la suite du *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 un deuxième temps, l'emphase sur la *liberté individuelle* fut en partie remplacée par la nécessité de la participation des artistes à la construction idéologique et matérielle de cette nouvelle identité québécoise, ce qui fut appelé, après 1965, une « nouvelle sensibilité » 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

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 leurs tapisseries dans deux courts textes. Leurs conceptions endossaient à la fois des valeurs spécifiquement artistiques (expression de la nature tant extérieure qu'intérieure) et 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'œuvre, l'adaptabilité des médiums et des techniques aux nécessités architecturales et leur transformation par des méthodes d'exécution sophistiquées constituaient dorénavant des marques artistiques novatrices. Micheline Beauchemin 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 représenté un des éléments importants de la modernité en arts. La *nouveauté* qualifia le travail de Micheline Beauchemin autant par la façon dont celle-ci réutilisa la simple technique du tapis crocheté qu'en regard du rapport qu'elle établit entre art et architecture. En ce sens, l'innovation véritable de Micheline Beauchemin résidait davantage dans sa façon de traiter *l'objet dans l'espace* plus que dans l'utilisation de matériaux hétéroclites dans ses tapisseries mêmes (Lamy 1967)¹¹. Elle se reliait à des problématiques de couleur-lumière dans un espace tridimensionnel, 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'élever dans le vide », expliquait-elle (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, travail artistique « ouvert sur l'avenir », écrivait Laurent Lamy; Robert Ayre, pour sa part, 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 colérés et les textures. On peut se demander dès lors pourquoi cette artiste a consacré tant d'énergie et la majeure partie de son temps, dans les années 60 et 70, à la réalisation de rideaux de scène plutôt que d'œuvres plus autonomes et libres. Claude Gauvreau a indiqué la différence entre les deux types d'entreprise : « [...] 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 [...], par conséquent, cette entreprise est plus sociale et fonctionnelle » (Gauvreau 1966 : 16). Ses *murs flexibles* furent néanmoins unanimement qualifiés d'art d'avant-garde en raison 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 de son projet de décloisonnement des disciplines et de la conception tridimensionnelle dans un espace spécifique 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 » (Robillard 1967). De même qu'en 1966 Claude Gauvreau avait distingué entre la tapisserie et le rideau de scène, Micheline Beauchemin exposait l'année suivante ces deux catégories d'œuvres. À propos des premières elle spécifiait par le terme de « murailles » et non « murales » la différence de ces pièces avec la tapisserie traditionnelle. L'espace était au cœur de sa problématique plastique et elle créait des ambiances par l'accentuation des sources lumineuses, les matériaux contrastés et l'orientation diversifiée des éléments dans l'espace.

À partir de 1968, il y eut néanmoins tension entre le projet créateur de l'artiste et sa réception par la critique et le public : ses œuvres apparurent moins comme participant à une modification de l'environnement par l'art et davantage comme relevant de la « nouvelle tapisserie » présentée à la Biennale internationale de la tapisserie à Lausanne depuis 1962. Alors que depuis le milieu des années 50 elle 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 lisse¹², à l'exception, comme on le sait, de *murs flexibles*¹³ et du *Rideau de scène* du Centre national des arts (Salle d'opéra) à Ottawa (1968)¹⁴.

La Révolution tranquille a considéré pendant un certain temps l'art comme un agent de progrès social et de réconciliation des secteurs sociaux. Micheline Beauchemin, de par la destination publique de ses œuvres, de par l'intégration de médiums et processus de travail à la fois traditionnels et modernes, concrétisait, et actualisa 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 d'innovation et d'entreprise était idéologiquement fondé sur la conviction qu'un art actuel va de pair 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'œuvre d'art à l'espace public et urbain. Dans un cadre culturel qu'on voulait renouvelé, elle faisait se rencontrer la tradition et l'innovation, ce qui correspondait aux enjeux de la nouvelle politique culturelle du gouvernement libéral de la Révolution tranquille et qui était d'ailleurs reconnu par les critiques d'art¹⁵.

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, 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* (Lamy et Lamy 1957 : 18). Le secteur des *arts intégrés* s'appropriait la dimension de *liberté* propre à la peinture et à la sculpture et mettait en veilleuse l'appellation d'*art décoratif*, aux connotations utilitaristes et traditionalistes et taxé d'inféodation à un modèle pré-établi.

La tapisserie comme discipline spécifique se redéfinissait ainsi en regard d'une idéologie artistique d'actualité et répondait aux visées du projet politique de la Révolution tranquille de donner à l'art une dimension fonctionnelle et publique et de rendre à l'artiste son rôle d'intervenant à part entière dans une société en voie de renouvellement. Micheline Beauchemin a joui de cette conjoncture exceptionnelle. 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 conception et 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 accéder, de 1954 à 1968, une technique populaire, le 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 tel un mur, et de l'*art monumental*, entendu dans un rapport d'intégration de l'art à l'environnement, par le biais du *rideau de scène*.

Les rideaux de scène

La technologie sophistiquée qui permettra à Micheline Beauchemin de réaliser ses rideaux de scène monumentaux lui fut rendu accessible au Japon (*le rideau de scène* est une catégorie d'art décoratif proprement japonaise). Ses œuvres se situeront dès lors dans le champ d'un art d'ambiance, à mi-chemin entre la tradition des arts décoratifs et l'art public actuel, de par leurs dimensions, leur insertion dans une architecture moderne et publique et la haute technologie requise pour leur réalisation. Ce n'est pas par fascination pour la technologie comme telle que Micheline Beauchemin y eut recours mais pour des raisons de réalisation, de fonctionnalité propre à des œuvres monumentales. La tapisserie de Micheline Beauchemin a accédé au statut artistique non pas à cause de la technologie mais grâce à la volonté de l'artiste de réaliser son projet d'un *art monumental et public*.

Marcelle Ferron

C'est aussi dans le double rapport de l'art à de nouvelles technologies et à l'architecture que nous abordons ici un aspect important de la production plastique de Marcelle Ferron : le verre-écran (ou verre coloré). L'intérêt de Marcelle Ferron pour ce matériau 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 initiés.

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

Parallèlement à sa participation à l'exposition de groupe de six artistes dits muralistes (Jean-Paul Mousseau, Jordi Bonet, Mario Merola, Jean Lefebure, Edmund Alley et Marcelle Ferron) organisée en 1965 par Otto Bengle à la galerie Soixante à Montréal, Marcelle Ferron exposait ses tableaux chez Agnès Lefort, ce qui permettait de mettre en lumière le rapport qu'elle 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 » (St-Germain 1965). Quant à ses verres-écrans, Marcelle Ferron les considérait comme des sculptures de verre spatiales.

Produit en usine, ce matériau s'adaptait parfaitement aux exigences de l'architecture moderne industrielle. L'intérêt de Marcelle Ferron pour ce dernier 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 traditionnel, impliquait un travail d'équipe du fait de sa production industrielle. Son 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 décloisonnement des disciplines

L'exposition organisée par Otto Bengle¹⁷ s'insérait dans le courant de l'*art mural* et de l'*art public* qui avait commencé à 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 relativement nouvelle de collaboration avec les artistes qui eux, étaient motivés par un « nouveau sens *communautaire* » (Jasmin 1965a).

L'abstraction lyrique du courant post-automatiste en peinture ne répondait plus aux exigences de plus en plus clairement formulées par les 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 affirmait l'importance des arts visuels comme pratique sociale, au nom de la rentabilité ou de l'efficacité. L'importance symbolique de l'art était reconnue dans le processus de

définition culturelle et socio-politique dans lequel 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 » (Jasmin 1965a). Les termes n'étaient pas anodins : plutôt que d'artistes, il s'agissait ici de « chercheurs visuels », par allusion à l'objectivité théorique et pratique de la démarche et des méthodes de la recherche scientifique, 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 »¹⁸. Deux ans plus tard, cette certitude semble s'effriter alors qu'elle se consacre entièrement à la production de verres-écrans, qui devaient « réchauffer » l'architecture froide et sans teint qui dominait. 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 » (Flint 1967).

Le verre-écran

À la fin de 1966, Marcelle Ferron exposa 17 verres-écrans de dimensions architecturales¹⁹ au Musée d'art contemporain, sous le titre de *Verrières*²⁰. Ces œuvres témoignaient des préoccupations de l'artiste pour l'intégration de l'art à l'architecture et pour un *art public*. Cette exposition fut considérée comme une manifestation expérimentale en art, orientation que le ministère des Affaires culturelles tentait alors d'adopter « en s'ouvrant aux recherches techniques et aux nouveaux moyens d'expression »²¹. 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 parvenir à imposer sa vision. [...] [c'est] en recherchant ce contact que débute le travail d'équipe » (O'Leary 1967). Ainsi c'est en abordant le problème des ouvertures extérieures des édifices publics que les recherches de Marcelle Ferron sur le verre coloré et son utilisation dans un lieu architectural se sont concrétisées et orientées. Techniquement, « il fallait donner au verre une légèreté, une grande souplesse d'écriture pour l'intégrer à l'architecture », dit l'artiste²².

La réception des verres-écrans de Marcelle Ferron fut très positive, à la fois par les institutions de diffusion les plus importantes — le Musée d'art contemporain et le Musée du Québec les exposèrent à l'automne 1966 — et 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 » (Montbizon 1967).

À l'instar de Micheline Beauchemin, la critique souligna le rôle de Marcelle Ferron dans la modernisation radicale d'un métier ancestral, le verre peint : « 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 derniers temps, le parent pauvre. [...] Jusqu'à ce qu'une femme audacieuse, Marcelle Ferron, se soit intéressée au vitrail » (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-disant *arts connexes* vus dans le cadre de la planification intégrale » (Lamy 1970). Marcelle Ferron fut d'ailleurs historiquement située dans la continuité de la problématique du Stijl et du 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 modern 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 Montréal » (Howarth 1970).

La voie d'une tradition : un art public

L'intérêt de Marcelle Ferron pour le verre coloré, à partir de 1962, favorisa l'éclosion de sa « conscience sociale » d'artiste.

« Une œuvre 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 » (Flint 1967). Plus qu'un nouveau rapport 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 (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'œuvre qui se veut universelle est finalement faite pour quelques amateurs »⁴⁴ (Thériault 1970).

L'*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 artiste, régira la réception de l'œuvre par le public. En effet malgré la nouvelle fonction sociale qu'elle assignait à son art depuis 1965, la conception proprement personnaliste de l'œuvre d'art se perpétua chez elle. C'était plutôt le lieu (public) de réception de l'œuvre qui avait changé. Même si, depuis 1965, le verre coloré avait remplacé l'huile dans son œuvre, elle n'en visait pas moins un rapport de contemplation : « Travailler à une œuvre 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 (Thériault 1970).

En ce sens, l'apport de Marcelle Ferron à un art public s'inscrivait davantage dans la tradition de l'art décoratif (le vitrail) plus qu'il ne mettrait en question, comme le firent des groupes tels GRAV en France ou E.A.T. aux États-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, non plus que l'organisation formelle et plastique de l'œuvre ne modifièrent profondément le *sens* de l'œuvre d'art.

Aussi en 1970 était-il juste de conclure ainsi sur le rôle joué par cette artiste dans la modification du sens de l'œuvre d'art traditionnelle : « Indépendamment des œuvres, le rôle de Marcelle Ferron dans l'art québécois aura donc été basé sur la présence de l'artiste » (Lamy 1970). Le verre coloré fut une solution pour la réalisation d'œuvres de grandes dimensions conçues pour un espace urbain où la circulation rapide exigeait des effets visuels que la lumière produisait adéquatement et dont les matériaux et les modes d'installation étaient tout-à-fait adaptés aux édifices industriels.

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. Cofondatrice 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 visât 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

Selon Marcelle Ferron, l'œuvre d'art aurait été privée de sa dimension la plus fondamentale — la liberté de l'artiste — par les modalités de réception traditionnelles qui privilégiaient une élite. Pour cette artiste, la liberté ne se réalisait que lorsque l'œuvre était véritablement perçue comme œuvre par le public qui devait en principe s'en trouver changé. L'œuvre 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 éducation qui est, pour l'artiste, lorsque réussie, la consécration de la valeur de son œuvre » (Robillard 1966).

La rencontre et le travail avec des ingénieurs, des designers et des architectes, raison d'être du groupe *Création*, apparaissent, à la lumière de cette trajectoire de Marcelle Ferron, davantage la conséquence d'une impossibilité pour une personne 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, 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 COBAA, dont on pouvait lire le projet de déclin de l'art au profit de la création généralisée dans le manifeste *REFLEX* de 1948.

Plutôt que d'en appeler à la disparition de l'artiste et à la réappropriation du processus créateur par les non-artistes, Marcelle Ferron maintenait le privilège de l'artiste à la création et, si 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 » (Wescher 1966). Car, en définitive, ce furent les qualités de sa peinture transposées dans ses verrières qu'on admira plus que le projet d'un *art social*. Et si Marcelle Ferron s'intéressa au verre-écran, c'était « que la curiosité la [poussait] 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 œuvres d'art qui, dans le cadre de l'architecture moderne, trouveraient une résonance plus vive que les tableaux de chevalet (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 d'accessibilité à un public élargi et non spécialisé. Bien que sa conception maintienne la notion traditionnelle de l'artiste comme auteure et de 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 de l'accès collectif à l'art, dans un contexte de changement social et de détermination d'une identité culturelle québécoise.

La dimension novatrice de l'art de Micheline Beauchemin et Marcelle Ferron

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, même si leurs œuvres étaient conçues et réalisées pour la place publique, dans des équipes multidisciplinaires et destinées à un public élargi. L'œuvre d'art, de par cette destination publique, ne perdrait pas l'*aura* dont elle était tradition-

nellement investie : malgré le fait que ces artistes délaissèrent la solitude de l'atelier pour travailler avec des techniciens d'autres disciplines, elles définissaient toujours l'artiste comme *auteur* et l'œuvre 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 œuvre sur la place publique et son intégration au lieu ne modifiaient qu'en surface le rapport de *contemplation* face à l'œuvre d'art.

Pourtant le credo formaliste de l'autonomie de l'art de ces artistes, 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'École 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 qui fréquentaient l'École 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, s'imposèrent comme novatrices par les modifications structurelles qu'elles apportèrent à la pratique de médiums traditionnels et artisanaux, 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 techniciens et corps de métiers 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'œuvres aux dimensions réduites destinées à se faire apprécier dans l'intimité de la contemplation privée.

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 (Jameson 1983 : 49). Pour ce dernier « 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 inexploitées.

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 œuvres. Il n'y avait pas eu en effet au Québec, ni

même au Canada dans les années 30, de projets d'art mural dans les édifices publics, comme cela avait été le cas aux États-Unis avec la 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.

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 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 l'art mural en changeant radicalement ses matériaux, sa facture et ses dimensions (la tapisserie), en adaptant une technique traditionnelle (le vitrail) à des matériaux nouveaux adaptés à l'architecture et à l'environnement industriels et en reposant la question du rôle social de l'art dans la Cité.

Yves-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 œuvres ne semblaient pas aborder directement la question [...] » (Bois 1987 : 66).

Il importe donc de voir et de comprendre l'œuvre 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 œuvres, de réappropriation de techniques artisanales traditionnelles, de réflexion sur la fonction sociale de l'art et de nécessité pour les artistes de travailler en groupe et dans une perspective de décloisonnement 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.

Rose Marie Arbour
Département d'histoire de l'art
Université du Québec à Montréal

Notes

1. Ce texte représente une partie d'une recherche entreprise par le groupe de recherche sur l'art des années 60 et la notion d'avant-garde (UQAM). Ce groupe, coordonné par Francine Couture,

regroupe les chercheuses et chercheur suivants : Rose Marie Arbour, Suzanne Lemerise, Louise Letocha, Marcel St-Pierre.

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. On peut les critiquer mais on ne peut nier qu'elles exprimaient, telles des leitmotivs, 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 caractérisait, l'espace architectural dans lequel elles s'inséraient, et l'effet de modification d'ambiance qui les caractérisait.
3. *La Presse* a fait paraître une photo de ces deux projets dans son édition du 30 novembre 1957.
4. Il avait été décidé que le groupe *Création* serait un organisme a) consultatif; b) d'éducation des jeunes artistes; c) qui favoriserait le décloisonnement des arts et l'échange entre les artistes; d) qui ferait de très fortes pressions auprès du Gouvernement pour qu'il engage des groupes multidisciplinaires dans des projets d'envergure, surtout en architecture; e) qui protégerait les auteurs.
5. L'article de Bernard Lévy trace une image assez exacte du groupe *Création*.
6. 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 : « 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 » (MacPherson [1967] : 6). Du projet d'un *art social* particulièrement défendu par Marcelle Ferron, il n'est pas question ici.
7. Broderies exécutées au cours de cette période : « Visage de Mistra », 25 cm × 25 cm, 1954, « Mistra », 57,5 cm × 87,5 cm, 1955, « Les ailes », 62,5 cm × 75 cm, 1956-57.
8. Cette dernière y exposait une tapisserie d'après un dessin de Fernand Leduc.
9. « Numéro 4 », « Inobu, Pétaillique et Mervillon », « Mille Pattes »; cette dernière œuvre fut reproduite sur la couverture de la revue *Vie des Arts*, n° 14, été 1958.
10. « Only when there are real channels of communication can artist and audience both change and mutually exchange their notions in art » (Lippard 1980 : 155).
11. « [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 » (Lamy 1967).
12. Sur 16 tapisseries exécutées entre 1968 et 1974 pour des collections, une seule est au crochet, toutes les autres sont des tapisseries de haute et de basse lisse.
13. « Mur flexible » en acrylique pour le Piano Nobile de la salle Maisonneuve (Place des Arts, Montréal) (longueur : 250'; hauteur : 35' 1967); « Mur d'aluminium mobile » de la discothèque *Le Cercle* (Édifice les Remparts, Montréal, 1967).
14. Rideau de scène. Longueur : 84'; hauteur : 35' (Architecte : Fred Lebensold, Montréal).
15. Pour Laurent Lamy (1967), le travail artistique de Micheline Beauchemin était « ouvert sur l'avenir ». Guy Fournier (1960) y voyait une entreprise d'actualisation d'un « art millénaire ». Son rôle apparaissait comme unique et nécessaire à Claude Jasmin (1965b) : « 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. » Le mérite de cette artiste, ainsi que 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 Fernande St-Martin (1961). Micheline Beauchemin confirmera d'ailleurs 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 1971-72).
16. Entrevue avec Pierre St-Germain (1965).
17. Marcelle Ferron y avait présenté deux « vitraux plasticiens ». Claude Jasmin (1965a) avait écrit qu'elle était « la sœur de l'écrivain ».
18. Entrevue avec Pierre St-Germain (1965).

19. La plupart étaient de 3' x 10', quelques-uns de 10' x 10'.
20. L'exposition eut lieu du 29 novembre 1966 au 8 janvier 1967.
21. « Musée d'art contemporain », *Culture Vivante*, 4 : 1966.
22. 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 de 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 [...] ».

Références

- BOIS, Y.-A.
 1987 « Historisation ou intention : le retour d'un vieux débat », *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, décembre.
- de REPENTIGNY, R.
 1957 « Le problème mural posé mais non résolu par plusieurs peintres », *La Presse*, 6 décembre.
- FLINT, D.
 1967 « Artist's Aim-Happiness Through Color », *The Gazette*, 2 novembre.
- FOURNIER, G.
 1960 « Un art millénaire : la tapisserie », *Perspectives*, 26 novembre.
- GAGNON, C.-L.
 1971-72 « Au mur », *Vie des Arts*, 65, hiver.
- GAUVREAU, C.
 1966 [Sans titre], *Culture Vivante*, 3.
- GLADU, P.
 1957 « Des tapisseries via les tapis crochetés », *Le Petit Journal*, 26 mai.
- HAMMOND, J.
 1957 [Sans titre], *The Herald*, 18 mai.
- HOWARTH, G.
 1970 « Glass to Look at », *The Montreal Star*, octobre.
- JAQUE, L.
 1959 « Un cas de jeunesse ardente », *Vie des Arts*, 14, printemps.
- JAMESON, F.
 1983 « Architecture et critique de l'idéologie », *Territoires* 3, printemps.

JASMIN, C.

1965a « Muralistes à la galerie Soixante », *La Presse*, 9 octobre.

1965 « Bonjour ! Je reviens du Japon : cinq mois d'une étrange solitude », *La Presse*, 16 octobre.

LAMY, L.

1967 « Micheline Beauchemin à l'université McGill », *Le Devoir*, 21 janvier.

1970 « L'art du vitrail : Marcelle Ferron », in *Marcelle Ferron de 1945 à 1970*, catalogue d'exposition. Montréal : Musée d'art contemporain.

LAMY L. et S. LAMY

1967 *La renaissance des métiers d'art au Québec*. Québec : Ministère des Affaires culturelles.

LÉVY, B.

1971 « Création : opération « pourquoi » ? », *Vie des Arts*, 62, printemps.

LIPPARD, L.

1980 « Sweeping Exchanges : The Contribution of Feminism to the Art of the 1970s », *Art journal*, fall/winter.

MacPHERSON, H.

[1967] *Architecture et sculpture au Canada*. Pavillon du Canada, Expo 67.

MONTBIZON, R.

1967 « Les verrières de Marcelle Ferron au Musée d'art contemporain », sous la rubrique « À Montréal », *Vie des Arts*, 46, printemps.

O'LEARY, F. (propos recueillis par)

1967 *Derrière Marcelle Ferron*, catalogue d'exposition. Montréal : Musée d'art contemporain.

ROBILLARD, Y.

1966 « Marcelle Ferron et l'intensité du verre coloré », *La Presse*, 10 décembre.

1967 « Micheline Beauchemin et la tapisserie », *La Presse*, 4 février.

ST-GERMAIN, P.

1965 « Marcelle Ferron : le rouge et le verre », *La Presse*, 21 août.

ST-MARTIN, F.

1961 « Enfin l'honneur est sauf ! », *Châtelaine*, mai.

THÉRIAULT, N.

1970 « Marcelle Ferron : peindre sans peindre », *La Presse*, 11 avril.

WESCHER, H.

1966 « Les secrets de Marcelle Ferron », *Vie des Arts*, 43.