

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

VISION CHROMATIQUE ET GESTUALITÉ : LE CONCEPT DE
TRANSPARENCE DANS LES ŒUVRES DE MARCELLE FERRON

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN HISTOIRE DE L'ART

PAR
VÉRONIQUE MILLET

JUILLET 2017

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.10-2015). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Je souhaite avant tout remercier mon Directeur de mémoire, Gilles Lapointe, pour sa patience et sa présence au cours de mes recherches et de ma rédaction. Sans son soutien indéfectible, ce mémoire n'aurait jamais vu le jour.

Je remercie également du fond du cœur mes enfants, Trystan et Thais, pour leur appui et leurs encouragements tout au long de mon périple universitaire à l'Université du Québec à Montréal.

Enfin, toute ma reconnaissance à mon ami Vincent pour avoir su rallumer la flamme de la recherche dans les moments de doute et d'incertitude.

DÉDICACE

À mes proches, mes amis et amies, à tous ceux et celles
qui ont participé de près ou de loin à la réalisation de ce travail,
ma plus profonde reconnaissance.

À Marcelle Ferron, éternelle rebelle : nos chemins auraient pu se croiser
entre Clamart et Montréal mais cette rencontre s'est faite à travers ses œuvres.
D'elles je puise un peu de lumière.

C'est le rebelle, l'artiste. [...] Moi, je suis rebelle, jusqu'à ma mort, Marcelle Ferron

TABLE DES MATIÈRES

LISTE DES FIGURES.....	vii
RÉSUMÉ ET MOTS-CLÉS.....	xi
INTRODUCTION.....	1
CHAPITRE I.....	7
1.1 <i>Refus global</i> et son retentissement dans la société québécoise de l'époque..	8
1.1.1 Origines et lancement du manifeste automatiste.....	8
1.1.2 Portée du manifeste.....	9
1.1.3 La notion d'égrégore.....	11
1.2 <i>Refus global</i> : sa visée utopiste sur le plan artistique, politique et social.....	13
1.2.1 <i>Refus global</i> ou la conquête de l'idéal.....	13
1.2.2 La vision utopique de la vision automatiste.....	15
1.2.3 <i>Refus global</i> et l'utopie.....	17
1.2.4 Marcelle Ferron et l'utopie.....	18
1.2.5 Vers une définition de l'utopie.....	20
1.2.6 L'utopie et la ville : rêver d'un ailleurs et se réapproprier la ville.....	25
1.2.7 Art, engagement et utopie au Québec durant la seconde moitié du XX ^e siècle.....	26
1.3 L'adhésion de Marcelle Ferron aux idées automatistes.....	30
1.4 Marcelle Ferron et le principe d'utopie.....	33
1.5 Du principe d'utopie à celui de transparence dans les œuvres de Marcelle Ferron.....	35

1.6 Pour une définition – ou plutôt des définitions – de la transparence.....	36
1.6.1 Le principe de transparence.....	36
1.6.2 La dimension philosophique et artistique de la transparence.....	40
1.6.3 La transparence et le flou.....	41
1.6.4 La transparence et le reflet.....	42
1.6.5 La transparence et l'invisibilité.....	44
 CHAPITRE II.....	 49
2.1 La période des verrières de Marcelle Ferron.....	50
2.1.1 Marcelle Ferron : sa quête de transparence et de lumière.....	50
2.1.2 Le vitrail dans la production de l'artiste.....	53
2.1.3 La verrière : l'art public comme acte social.....	55
2.1.4 Réception de l'œuvre.....	60
2.2 Approche sociologique : Marc Augé et Howard Becker.....	64
2.2.1 Marc Augé et la notion de non-lieu.....	64
2.2.2 De la notion de non-lieu à celle de non-temps, de l'espace réapproprié au temps retrouvé.....	69
2.2.3 Howard Becker et l'art en tant que produit d'une action collective.....	75
 CHAPITRE III.....	 81
3.1 Le verre : de sa découverte à aujourd'hui.....	81
3.1.1 Les origines.....	81
3.1.2 Murano, l'Allemagne et la Bohème.....	82
3.1.3 Saint-Gobain.....	83
3.1.4 Tiffany.....	84
3.2. Rappels historiques sur l'utilisation et l'évolution du vitrail.....	85
3.3 Les réalisations en verre de Marcelle Ferron.....	89
3.4 La station Champ-de-Mars.....	94
3.4.1 Le métro de Montréal.....	95

3.4.2 Les œuvres d'art dans le métro de Montréal.....	96
3.4.3 La verrière de la station Champ-de-Mars.....	99
3.4.3.1 Contrat et prix.....	99
3.4.3.2 Analyse formelle de la verrière	100
3.4.3.3 Rénovations de la verrière et de la station – projets et réalisations...106	
CONCLUSION.....	112
FIGURES.....	119
BIBLIOGRAPHIE.....	151

LISTE DES FIGURES

Figure	Page
1.1	Édicule de la station de métro Champ-de-Mars (extérieur, de nuit) Source : Société de transport de Montréal (STM)..... 119
1.2	Marcelle Ferron, vitrail de la station de métro Champ-de-Mars Verre antique, (longueur linéaire 60 m × hauteur maximale 9 m ; Superficie 198 m ²) Architecte : Adalbert Niklewicz (7 février 2010), source : photo de V. Millet..... 120
2.1	Marcelle Ferron, vitrail du Palais de justice de Granby (1979), source : https://plateauartsetculture.wordpress.com/2013/12/02/marcelle-ferron-%E2%80%A2-epilogue/ ... 121
2.2	Marcelle Ferron, vitrail et sculpture du métro Vendôme (1981) Architectes : Desnoyers, Mercure, Leziy, Gagnon, Sheppard et Gélinas (Vitrail : hauteur 3,3m × largeur 13,3m ; sculpture : hauteur 2,3m × Longueur 13,3m × profondeur 2,5m; poids 900 kg) Verre antique et acier inoxydable, (7 février 2010), source : photo de V. Millet..... 122
2.3	Marcelle Ferron, vitrail et sculpture du métro Vendôme (détail) (1981) (7 février 2010) Source : photo de V. Millet..... 123
2.4	Couloir d'entrée de la station Vendôme et passerelle menant à l'œuvre de Marcelle Ferron (accès interdit pour raison indéterminée), (7 février 2010) Source : photo de V. Millet..... 123
2.5	Marcelle Ferron, vitrail de la station de métro Champ-de-Mars (détail) (7 février 2010), source : photo de V. Millet..... 124
2.6	Marcelle Ferron, vitrail de la station de métro Champ-de-Mars (détail) (7 février 2010), source : photo de V. Millet..... 125
2.7	Marcelle Ferron, vitrail de la station de métro Champ-de-Mars (détail) (7 février 2010), source : photo de V. Millet..... 126
3.1	Marcelle Ferron, (<i>Sans titre</i>), Centre d'art Diane-Dufresne, Repentigny (4 février 2016), source : photo de Vincent Arseneau..... 127

3.2	Marcelle Ferron, (<i>Sans titre</i>), Centre d'art Diane-Dufresne, Repentigny : Signature (4 février 2016), source : photo de Vincent Arseneau.....	127
3.3	Marcelle Ferron, vitrail de l'église Saint-Thomas-D'Aquin, Saint-Lambert (1984) (1 ^{er} mai 2011), source : photo de V. Millet.....	128
3.4	Marcelle Ferron, vitrail de l'église Saint-Thomas-D'Aquin, Saint-Lambert (1984) (Détail) (1 ^{er} mai 2011), source : photo de V. Millet.....	128
3.5	Marcelle Ferron, <i>Le Monument permanent à la mémoire des six millions de victimes juives de l'Holocauste</i> (date indéterminée), don du Congrès juif canadien, Université Concordia (Montréal). Vitrail (548.64 x 213.36 cm) Source : http://www.concordia.ca/arts/public-art/about/marcelle-ferron.html	129
3.6	Panneau signalétique du vitrail de Marcelle Ferron, station de métro Champ-de-Mars (7 février 2010), source : photo de V. Millet.....	130
3.7	Marcelle Ferron, vitrail de la station de métro Champ-de-Mars (détail : Texture du verre antique) (7 février 2010) Source : photo de V. Millet.....	131
3.8	Marcelle Ferron, vitrail de la station de métro Champ-de-Mars (détail : Texture du verre antique) (7 février 2010) Source : photo de V. Millet.....	132
3.9	Marcelle Ferron, vitrail de la station de métro Champ-de-Mars (détail : Texture du verre antique) (7 février 2010) Source : photo de V. Millet.....	133
3.10	Reflets du vitrail sur les quais de la station de métro Champ-de-Mars (7 février 2010) Source : photo de V. Millet.....	134
3.11	Reflets du vitrail sur les escaliers de la station de métro Champ-de-Mars (7 février 2010) Source : photo de V. Millet.....	135

3.12	Vitrail de la station de métro Champ-de-Mars (Extérieur : Deux côtés de l'édicule) (7 février 2010) Source : photo de V. Millet.....	136
3.13	Marcelle Ferron, vitrail de la station de métro Champ-de-Mars (Extérieur : détail) (7 février 2010) Source : photo de V. Millet.....	137
3.14	Philippe Allard, <i>Printemps</i> (2013) (détail), Tunnel piétonnier reliant l'édicule Principal de la station de métro Champ-de-Mars au Vieux-Montréal (29 septembre 2013) Source : photo de V. Millet.....	138
3.15	Philippe Allard, <i>Printemps</i> (2013) (détail), Tunnel piétonnier reliant l'édicule Principal de la station de métro Champ-de-Mars au Vieux-Montréal) (29 septembre 2013) Source : photo de V. Millet.....	139
3.16	Affiche signalétique, Société de transport de Montréal (STM) (2 avril 2011) Source : photo de V. Millet.....	140
3.17	Affiche signalétique, Société de transport de Montréal (STM) (2 avril 2011) Source : photo de V. Millet.....	141
3.18	Rénovations de la station de métro Champ-de-Mars (2 avril 2011) Source : photo de V. Millet.....	142
3.19	Rénovations de la station de métro Champ-de-Mars (2 avril 2011) Source : photo de V. Millet.....	143
3.20	Édicule de la station Champ-de-Mars (extérieur), rénovations (29 septembre 2013) Source : photo de V. Millet.....	144
3.21	Bâtiment annexe à l'édicule de la station Champ-de-Mars (près de l'intersection De la rue Sanguinet et de l'avenue Viger) (env. 100 m ²) (29 septembre 2013) Source : photo de V. Millet.....	145
3.22	Nouvel édicule à côté de celui de la station Champ-de-Mars (extérieur), Rénovations (29 septembre 2013) Source : photo de V. Millet.....	146
3.23	Station Champ-de-Mars (extérieur), rénovations (29 septembre 2013) Source : photo de V. Millet.....	147
3.24	Signalisation extérieure, station de métro Champ-de-Mars, Rénovations 2016-2017 (septembre 2016) Source : photos de V. Millet.....	148

3.25	Vitrail de la station de métro Champ-de-Mars, rénovations 2016-2017 (septembre 2016) Source : photos de V. Millet.....	149
3.26	Capture d'écran (site Internet de <i>La Presse</i> (Montréal), 12 décembre 2011).....	150

RÉSUMÉ

Ce mémoire porte sur la place et l'importance de la transparence dans les œuvres de Marcelle Ferron. Signataire de *Refus global*, l'artiste originaire de Louiseville (Québec) s'est d'emblée exprimée par la peinture et ce, durant plusieurs années. À son retour de France en 1966 - elle a passé treize années de sa vie en dehors du Canada – elle s'est davantage intéressée au travail du verre, en cela initiée en France par le verrier Michel Blum. Elle ira même jusqu'à se consacrer exclusivement à ce médium durant quelques années.

Notre propos est d'explorer les diverses formes de gestualité de l'artiste afin de comprendre comment ces espaces habillés de couleur et de lumière s'inscrivent peu à peu, puis exhaustivement, dans la production de Marcelle Ferron, avant que celle-ci ne revienne à la peinture. Quelles ont été les prémices de la transparence dans ses œuvres précédant les verrières? Comment s'est-elle ensuite passionnée pour le travail du verre? Enfin, nous nous intéressons plus spécifiquement à ce qui est considéré comme son œuvre majeure en matière de vitrail : la verrière de la station de métro Champ-de-Mars, à Montréal.

Nous analysons préalablement les liens entre les idéaux développés dans le manifeste automatiste *Refus global* et la dimension utopique de l'engagement artistique et politique de Marcelle Ferron, notamment dans son passage à l'art public. Nous nous référons principalement à l'humaniste anglais Thomas More ainsi qu'à l'auteur allemand Paul Scheerbart de manière à appréhender la dimension utopique dans les œuvres de verre de Ferron. Dans un second temps nous appuyons notre réflexion sur les approches théoriques de Marc Augé, ethnologue et anthropologue français qui s'est beaucoup intéressé à la question du non-lieu, ce lieu non anthropologique, non marqué par l'humain – définition à laquelle répondent plusieurs lieux publics, en particulier le métro. Cela nous permet de saisir comment des œuvres telles que les verrières de Marcelle Ferron peuvent redéfinir les non-lieux en habitant l'espace public (parfois le plus impersonnel, voire éprouvant, comme un palais de justice, un hôpital ou un métro). Enfin nous investiguons l'histoire du verre et essayons de comprendre la portée tant technique qu'artistique de la verrière de la station de métro Champ-de-Mars. Ces observations nous mènent aux tout derniers travaux de réfection

et transformation de la station et à la problématique de la conservation d'une telle œuvre d'art public.

MOTS-CLÉS : Marcelle Ferron, *Refus global*, vitrail, utopie, lumière, transparence, verrière, non-lieu, verre, art public, Champ-de-Mars

INTRODUCTION

Marcelle Ferron, artiste québécoise née en 1924 et décédée en 2001, fut l'une des signataires de *Refus global*, manifeste paru en 1948 sous l'égide de Paul-Émile Borduas. Les idéaux proposés par cet opuscule artistique s'adressaient non seulement aux divers champs de la création, mais aussi à la société québécoise en entier : les signataires y décriaient le conservatisme politique et religieux qui, à leurs yeux, engluait le Québec dans des valeurs passéistes contraires à leur soif de rêve et de liberté. Leur quête était bien celle d'une société idéale, principe même de l'utopie. Durant la seconde moitié du XX^e siècle, les artistes québécois ont gagné leur indépendance sur le plan de l'art, mais aussi des idées et de la société.

Après treize années passées en Europe et surtout en France, Marcelle Ferron revient au Québec et se consacre principalement vitrail, laissant momentanément la peinture pour l'art public et le verre. Elle va ainsi créer les verrières du palais de justice de Granby, du métro Vendôme, et surtout celles de la station de métro Champ-de-Mars, à Montréal. Celle qui a fait de la recherche de la lumière et de la transparence un leitmotiv dans son œuvre a été initiée au travail du verre par Michel Blum, rencontré lors d'un séjour en France. Il est prévu que l'exposition universelle se tienne à Montréal (*Expo 67*). L'art expérimental connaît un essor considérable. Plusieurs œuvres d'art sont intégrées à des espaces publics (stations de métro, grandes entreprises...).

Dans une rétrospective de l'art engagé au Québec¹, Ève Lamoureux explique que la nouvelle société québécoise a été modelée par les artistes et les forces sociales. Il était impératif que le public ait accès à l'art. Ce mouvement global de recherche de liberté semble bien s'apparenter à l'utopique désir de construire un monde nouveau.

Pour Ferron, faire de l'art public est un acte social. Désabusée par le fait que la plupart de ses tableaux se retrouvent confinés dans des espaces très privés, elle préfère désormais se consacrer à des œuvres qui peuvent toucher tout le monde, surtout si ces œuvres se retrouvent dans un espace public austère ou sans vie. Le renouveau du verre n'est pas propre au Québec ni à Ferron, car plusieurs artistes d'un côté et de l'autre de l'Atlantique s'intéressent à ce médium. Comme Jean-Paul Mousseau, un autre artiste québécois signataire de *Refus global*, Ferron considère que l'art public doit être accessible à tous. Le citoyen ordinaire doit pouvoir entrer en contact directement avec l'œuvre. Pour Ferron, travailler en équipe comme le suppose une œuvre intégrée à l'architecture et donner une dimension sociale à l'art en le rendant accessible à un plus large public est un choix social et esthétique, en adéquation avec les idées véhiculées par le manifeste automatiste *Refus global* qui prônait une radicale transformation artistique et sociale.

La station de métro Champ-de-Mars est ouverte en 1966 et la verrière est inaugurée le 6 juillet 1968. Les voyageurs du métro sont immédiatement séduits. Or, les stations de métro creusées en profondeur sont souvent anonymes et répétitives dans leurs ressemblances. C'est un univers de galeries interminables, de murs gris ponctués de couleurs criardes exsudées par les affiches publicitaires, de charges assourdissantes

¹ Ève Lamoureux. « De l'émancipation à la subversion : rétrospective historique de l'art engagé au Québec ». *Cahiers de l'action culturelle*, Laboratoire d'animation et recherches culturelles, Université du Québec à Montréal, n°1, (septembre 2005) : 3

des machines qui vont et viennent, d'odeurs d'insalubrité et de promiscuité. Dans ce brouhaha sensoriel objectivement agressant, le voyageur n'est plus ici qu'un usager, empruntant le plus souvent l'itinéraire quotidien qui le mènera de son domicile à son travail et vice-versa. Dans un article de 1972, Georges Adamczyk explique qu'au Québec « le choc urbain est venu avec la révolution tranquille. Souvent repris par les groupes contestataires français en mai 68, le slogan: "métro-boulot-dodo" était un raccourci littéraire plus efficace que les longs discours des philosophes sur la quotidienneté.²» Avec sa verrière, Marcelle Ferron semble avoir ouvert une brèche dans ce slogan, dans l'assommante répétition de cette routine.

L'ethnologue français Marc Augé construit une anthropologie du quotidien qui explore des non-lieux, c'est-à-dire des espaces d'anonymat qui accueillent chaque jour de nombreux individus, comme le métro. On pourrait qualifier ses analyses d'ethnologie de la solitude. Selon lui, le métro est le dernier des espaces publics. C'est un lieu « profondément subjectif et individuel mais également et obligatoirement social³». C'est un espace public où les parcours sont « quotidiens et obligatoires⁴», où l'on côtoie les autres sans communiquer, toutes les transactions se faisant par l'intermédiaire de machines. Il souligne également que les accessoires technologiques tels que la télévision, le téléphone portable, les écouteurs sont des outils de rejet de soi vers l'extérieur, expulsion propre à l'individualité de notre époque. Les non-lieux ne sont pas des espaces de rencontre et ils ne se construisent pas sur des repères communs à un groupe. Ils sont produits par ce qu'Augé nomme la « surmodernité⁵». Ce sont des espaces banalisés comme les nouvelles gares, les aéroports, les hypermarchés, les hôtels, etc. Ce sont des espaces dépourvus de toute identité, de toute relation et de toute histoire.

² Georges Adamczyk . « La ville et le métro ». *Vie des Arts*, n° 68, 1972 : 39.

³ Marc Augé. *Un ethnologue dans le métro*. Paris : Hachette, 1986 : 16.

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*

Alors, comment l'œuvre de verre créée par Marcelle Ferron concourt-elle à transcender ce non-lieu qu'est le métro?

Entre l'utopie perçue comme fuite radicale hors de l'espace et du temps et les dystopies de science-fiction à la Georges Orwell par exemple, il y a place à une utopie du quotidien. C'est dans cet espace-temps que le passager du métro voyage, et si, comme Augé, on considère cet espace comme un non-lieu, la durée du trajet est en ce cas un non-temps. Cependant, lorsqu'il est devant la verrière polychrome de Ferron, le passager-regardeur perçoit un lieu anthropologique : le vitrail transcende et sublime ce qui n'était que paroi transparente pour en faire un lieu à part entière. Les rapports qu'entretiennent les membres de la société contemporaine avec l'espace ont un écho dans leur rapport au temps, les deux notions étant indissociables. Ainsi le vitrail peut-il être considéré comme un vecteur social au sens où il porte et transmet la charge anthropologique qui fait défaut à une station de métro.

Là où l'esthétique nous ramène – peut-être – à la sociologie, c'est à ce point de rencontre entre les données formelles de la verrière et le potentiel social de cette œuvre publique. En effet, l'édicule qui supporte la verrière, dans un élan architectural, s'ouvre vers les rues du Vieux-Montréal, un peu comme si la station tout entière allait sortir de terre, libérée de ses fers de basse-fosse. Cette impétueuse pulsion vers l'extérieur jaillit en une gerbe colorée, transformant et le paysage enfoui et celui qui nous attend dehors. L' « homme est enfin libéré de ses chaînes inutiles » et peut poursuivre « dans la joie [son] sauvage besoin de libération ⁶»!

⁶ Derniers mots de *Refus global* : Paul-Émile Borduas, André-G Bourassa, et Gilles Lapointe. *Refus global et autres écrits : essais*. Montréal : L'Hexagone, Typo, 1988.

La verrière de Ferron conceptualise d'une nouvelle manière le lieu et le non-lieu, le temps et non-temps. Cette invitation à traverser les apparences participe de la même approche du verre et des bénéfiques à tirer de sa transparence tel que l'expliquait l'Allemand Scheerbart au début du XX^e siècle dans *L'Architecture de verre (Glasarchitektur)*⁷. Le choix du verre pour construire une cité idéale a ainsi une portée politico-utopiste.

Cette recherche de la transparence, Ferron la mène depuis longtemps, bien avant les verrières. Comme l'écrit Pâquerette Villeneuve : « Déjà visibles dans une œuvre de 1955-1956, *Sans titre* (elles le sont presque toutes), ces transparences laissent deviner l'intérêt porté plus tard par Ferron aux verrières que les jeux de lumière animent, et elle y reviendra encore à l'occasion⁸ ». La transparence est donc récurrente chez Ferron, non seulement de manière évidente dans ses verrières, mais aussi dans sa peinture. Lumière, couleur et transparence sont les mots clés de sa création et du regard porté par les récepteurs de son œuvre. Dans un espace qui s'habille de lui-même à travers le prisme des reflets colorés, ses œuvres déploient des lignes pures et franches. Ainsi ses vitraux créent-ils une perspective qui occupe l'espace avec simplicité et dynamisme. Ses œuvres sont quasi cinématiques et donnent l'illusion du mouvement par leurs formes colorées, suggérant un mouvement virtuel.

Sur la place qui a été baptisée en l'honneur de Marcelle Ferron à Outremont, en 2008, la plaque commémorative témoigne bien de la perception que l'on a aujourd'hui de l'artiste : on peut y lire qu'elle était une « illustre citoyenne », une « artiste socialement engagée », que « plusieurs de ses œuvres ornent nos places publiques ». Les œuvres citées sont « les verrières du Champ-de-Mars et du Palais de justice de

⁷ Paul Scheerbart. *L'Architecture de verre*. Strasbourg : Circé, 1995.

⁸ Pâquerette Villeneuve. « Papiers Ferron, vitalités toujours ». *Vie des Arts*, no 222, printemps 2011 : 56-57.

Granby », et on souligne « la portée collective de son art ⁹ ». C'est bien par-delà la transparence de ses œuvres de verre que Marcelle Ferron semble avoir touché le public néophyte comme le monde des spécialistes.

⁹ Fig. 1

CHAPITRE I

Née le 29 janvier 1924 à Louiseville, au Québec, Marcelle Ferron fit partie du groupe des automatistes auquel on doit le fameux manifeste *Refus global*. Femme engagée sur le plan artistique, elle fut également, sans être une passionaria de première ligne, un être sensibilisé à la cause sociale et à la chose politique. Les artistes québécois impliqués dans les changements de l'après-guerre s'intéressaient à la cause artistique mais aussi à l'impact, à l'influence de leurs œuvres sur la société. Mus par une énergie créée au sein du groupe des automatistes, dynamique qui fait de cet ensemble d'individus un égrégore et ce, malgré les tensions, voire les dissensions que l'on peut relever, ces femmes et ces hommes ont imaginé un autre monde que le leur. Afin d'échapper à cette société de « grande noirceur » dans laquelle se trouvait le Québec à l'époque, ils ont osé promouvoir la révolte, la passion et le rêve. Leur influence fut indéniable et comme l'écrit Gilles Lapointe dans l'introduction de son essai portant sur le manifeste et le mouvement automatistes : « Nombreux en effet seront les praticiens des arts visuels qui, au cours des décennies suivantes, réitéreront leur pleine adhésion à "l'utopie finale" et aux revendications sociales mises de l'avant par le manifeste. ¹⁰ »

Marcelle Ferron travaille d'abord le médium qu'elle partage avec d'autres automatistes, à savoir la peinture. Ses tableaux vont très vite se débarrasser de toute trace figurative et aller vers une abstraction lyrique éclatante de couleur et de mouvement. Mais cet art de chevalet ne suffit plus à Ferron : c'est pourquoi elle se tourne vers l'art public. Elle passe plusieurs années en France et délaisse peu à peu la

¹⁰ Gilles Lapointe. *La Comète automatiste*. Montréal : Fides, 2008 : 8.

peinture pour le travail du verre. Elle reviendra ensuite à la peinture et ce, jusqu'à la fin de sa vie en 2001.

La ville idéale telle que la rêve Marcelle Ferron en est une de transparence, de lumière et de couleur. Ce que l'être urbain ne peut trouver dans un univers de gris et de béton, sans âme et sans horizon, Ferron veut le lui restituer avec des œuvres à la portée de tous, des œuvres d'art public qui proposent une transparence colorée et sublimée, une passerelle vers un autre monde possible. Elle affirme d'ailleurs : « Les esprits conservateurs sont toujours en train de vouloir préserver un monde qui n'a plus lieu¹¹ ». Ferron l'avant-gardiste, Ferron l'utopiste entend donc proposer un nouvel espace, un univers renouvelé par ses vitraux. Elle s'exprime alors complètement dans cette recherche de la transparence et de la lumière.

1.1 *Refus global* et son retentissement dans la société québécoise de l'époque

1.1.1 Origines et lancement du manifeste automatiste

Refus Global est le plus célèbre des écrits de Paul-Émile Borduas. Ce manifeste, dit « surrationnel », est rédigé par Borduas et contresigné par quinze de ses amis, dont Jean-Paul Riopelle, Fernand Leduc, Marcelle Ferron et Jean-Paul Mousseau, il annonce les ruptures amorcées par les automatistes dans l'accession du Québec à la modernité : il est « reconnu comme un texte politique fondateur du Québec.

¹¹ Marie Lachance. « Marcelle Ferron, 1924-2001, Les couleurs du temps ». Montréal : *Voir* (29 novembre 2001)

Refus global restera comme l'un des écrits majeurs au Québec, et pas simplement sur le plan artistique. Comme l'écrit l'économiste Louis Gill :

Refus global est axé entièrement sur le rejet de la société existante et sur la nécessité de la libérer de ses tares et de ses contraintes. Il ne désigne qu'implicitement la nécessaire indépendance de l'art, conçue comme partie intégrante de la libération générale de la société et des esprits.¹²

C'est dans l'atelier de Fernand Leduc, à Montréal, que, dès 1945, avait germé pour la première fois l'idée de rédiger un manifeste. Borduas était alors professeur à l'École du meuble de Montréal. Il participait à de nombreux forums. Les jeunes qui l'entouraient allaient contribuer à nourrir chez lui cette effervescence qui allait faire naître le manifeste.

Le lancement a lieu le 9 août 1948, à la librairie Henri Tranquille, à Montréal, sous la forme d'un cahier d'art. Borduas en regrettera plus tard le titre, qui ne donne que le côté négatif : la rupture est totale mais la responsabilité doit être entière¹³.

1.1.2 Portée du manifeste

À cette époque, le Québec est en pleine période duplessiste. Pour Borduas, il ne s'agit pas simplement de faire le point sur le plan esthétique. L'art apparaît comme étant de plus en plus lié aux problèmes sociopolitiques. À la «prise de conscience plastique» se superpose le refus de l'héritage clérical traditionnel, le refus d'une société tournée exclusivement vers son passé et maintenue à l'aide du clergé dans l'ignorance et dans

¹² Louis Gill. *Art, politique, révolution. Manifestes pour l'indépendance de l'art*. Ville Mont-Royal : M éditeur, 2012 : 20.

¹³ La formule est précisément : « Au refus global nous opposons la responsabilité entière ». Paul-Émile Borduas, André-G. Bourassa et Gilles Lapointe. *Refus global et autres écrits : essais*. Montréal : L'Hexagone, Typo, 1988.

la peur : « Au diable le goupillon et la tuque ! [...] Le règne de la peur multiforme est terminé !¹⁴ » peut-on lire dès les premières pages du manifeste.

Celui-ci remet en cause les valeurs bourgeoises et propose un changement radical des sensibilités, faisant place à l'amour, à l'anarchie, d'où jaillirait un ordre nouveau, spontané. Pour Borduas, il faut «*Rompre définitivement avec toutes les habitudes de la société, se désolidariser de son esprit utilitaire*¹⁵». Il ajoute : « à nous l'imprévisible passion ; à nous le risque total dans le refus global¹⁶ ». nous entrevoyons l'homme libéré de ses chaînes inutiles, réaliser dans l'ordre imprévu, nécessaire de la spontanéité, dans l'anarchie resplendissante, la plénitude de ses dons individuels¹⁷ ». Sans oublier un «*refus de fermer les yeux sur les vices, les duperies perpétrées sous le couvert du savoir, du service rendu, de la reconnaissance due*¹⁸ », mots qui semblent appeler à une transparence accrue. Le manifeste se termine sur un «*sauvage besoin de libération* ».¹⁹

Dès sa parution, *Refus global* suscite beaucoup de réactions, pour la plupart hostiles. On y dénonce le manifeste sur le plan moral. Le 2 septembre 1948, Borduas est suspendu de ses fonctions de professeur à l'École du meuble. L'événement prend alors une tournure politique. Borduas cherche à mobiliser l'opinion publique, mais la presse subit la pression du gouvernement de Duplessis. Les signataires du manifeste se sont dispersés. Borduas va se réfugier à Saint-Hilaire, puis part à New York en 1953. Il s'installe à Paris en 1955, où il mourra, seul, en 1960.

Refus global restera comme l'un des écrits majeurs au Québec, et pas simplement sur le plan artistique. Pour Borduas, « une société sans aucune passion collective ne

¹⁴ *Ibid.* 69

¹⁵ *Ibid.* 73

¹⁶ *Ibid.* 75

¹⁷ *Ibid.* 77

¹⁸ *Ibid.* 73

¹⁹ *Ibid.* 77

saurait être concevable²⁰», et malgré « le passage des ans, l'éloignement des principaux représentants du groupe à l'étranger où certains connaissent le succès, l'oubli quasi complet dans lequel retombent certains autres membres restés sur place [qui] ne feront que confirmer l'éclatement définitif de l'égrégore automatiste²¹», on peut penser que cette passion collective s'est transmise et se retrouve dans les œuvres de plusieurs artistes automatistes et notamment dans celles de Marcelle Ferron. Chez elle, le passage à l'art public n'est d'ailleurs pas étranger à cette vision du monde, à ce désir d'offrir au plus grand nombre la liberté-lumière, la passion-couleur, la révolte-transparence.

1.1.3 La notion d'égrégore

À propos d'égrégore, terme souvent accolé au groupe entourant Borduas, il convient de revenir un peu sur les lectures de ce dernier, bien avant la publication du manifeste. Comme le rappellent les éditeurs de *Refus global*²², Marx, Breton, Sade ou Mabilille sont des auteurs qui sont familiers aux automatistes. Le terme « égrégore », tel que Mabilille²³ l'entrevoit, est cher aux hermétistes et conforme au groupe d'hommes et de femmes, Borduas en tête, cosignataires du manifeste *Refus global*.²⁴

²⁰ Cité par Gilles Lapointe. *La Comète automatiste*. Montréal : Fides, 2008 : 17

²¹ *Ibid.*, p. 20

²² André-G Bourassa et Gilles Lapointe. *Refus global et ses environs, 1948-1998*. Montréal : l'Hexagone, Ministère des affaires culturelles, Bibliothèque nationale du Québec, 1988 : 7-62.

²³ Pierre Mabilille. *Égrégores ou la vie des civilisations*. Paris : Égrégores éditions, 1938 : 64.

²⁴ Pierre Mabilille est un médecin, anthropologue et écrivain français né au début du XX^e siècle. Parallèlement à sa carrière scientifique, il devient membre du groupe des surréalistes et collabore à la revue artistique et littéraire *Minotaure*. Ami proche d'André Breton, Mabilille développe une pensée globale selon laquelle le savoir et la vie sont liés, l'un et l'autre participant d'une « réalité cosmique générale ». « J'appelle égrégore, mot utilisé jadis par les hermétistes, le groupe humain doté d'une personnalité différente de celle des individus qui la forment. Bien que les études sur ce sujet aient été toujours, ou confuses, ou tenues secrètes, je crois possible de connaître les circonstances nécessaires à leur formation », écrit-il. Dans son ouvrage *Égrégores ou la vie des civilisations*, Mabilille tente d'explicitier la création d'une civilisation en partant du plus simple égrégore, soit celui du couple que forment un homme et une femme. Les personnes, les individus qui constituent un groupe créent une énergie différente de chacun de ces individus et plutôt propre au groupe. Cet égrégore constitué prend

Claude Gauvreau, artiste et membre du groupe, explique : « En 1948, j'appartenais à un petit égrégore dans lequel l'esprit collectif était très chaleureux, très fort.²⁵»

Il faut cependant noter cette remarque de Marcelle Ferron dans un entretien avec Lise Gauvin, alors que celle-ci s'enquiert de l'atmosphère durant les réunions du groupe à Saint-Hilaire :

Il n'y a jamais eu vraiment de *nous* dans l'affaire : on n'était pas des gens de réunion. On n'était pas des gens de groupe : on était des solitaires, des sauvages qui couraient les forêts pendant l'été. On était des gens de culture quand même, mais les groupes, ce n'était pas notre genre²⁶.

Faut-il voir ici, comme ailleurs chez Marcelle Ferron, un désir absolu d'indépendance et de liberté?

de l'ampleur et devient une force dynamique. Cette énergie active produite par un groupe d'individus se focalise sur le même objet, et c'est ce que l'on retrouve au sein des automatistes.

²⁵ Jacques Giraldeau. *Bozarts*. Montréal : ONF, 1969. DVD

²⁶ Lise Gauvin. « Les années parisiennes : entretien avec Marcelle Ferron ». *Les Automatistes à Paris : actes d'un colloque*. Laval : Les 400 coups (2000)

1.2 *Refus global* : sa visée utopiste sur le plan artistique, politique et social

« *Refus global* est d'abord et avant tout un mythe. [...] Un mythe est souvent plus intéressant que la réalité.²⁷ » Jacques Godbout

1.2.1 *Refus global* ou la conquête de l'Idéal

Les idéaux de cet opusculé artistique s'étendaient non seulement aux champs de la création, mais aussi à la société québécoise en entier : les signataires y décriaient le conservatisme politique et religieux qui, à leurs yeux, engluait le Québec dans des valeurs passéistes contraires à leur soif de rêve et de liberté. Leur quête était bien celle d'une société idéale, principe même de l'utopie.

Refus global figure aujourd'hui - depuis 1987 -, dans une édition vouée à des textes littéraires québécois. Mais c'est un texte qui est en même temps reconnu comme « un des textes fondateurs du Québec²⁸ ». On peut souligner la portée de ce texte dans les ruptures préparatoires à la Révolution tranquille. C'est en effet le texte « d'un homme lucide qui refuse l'héritage clérical-traditionnel que continue d'inculquer une société tournée vers son passé, maintenue par le clergé et le pouvoir dans un climat d'ignorance et de peur.²⁹ ». Il faut souligner enfin que ce manifeste est avant la lettre un objet multimédiatique : il comprend en effet des textes de Borduas et Gauvreau, une peinture de Riopelle (en couverture), des photos de Maurice Perron représentant la « Danse dans la neige » de Françoise Sullivan... Cet éclectisme se retrouve dans l'ensemble des cosignataires de *Refus global*, celles et ceux venant de divers milieux artistiques.

²⁷ *Refus global, 1948-1998, la quête de la liberté*. Société Radio-Canada. 1998 (DVD)

²⁸ *Op. cit.* Borduas, Bourassa et Lapointe : 7

²⁹ Lapointe, Gilles et Ginette Michaud. « Présentation » [de *Refus global*]. Vol. 34, n° 2-3, *Études françaises*. Montréal : Presses de l'Université de Montréal, 1998 : 3

André Breton, dans son manifeste de 1924, avait défini le surréalisme comme « un automatisme psychique pur » mettant au premier plan le pouvoir de l'imagination et du rêve. Au Québec, « Borduas propose un automatisme qu'il appelle au départ "expérimental" et que Claude Gauvreau qualifiera "d'exploréen"; Borduas l'appelle finalement "surrational".³⁰» Le figuratif laisse place à l'abstraction et « il ne s'agit pas de représenter la révolution mais de révolutionner la représentation³¹».

Dans le manifeste automatiste, la condamnation de la société de l'époque est catégorique mais elle n'engendre pas de réel mouvement politique qui procurerait la liberté artistique telle que voulue dans *Refus global* : on vise plutôt la « révolution dans les esprits, préconisée par les surréalistes de la première période [...] (1925)³²». De cet esprit révolutionnaire naît un monde imaginaire désiré par les automatistes et ce nouvel espace de liberté semble bien se rapprocher d'une vision utopique de la réalité. Mais comme l'écrit Thierry Bissonnette, professeur au Département d'études françaises à l'Université Laurentienne, l'utopie n'est pas forcément synonyme de bonheur et de légèreté : « Utopie au sens positif, *Refus global* semble avoir prédisposé ses signataires au tragique, du moment où la rupture devait se développer dans le réel. Non seulement le groupe alla rapidement vers la dissolution, mais la biographie de ses membres est ponctuée de divorces, de suicides, d'épisodes de folie, de relations familiales difficiles et d'une désillusion particulièrement sensible chez Riopelle, pourtant celui qui obtint la plus grande reconnaissance jusqu'à nos jours.³³» Alors, entre le désir éperdu de liberté et de lumière et la responsabilité de chaque membre puis de chaque lecteur dans la réalisation de son désir, peut-on encore parler d'utopie à propos de *Refus global*?

³⁰ André G. Bourassa et Gilles Lapointe cités par Louis Gill. *Art, politique, révolution. Manifestes pour l'indépendance de l'art*. Ville Mont-Royal : M éditeur (2012) : 118

³¹ *Ibid*, 120

³² *Ibid*, 124

³³ Thierry Bissonnette. *Actualités et intempestivité de Refus global*. (2010). Récupéré de <http://www.ieeff.org/fpc7bissonnettewebdigit.pdf> : 11

1.2.2 La dimension utopique de la vision automatiste

Analyser le concept de transparence dans les œuvres de Marcelle Ferron nécessite au préalable que l'on s'intéresse à celui de l'utopie. Effectivement, les utopies sont travaillées à outrance de l'intérieur par l'idée de transparence, et la cité est devenue le principal pôle d'intérêt des fantasmes utopiques. Ainsi que l'explique Philippe Junod, en architecture, le verre et les structures métalliques furent à l'origine utilisés pour la construction de serres, pour s'étendre ensuite à des édifices plus ambitieux dont la consécration fut le *Crystal Palace* :

Emblème de la modernité industrielle et architecturale, le verre, enchâssé dans une structure métallique, fut d'abord utilisé pour les serres. Consacré par le succès du *Crystal Palace* de Joseph Paxton à l'exposition universelle de Londres en 1851, le procédé allait bientôt abriter marchés, halles d'expositions, grands magasins, passages couverts et gares ferroviaires. Ouverture de l'espace, hymne à la lumière définiront bientôt le nouveau style « international », du Bauhaus aux gratte-ciels contemporains où le jeu des reflets instaure un autre type de transparence³⁴.

Tout en reconnaissant une stylistique de la transparence en architecture, l'historien de l'art Philippe Junod mentionne également la dimension allégorique de la maison de verre imaginée par le poète, dessinateur et utopiste Paul Scheerbart³⁵ :

Prônée dès 1898, la maison de verre se voyait conférer par Paul Scheerbart une dimension allégorique, et le mouvement de la *Gläserne Kette* devait s'en inspirer. Bruno Taut (Pavillon du Werkbund à Cologne, 1914), Mies van der Rohe (Pavillon de Barcelone, 1929), Le Corbusier (Pavillon suisse de la Cité universitaire à Paris, 1933), Philip Johnson (*Glass House* à New Canaan, dans le Connecticut, 1949), Peter Zumthor (Musée de Bregenz, 1991) ou Takashi Yamagushi (Temple du verre à Kyoto, 2000), pour n'en citer que quelques-uns, confèreront ses lettres de noblesse à une esthétique

³⁴ Junod, Philippe. Nouvelles variations sur la transparence. *Appareil*. 2011. Récupéré de <http://appareil.revues.org/1197>

³⁵ Nous reviendrons de façon détaillée sur l'œuvre de Scheerbart plus loin dans ce chapitre.

où se croisent des composantes utopiques, oniriques, mystiques, hygiénistes, publicitaires, idéologiques, morales, politiques ou sociales³⁶.

D'abord liées à une volonté de dompter un environnement naturel sauvage et hostile, les utopies historiques, une fois cet environnement dompté et maîtrisé, ont progressivement déplacé leur conquête de la nature vers la ville. Le besoin de pureté a fait en sorte de balayer toute trace d'histoire dans la ville pour privilégier des espaces entièrement pensés et conçus à travers le prisme de la pureté afin de bâtir *ex nihilo* un monde nouveau.

Si l'on considère l'utopie de manière diachronique, l'homme nouveau se doit de vivre dans une cité de verre, où chacun peut voir et être vu de tous les côtés. La transparence est une manière de gouverner mais aussi et surtout le symbole le plus marquant de l'utopie, puisqu'elle est constitutive de la pureté. Cependant, la pureté n'est pas spontanée, elle est plutôt planifiée. L'homme ne peut être pur que si la société dans laquelle il vit est elle aussi assainie, exposée à la lumière, épurée.

Ainsi se sont construits des systèmes totalitaires qui ont élevé au rang de suprême vertu la recherche effrénée de cette pureté (celle des origines « raciales », celle des idées politiques, etc.). Provoquant épurations ethniques et purges politiques, ces idéologies sont indubitablement tombées dans une spirale de terreur et d'horreur. Cependant, toutes les utopies n'ont pas sombré dans cette monstruosité.

³⁶ *Op. cit.* Junod

1.2.3 *Refus global* et l'utopie

L'avènement d'un monde nouveau, n'est-ce pas ce que réclament dès 1948 les signataires du fameux manifeste *Refus global*? Cette « Rupture inaugurale », pour reprendre le titre d'un tract datant de 1947 et signé par André Breton et ses compagnons³⁷, n'est pas sans rappeler le désir de fonder un monde nouveau sur de nouvelles bases, après avoir fait table rase de ce qui précédait. On a beaucoup parlé de l'excès contenu dans le titre du manifeste automatiste, et d'ailleurs Paul-Émile Borduas lui-même ne le cache pas, mais il précise : « On a faussé le sens de ce refus global: il ne s'agit que d'un refus de la facilité, du conformisme. Il n'y a d'ailleurs jamais de refus global - le titre n'est pas de moi-, il aurait fallu dire acceptation globale, de la vie, de ses richesses³⁸». Cependant, on ne peut nier la valeur, au moins symbolique, de ce titre : comme le rappelle Gilles Lapointe, « *Refus global* a posé ce que la critique moderne va percevoir comme un acte inaugural dans l'histoire intellectuelle du Québec.³⁹»

À vrai dire, ce qui transparait surtout du manifeste automatiste, c'est un avide besoin de liberté. Borduas, à propos de *Refus global*, déclare : « Même le terme art libre qu'on nous a tellement reproché n'implique autre chose qu'un regard neuf sur le monde, libre de contrainte, d'académisme, ouvert à tout, quoi!⁴⁰»

En somme, Borduas et les cosignataires de *Refus global*, loin de désirer s'enfermer dans des règles exsangues, prônent au contraire une liberté retrouvée, un espace de création et de vie libre de toute convention, le tout dans un geste non pas dirigé mais bien automatique. Marcelle Ferron elle-même revendique ce désir de liberté : « Je sais ce qui m'a fait rejeter les choses, ça a toujours été un besoin de liberté. [...] Il n'y

³⁷ *Rupture inaugurale*. Paris : Éditions Surréalistes, 1947.

³⁸ Paul-Émile Borduas répondant à Jean-Luc Pépin dans le journal *Le Droit* et cité par Gilles Lapointe, « *Refus global* : l'énigme du titre », *Vie des Arts*, vol. 46, n° 187, 2002, p. 38.

³⁹ *Ibid.*, p. 40.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 39.

a pas d'amour, il n'y a rien qui tient devant ma liberté, ma possibilité de m'exprimer...⁴¹».

1.2.4 Marcelle Ferron et l'utopie

Marcelle Ferron fit partie du groupe d'automatistes québécois. Claude Gauvreau, artiste et membre du groupe, explique : « En 1948, j'appartenais à un petit égrégore dans lequel l'esprit collectif était très chaleureux, très fort.⁴² » Ces femmes et ces hommes ont imaginé un autre monde que le leur. Afin d'échapper à la société de « grande noirceur » dans laquelle se trouvait le Québec après la Seconde guerre mondiale, ils ont osé promouvoir la révolte, la passion et le rêve. Comme le déclarait Armand Vaillancourt, un autre artiste qui, lui, n'était pas du groupe des automatistes, et alors qu'il était en discussion avec des étudiants à Asbestos, « il faut sortir de la matière, la faire chanter⁴³ ».

De son côté, Marcelle Ferron, à propos du contenu de *Refus global*, déclarera, en 1998 : « C'est affreusement banal. Mais c'est beau!⁴⁴ » Se disant habituée au discours tenu dans le manifeste, elle ne voit là que le prolongement de ce qu'elle connaît déjà.

⁴¹ Marcelle Ferron, peintre, *Les Archives de Radio-Canada*, Société Radio-Canada, Dernière mise à jour : 23 septembre 2009, http://archives.radio-canada.ca/arts_culture/arts_visuels/clips/9152/

⁴² *Op. cit.* Giraldeau

⁴³ *Ibid.* La sculpture de Vaillancourt a été installée à Asbestos en 1963, à l'ouverture de la nouvelle École des arts et métiers. Dans le film de Giraldeau, l'artiste défend son œuvre devant un groupe d'étudiants, en 1963. On peut également consulter à ce sujet l'article de Steve Bergeron. Réconcilier Asbestos et Vaillancourt. *La Tribune*. Récupéré de <http://www.lapresse.ca/la-tribune/arts/201409/26/01-4803797-reconcilier-asbestos-et-vaillancourt.php>

⁴⁴ *Refus global, 1948-1998, la quête de la liberté*, Société Radio-Canada, 1998, DVD 58 mn.

À la question « Avez-vous assisté à l'élaboration du manifeste *Refus global*? », elle répond :

Je ne sais pas. Mais à un moment donné, Borduas m'a demandé de lire quelque chose. Je l'ai fait. J'ai trouvé qu'il n'y avait pas là de quoi fouetter un chat : c'était exactement le discours qui se tenait chez mon père à Louiseville pendant les grandes grèves. [...] *Refus global*, comparé aux attitudes de mon père qui était un "rouge" progressiste, ça ne m'étonnait pas. Ça allait de soi.⁴⁵

D'abord peintre, puis spécialiste du verre, défenseuse de l'art public, enfin professeure d'art et d'architecture (à l'Université Laval) et conférencière : cela a amené Marcelle Ferron à repenser son travail mais aussi à repenser la ville ainsi que les rapports humains. Son utopie à elle semble s'inscrire dans un travail acharné à colorer un univers urbain trop monochrome. Elle déclare : « Je me mets à la place de cet homme qui prend le métro. Si moi je peux lui apporter un peu de gaieté, un peu de joie de vivre et puis un peu de confiance en lui...⁴⁶ »

Dans les années soixante, après avoir fait sa marque en tant qu'artiste peintre, Marcelle Ferron veut utiliser de nouveaux matériaux, plus résistants, et de nouvelles surfaces, plus grandes. Son ambition d'apporter sa contribution au changement de l'environnement urbain, sa volonté d'inscrire son geste créatif et artistique dans un espace autre que celui communément dédié aux œuvres d'art vont la faire changer de voie, la peinture de chevalet ne répondant plus aux critères par lesquels l'artiste définit son art. C'est ainsi qu'elle va s'intéresser au verre et réaliser des œuvres d'art public. Femme d'action et de décision, c'est dans la réalisation concrète d'œuvres

⁴⁵ Lise Gauvin. « Les années parisiennes : entretien avec Marcelle Ferron ». *Les Automatistes à Paris : actes d'un colloque*. Laval : Les 400 coups (2000) : 203

⁴⁶ *Marcelle Ferron, peintre*. (1970, 9 juillet). [Émission Webdiffusée]. Dans la série Gros Plan. Récupéré de http://archives.radio-canada.ca/arts_culture/arts_visuels/clips/9152/

qu'elle va s'exprimer, pesant de tout son poids – entendons par là sa volonté! – dans les choix qui seront faits des formes et des thèmes de ses verrières, ainsi que des lieux où elles seront installées. Si elle semble s'éloigner de certains principes automatistes (comment en effet allier spontanéité du geste et travail du verre?), elle « n'oublie » pas certains fondements de *Refus global* et leur portée sociale et politique. En cela on pourrait dire que les réalisations de Ferron relèvent d'une sorte d'utopie appliquée.

Il nous paraît donc nécessaire, avant d'aller plus avant, d'esquisser un historique de l'utopie.

1.2.5 Vers une définition de l'utopie

« L'utopie n'est pas de l'ordre du concept: elle est une figure, un schème de l'imaginaire, une fiction produite-productive dont nous ne pouvons approcher les formes polysémiques qu'à travers l'imaginaire.⁴⁷ » Cette définition proposée par Louis Marin souligne que le non-lieu qu'est l'utopie ne se crée que dans la fiction, il n'est ancré que dans l'imaginaire.

Le terme *utopie* a été inventé au XVI^e siècle par Thomas More, grand humaniste anglais et ami d'Érasme, dans un essai politique et social datant de 1516. C'est ainsi qu'il nomme le pays dans lequel se situe sa société idéale. Étymologiquement, *utopie* signifie : le lieu qui n'est nulle part (du grec « u-topos » : sans lieu). Le texte n'est pas un traité économique, mais plutôt une satire de la société de l'époque, et c'est en tant que tel que l'ouvrage a connu un grand succès dans toute l'Europe en cette seconde moitié du XVI^e siècle. Originellement rédigé en latin, il a été traduit dans plusieurs

⁴⁷ Louis Marin. *Utopiques : Jeux d'espaces*. Paris : Les éditions de Minuit, 1973 : 41

langues (italien, français, anglais...). Dans le monde d'Utopie⁴⁸, rien n'est laissé au hasard : au contraire, toute chose est réglée, pensée, organisée. L'atteinte de la perfection est due à l'élimination du hasard. Les choses sont fixées, immuables, vouées à ne pas être changées.

Aussi, à la notion d'utopie, s'ajoute celle d'*uchronie* : situer la ville idéale hors de l'espace mais aussi hors du temps, loin des contingences matérielles et donc changeantes. Désireux d'éliminer les défauts d'une société imparfaite, l'utopiste imagine et désire mettre en application toute une série de règles strictes. La rationalisation est essentielle pour résoudre tous les problèmes sociaux de la cité.

Bref, on est bien loin de toute pensée révolutionnaire, de tout rêve d'anarchie, de toute nécessité de chaos ; on est bien loin de ce que réclament les signataires dans l'avant-dernier paragraphe de *Refus global* : « Au terme imaginable, nous entrevoyons l'homme libéré de ses chaînes inutiles, réaliser dans l'ordre imprévu, nécessaire de la spontanéité, dans l'anarchie resplendissante, la plénitude de ses dons individuels. ⁴⁹ »

À la suite de cet ouvrage, la pensée initiée par More va évoluer au cours des siècles, chaque utopie ré-imaginée proposant de nouvelles formes de sociétés idéales pour arriver à ce que l'on nomme des dystopies (c'est-à-dire des sociétés despotiques et intraitables, souvent contrôlées par un gouvernement autoritaire)⁵⁰.

⁴⁸ Thomas More situe son pays idéal sur le continent mythique et perdu de l'Atlantide, c'est-à-dire « nulle part ». Composé de cinquante-trois villes, sa capitale en est Amarauto (ce qui veut dire la ville sans murs), son fleuve est « sans eau » (Anhidro). Ce pays imaginaire n'est pas un projet urbanistique ou architectural, mais doit être vu comme la critique de la société européenne de l'époque.

⁴⁹ *Op. cit.* Borduas, Bourassa et Lapointe : 77

⁵⁰ Dystopie : du grec *dys*, difficile, mauvais erroné, et de *topos*, lieu. « Société imaginaire régie par un pouvoir totalitaire ou une idéologie néfaste, telle que la conçoit un auteur donné. » (Dictionnaires de français Larousse, <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/dystopie/187699?q=dystopie#11015961>). Une dystopie

Cependant, le mythe de la ville idéale ne date pas de Thomas More. Bien avant lui, à l'époque de Périclès et d'Hérodote, soit quelque cinq siècles avant J.-C., on traçait les plans de villes comme Milet, Rhodes ou Turios selon des principes d'harmonie cosmique telle qu'on la concevait à l'époque. À la Renaissance, juste avant que ne paraisse l'ouvrage de More, l'architecture suit les principes de perfection, de beauté et d'harmonie que l'on peut retrouver dans *L'Utopie*. La beauté résulte de l'harmonie des formes et des proportions. Il n'est qu'à penser à la basilique *Santa Maria Novella* de Florence, en Italie (architecte : Leon Battista Alberti) ou encore au château de Fontainebleau, en France (en partie construit durant le Renaissance).

Au XVII^e siècle, l'utopie connaît un essor particulier, peut-être dû aux absolutismes européens qui, empêchant la libre expression des désirs de liberté et des aspirations notamment économiques (celles de la bourgeoisie), contribuent au développement du désir d'un autre monde à travers des récits de voyages fictifs et d'aventures imaginaires. La littérature du Grand Siècle foisonne de récits de voyages : par exemple, *Histoire des Sévarambes* (*The History of the Sevarites*), de Denis Veiras, raconte le voyage du capitaine Siden vers les terres australes et la découverte de l'État idéal qu'il trouve en ces lieux⁵¹ ; *Voyages et aventures de Jacques Massé*, de Simon Tyssot de Patot, nous emmène « au large d'un paradis terrestre où prospère une société harmonieuse et pacifique⁵² ». Ces narrations qui relèvent à la fois du roman, de la politique et de la philosophie mettent en scène des personnages découvrant des sociétés idéales jusque-là inconnues.

est une contre-utopie, un récit de fiction se déroulant dans une société imaginaire en proie à des catastrophes environnementales, des faillites politiques et des désastres économiques. Elle dénonce les effets désastreux d'une telle société, aux antipodes d'un monde idéal utopique.

⁵¹ « Veiras Denis (1630?-? 1700) ». *Encyclopédie Universalis*. Récupéré de <http://www.universalis.fr/encyclopedie/denis-veiras/#>

⁵² « Simon Tyssot de Patot. *Voyages et aventures de Jacques Massé* ». *Éditions Amsterdam*. Récupéré de <http://www.editionsamsterdam.fr/voyages-et-aventures-de-jacques-masse/>

Durant le siècle des Lumières, l'utopie sera davantage d'imaginer l'être humain heureux non dans une cité idéale mais dans un retour à la nature, un retour à l'innocence et à la pureté, principes chers au philosophe Jean-Jacques Rousseau.

Si cent ans plus tard, un « mode de vie radieux est envisagé comme "réalisable" »⁵³, le début du XX^e siècle voit apparaître des « contre-utopies ou des dystopies »⁵⁴. Leur point commun est de toutes représenter un univers épouvantable et déshumanisé. Suivront d'autres formes d'utopie, plus impérieuses encore, tournées vers le culte de l'individu. Un peu plus tard, à l'aube de la Première guerre mondiale, un ouvrage va marquer l'histoire conjointe du verre et de l'utopie : il s'agit de *L'architecture de verre*, de Paul Scheerbart⁵⁵. Ce poète et romancier allemand (1863-1915) fut également illustrateur. Dans ce qui sera sa dernière œuvre, il réunit certaines de ses réflexions qu'il a détaillées et racontées dans des romans relevant de la science-fiction. Il propose un nouveau type de société, une « civilisation du verre »⁵⁶. L'ouvrage est composé de cent onze courts textes plus poétiques que théoriques, rédigés dans une écriture fluide, « une écriture qui n'est ni neutre, ni froide, mais qu'on pourrait dire lisse – comme du verre »⁵⁷ remarque Daniel Payot⁵⁸ dans la préface.

La société idéale de Scheerbart est celle de la transparence. Son utopie est à la fois urbaine et architecturale, sociale et politique. L'architecte et philosophe libanais Joseph Nasr écrit de lui : « « Le verre devient [selon Scheerbart] l'instrument de l'imagination et l'idéal de l'intouchable »⁵⁹ ».

⁵³ Nycole Paquin. « Espaces utopiques. Des virtualités qui se méritent / Utopian Spaces. Earned Virtualities ». *Espace art actuel*, n° 97, (2011) : 8

⁵⁴ *Ibid.*

⁵⁵ Scheerbart, Paul. *L'architecture de verre*, trad. Pierre Galissaire. Strasbourg : Circé, 1995 [1914].

⁵⁶ *Ibid.* 158.

⁵⁷ *Ibid.* 9

⁵⁸ Daniel Payot est professeur de philosophie de l'art à l'université Marc Bloch à Strasbourg (France).

⁵⁹ Joseph Nasr. *Le Rien en architecture, l'architecture du rien*. Paris : L'Harmattan, 2011.

Sans verser dans ce genre d'allégorie, Marcelle Ferron fera plus tard, avec ses verrières, la part belle à la construction de la lumière, tout en retenant le principe de transparence cher à Scheerbart.

Enfin, en ce début de XXI^e siècle, il semble que les utopies soient autolâtres, tournées vers un soi omniprésent. Ces post-utopies pourraient avoir davantage un rôle ludique que des visées politiques. On semble questionner aujourd'hui les mondes imaginaires inventés et figurés depuis plusieurs siècles et qui proposaient de nouvelles sphères en dehors du temps et de l'espace, proposant de nos jours plutôt une sorte d'utopie de l'ici et maintenant, dans un rapport au monde idéalisé à consommer tout de suite. Pour le critique et historien de l'art Nicolas Bourriaud, par exemple, « l'artiste de la *nouvelle modernité* se présente comme un *pilote d'essai*, un auteur de micro-utopies qui opère dans des zones délimitées. De la même manière que *l'intellectuel spécifique* défini par Michel Foucault a supplanté la figure sartrienne du penseur de la totalité, les micro-utopies sectorielles et pragmatiques se substituent aux macro-utopies totalisantes d'hier »⁶⁰. Il préconise des « utopies de micro-proximité, des utopies micro-sectorielles qui permettraient d'introduire une nouvelle pratique artistique ⁶¹ ».

Il n'est pas de notre propos de dresser une liste exhaustive de toutes les expériences architecturales ou artistiques mettant de l'avant des principes utopistes. Aussi faudrait-il se reporter à des ouvrages spécialisés en la matière et à une histoire réfléchie pour avoir une connaissance plus poussée de l'évolution de cette conception du monde.

⁶⁰ Nicolas Bourriaud, « L'ère des micro-utopies », *Le Magazine littéraire*, Paris, 1^{er} mai 2000, n° 387, p. 61.

⁶¹ Michaël La Chance, « Les utopies de micro-proximité : entretien avec Nicolas Bourriaud », *Spirale : arts, lettres, sciences humaines*, n° 182, 2002, p. 41-43.

1.2.6 L'utopie et la ville : rêver d'un ailleurs et se réapproprier la ville

Une relation inséparable s'établit très tôt entre utopistes et architectes ou urbanistes. Les créations de l'esprit alimentent les réalisations urbaines et vice versa.

Pour des architectes comme Claude-Nicolas Ledoux (XVIII^e siècle), l'architecture doit être utopiste parce qu'elle a la capacité d'avoir une incidence sur le comportement humain. Toutes les sphères de la vie sont liées et elles interagissent les unes sur les autres : pouvoir et autorité, politique, religion, système législatif, etc. Imaginée et réalisée (en partie) comme une cité idéale, la Saline royale d'Arc-et-Senans, (Doubs, France), l'une des plus prestigieuses réalisations de Ledoux, proposait à la fois un lieu de travail et d'habitat. Les ouvriers pouvaient ainsi rester sur place. Cependant, outre les difficultés lors de l'élaboration du projet, c'est la concurrence du sel marin qui mit fin au rêve de cité idéale de l'architecte. Tous les bâtiments prévus initialement ne furent pas construits mais il en subsiste aujourd'hui assez pour que l'on puisse se rendre compte de la puissance et de l'enjeu de cet ensemble architectural (qui est d'ailleurs inscrit sur la Liste du patrimoine mondial de l'humanité de l'Unesco).

Le lien intrinsèque entre l'utopie et l'architecture urbaine se retrouve chez plusieurs auteurs. Selon Anna Juan Cantavella, il semble même que « l'utopie revêt toujours l'apparence d'une ville comme base de son rêve [...] On peut transformer les individus, voire même transformer une société complète, au moyen de l'organisation ou de l'ornementation de l'espace dans lequel les individus se déplacent ⁶² ». En effet, pour Cantavella, « l'utopie appartient sans doute à une tradition littéraire, mais elle ne saurait tenir dans un moule aussi étroit. Elle traduit en vérité une tendance essentielle

⁶² Anna Juan Cantavella. *Espace urbain, art et utopie. Une approche critique de la dimension utopique dans l'artiation des espaces urbains de la ville*. Grenoble II et Université de Barcelone : Sciences de l'Homme et Société, Université Pierre Mendès-France, 2009 : 26

de l'esprit humain. Si la notion est jeune : elle ne date que de 1516, de l'*Utopie* de Thomas More, - le phénomène est aussi vieux que le monde. Selon Ernst Bloch, l'utopie naît du "principe Espoir", du "rêve en avant" des hommes qui aspirent à un monde meilleur, à un avenir plus supportable que l'existence présente. ⁶³»

Bref, les champs imaginaires de l'utopie sont un terreau fertile pour des artistes en mal de changement esthétique mais aussi politique, social et philosophique. Comme nous allons le voir, l'adhésion de Marcelle Ferron aux idées, voire aux idéaux de *Refus global* va la conduire à une évolution de sa peinture dans un premier temps (elle suivra en cela les conseils de Borduas et ira rapidement vers davantage d'abstraction) puis à une recherche esthétique de la lumière, de la couleur et de la transparence tout au long de sa carrière, à une remise en question du Québec politique et social de l'époque (ce que préconise le manifeste lui-même), à l'idée d'un ailleurs plus à même de lui donner ce que le Québec lui refuse (pensons à son départ pour la France où elle résidera de 1953 à 1966), enfin à l'abandon, même temporaire, de l'art de salon au profit de l'art public, engageant ainsi une tentative de « révolution » par le biais de l'art.

1.2.7 Art, engagement et utopie au Québec durant la seconde moitié du XX^e siècle

De l'après-guerre à 1960, les artistes québécois ont conquis leur autonomie sur le plan esthétique, mais aussi idéologique et social. Ils refusaient l'académisme pictural et exécrèrent les exhortations et admonestations du clergé, omnipotent à l'époque dans toutes les sphères de la vie au Québec. Avec d'autres intellectuels, ils aspiraient à un Québec moderne et libéré de ses chaînes. La peinture devient alors un « lieu

⁶³ Irmgard Hartig et Albert Soboul. « Notes pour une histoire de l'utopie en France, au XVIII^e siècle ». *Annales historiques de la Révolution française*, vol. 224, n° 1 (1976) : 162

radical de liberté⁶⁴», comme le dira plus tard Rose-Marie Arbour. Les années 1945-1960 sont donc marquées par un essor de la modernité artistique au Québec et par une désaliénation des artistes face aux pouvoirs artistique, politique et religieux.

La décennie suivante va d'ailleurs connaître une fièvre de libération sans précédent et les valeurs conservatrices vont voler en éclats. Comme l'écrit Patricia Smart, professeure émérite à l'Université Carleton, l'automatisme n'est pas simplement une esthétique, « [...] c'est aussi une philosophie, un engagement politique et, surtout, une éthique, une façon de vivre⁶⁵ ». Le discours politique est donc intimement lié au discours artistique. En cela proche du surréalisme, l'automatisme est un outil de transformation de l'art et de la société.

Peu à peu, plusieurs espaces publics, dont les stations de métro et les halls de grandes entreprises se décoorent d'œuvres d'art... Il est question de libération nationale, de critique de la consommation, de contestation antiautoritaire et de démocratisation de la culture. Les principes énoncés dans *Refus global* semblent alors, à la fin des années soixante, soit près de vingt ans plus tard et sans que l'on en ait forcément conscience, trouver un écho dans la société québécoise.

Le statut et le champ de l'art se métamorphosent. Dans un texte où elle dresse l'historique de l'art engagé au Québec⁶⁶, Ève Lamoureux attire l'attention sur le fait que les artistes ont rejoint les forces sociales dans le but de déterminer une nouvelle société. Pour ce faire, il était impératif de démocratiser la culture et de réunir l'art et le public.

⁶⁴ Citée par Ève Lamoureux, « De l'émancipation à la subversion : rétrospective historique de l'art engagé au Québec », *Cahiers de l'action culturelle*, Laboratoire d'animation et recherches culturelles, Université du Québec à Montréal, numéro 1, septembre 2005, p.3.

⁶⁵ *Ibid.*

⁶⁶ Ève Lamoureux, « De l'émancipation à la subversion : rétrospective historique de l'art engagé au Québec », *Cahiers de l'action culturelle*, Laboratoire d'animation et recherches culturelles, Université du Québec à Montréal, numéro 1, septembre 2005.

Si l'art est dès le XVIII^e siècle un espace de manifestation de la vérité et un instrument de combat politique, l'art engagé a une plus grande portée encore au XX^e siècle. L'artiste est subjectif et prend ses distances face aux institutions artistiques et politiques en place. À ce propos, l'historien de l'art Paul Ardenne explique :

Pour que l'art puisse être partie prenante d'un projet politique qu'il continuera à impulser et à asseoir selon sa visée propre, il est nécessaire, en effet, que l'artiste accède à un niveau d'autonomie, ce qui implique qu'il ne règle plus sa création sur une force externe qui le dépasse mais, à l'inverse, que l'authenticité, la singularité de son acte justifient sa projection dans l'univers social. L'art politique, compris comme mode d'affirmation d'un principe, suppose au préalable l'émancipation et, en cela, il se fonde sur une conscience aiguë de la nécessité d'une réforme des valeurs de servitude afin de garantir une telle émancipation.⁶⁷

Refus global ne constitue pas le premier engagement à la fois artistique et politique au Québec.⁶⁸ Dans les années 1930, des artistes anglophones figurent dans leurs œuvres la réalité sociale de leur époque en représentant la vie des plus misérables, mais c'est le manifeste automatiste qui a eu en 1948 un retentissement social et artistique notoire. Jusque-là, l'art est académique et ce sont les peintures figuratives qui se vendent, réalisées à la demande de l'État et du clergé. Les artistes ont pour mission de promouvoir un Canada français rural et catholique. En réaction à ce conservatisme, quelques artistes et gens du milieu de l'art tentent de nouvelles avenues, en encourageant par exemple la production artistique de l'époque, l'art vivant⁶⁹.

⁶⁷ Paul Ardenne, cité par Ève Lamoureux. *Art et politique : Nouvelles formes d'engagement artistique au Québec*. Montréal : Les Éditions Écosociété, 2009. : 27

⁶⁸ Voir à ce sujet ce qu'écrit Ève Lamoureux dans son premier chapitre « Regard historique sur l'art engagé au Québec ». *Op. cit.* : 28-76.

⁶⁹ « La Société d'art contemporain (C.A.S-S.A.C) fondée en 1939 sous l'impulsion de John Lyman [...] compte parmi ses membres Paul-Émile Borduas pendant quelques années » : *Op. cit.* Lamoureux : 30

Une autre forme de résistance voit le jour avec les tenants de l'art abstrait « Que dénoncent les peintres abstraits contestataires? » questionne Ève Lamoureux⁷⁰. Ils récuse l'art académique, certes, mais comme représentation de l'autoritarisme social et politique de leur époque. « Pour les automatistes, le créateur révèle dans l'œuvre son intériorité. L'individualité du peintre et sa subjectivité sont à l'honneur. L'art devient intimement rattaché à la personne, à sa vie psychique et à sa libération par le geste créateur dénué de toute intention préconçue.⁷¹» Les automatistes contribuent à « l'autonomisation du champ de l'art et à l'exploration de nouvelles esthétiques⁷²» et sont les seuls à être associés à un engagement politique. Il ne faut toutefois pas occulter le fait que cet engagement se retrouve davantage dans leurs discours que dans leurs œuvres elles-mêmes. En effet, Ève Lamoureux souligne que « les automatistes fondent leur conception de la pratique artistique sur l'individualité, la subjectivité et la spontanéité⁷³». En cela, l'automatisme rejoint les visées des surréalistes qui établissent une corrélation entre « libération de l'inconscient et transformation sociale⁷⁴».

Folie, fièvre de libération, refus des valeurs conservatrices, société nouvelle : si le terme « utopie » n'apparaît pas clairement, les acteurs du *Refus global* puis celles et ceux qui s'exprimèrent sur le sujet ne sont pas en reste quand il s'agit de qualifier ce mouvement de liberté et de rêve à l'aube – croyaient au moins les automatistes – d'un monde nouveau.

⁷⁰ *Ibid.* 30

⁷¹ *Ibid.* 31

⁷² *Op. cit.* Lamoureux : 32

⁷³ *Ibid.* 33

⁷⁴ *Ibid.*

1.3 L'adhésion de Marcelle Ferron aux idées automatistes

Marcelle Ferron est l'une des dernières artistes à se joindre au groupe et l'une des plus jeunes. Elle fait partie des signataires de *Refus global* en 1948. Pour eux, « le règne de la peur multiforme est terminé⁷⁵ ». Cette phrase du manifeste : « La honte du servage sans espoir fait place à la fierté d'une liberté possible à conquérir de haute lutte⁷⁶ » ne pourrait-elle pas s'appliquer à tous les signataires de *Refus global*? Le « servage » si âprement dénoncé serait-il l'apanage de la société (québécoise) de l'époque? Se pourrait-il qu'aussi, implicitement et insidieusement ne s'insinue le désir pour les femmes de se libérer du joug d'une société phallocratique?

À ce propos, Rose Marie Arbour⁷⁷ revient sur le « sort réservé » aux femmes qui ont signé *Refus global* et à celles qui y ont été associées d'une façon ou d'une autre. Ces femmes étaient au nombre de sept sur les seize artistes signataires du manifeste, incluant Borduas. Parmi elles, Marcelle Ferron était la seule à pratiquer exclusivement la peinture. Pourtant, elle dut attendre 1949, soit plusieurs mois après la parution de *Refus global*, pour exposer en solo, à la librairie Tranquille. Cela dit, « l'expérience » féminine dans le groupe des automatistes n'était pas une première au Québec. Comme l'explique Rose Marie Arbour dans un article paru en 1996 :

Parmi les jeunes artistes autour de Borduas, plusieurs femmes s'affirmèrent comme des éléments déterminants pour le développement du groupe, tant sur le plan de l'organisation d'événements et de manifestations, que sur celui des réflexions et des débats esthétiques et politiques défiant le conservatisme et le traditionalisme ambiants. La présence des femmes dans le milieu

⁷⁵ *Op. cit.* Borduas, Bourassa et Lapointe : 67

⁷⁶ *Ibid.*

⁷⁷ Rose Marie Arbour. « Le cercle des automatistes et la différence des femmes ». *Études françaises*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, vol. 34, n°2-3 (1998) : 157-173

artistique n'était pas cependant une nouveauté [...], ni leur apport à l'"art vivant". Ce qui était nouveau avait tout à voir avec le défi propre aux avant-gardes dans une dimension délibérément subversive: rejet des conventions de l'art traditionnel mais aussi dépassement de l'"art vivant" où tant de femmes artistes avaient déjà excellé ⁷⁸.

En fait, l'exposition *The Borduas' Group*, qui avait été organisée en 1946 à New York et à Paris par Françoise Sullivan, avait établi « le mouvement automatiste comme une entreprise de peintres masculins⁷⁹ ». Cela dit, Ferron et d'autres jeunes femmes du groupe ont eu une certaine visibilité en tant qu'artistes même si on remarque l'absence récurrente des femmes dans les expositions et dans les articles des journaux et revues spécialisées à cette époque. En 1971, lorsque le Musée d'art contemporain de Montréal a organisé l'exposition *Borduas et les automatistes, Montréal, 1945-1955*, les œuvres présentées relevaient surtout de la peinture; aussi celles de Marcelle Ferron y figuraient-elles.

En 1947, Marcelle Ferron avait exposé à Prague en compagnie d'autres Québécois (Jean-Paul Mousseau, Betty Goodwin) dans le cadre du festival de la jeunesse. Comme on peut le penser, les autorités catholiques virent cela d'un très mauvais œil car on associait cet évènement au communisme, que l'Église exérait. Les jeunes participants reçurent donc un blâme pour leur "dissidence". Mais ce ne sont pas les admonestations de l'Église qui allaient arrêter Ferron "la rebelle".

⁷⁸ Rose-Marie Arbour. « Identification de l'avant-garde et identité de l'artiste : les femmes et le groupe automatiste au Québec (1941-1948) ». *RACAR*, XXI, 1-2 (1994, 1996) : 7-21

⁷⁹ Rose-Marie Arbour. « Le cercle des automatistes et la différence des femmes ». *Études françaises*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, vol. 34, n°2-3 (1998) : 157-173

Il est à noter qu'il a fallu réellement attendre la fin des années 1980 pour que soient en quelque sorte réhabilitées les diverses pratiques artistiques, autres que la peinture, grâce aux publications d'André-G. Bourassa et de Gilles Lapointe⁸⁰.

Dans un article portant sur la place réservée aux femmes dans le groupe des automatistes, Rose-Marie Arbour écrit :

Le rôle et la position des femmes artistes dans le groupe automatiste sont marqués par des activités débordantes et des ouvertures inédites sur les arts visuels, la danse, la poésie et la musique aussi. Ces femmes artistes assumaient, dans leurs pratiques disciplinaires respectives, des idées et des gestes radicaux non seulement en regard du contexte artistique de l'époque, mais en regard d'une situation sociale générale qui voyait d'un très bon œil, après la guerre, le retour des femmes à la domesticité. Leur éducation les avait généralement déterminées à assumer des valeurs et des comportements traditionnels contre lesquels il n'était pas facile de s'élever, particulièrement dans le Québec francophone et catholique dont l'idéologie conservatrice s'est valu le qualificatif de «grande noirceur». Leur situation dans ce contexte rend d'autant plus remarquable la participation des femmes à une démarche d'avant-garde, c'est-à-dire de rupture avec les traditions⁸¹.

On comprend que ces jeunes femmes non seulement ont dû se battre pour une plus grande liberté dans la société québécoise de l'époque ; elles ont dû également lutter pour être reconnues au sein même du groupe automatiste. Arbour écrit encore que « Les femmes du groupe automatiste endossaient dans leur pratique les valeurs propres aux avant-gardes modernes : le rejet du passé, le mépris des traditions et

⁸⁰ Bourassa, André-G. et Gilles Lapointe. *Refus global et ses environs, 1948-1998*. Montréal : l'Hexagone, Ministère des affaires culturelles, Bibliothèque nationale du Québec, 1988.

⁸¹ Rose Marie Arbour. « Identification de l'avant-garde et identité de l'artiste : les femmes et le groupe automatiste au Québec (1941-1948) ». *RACAR*, XXI, 1-2 (1994, 1996) : 18

l'élan vers le futur⁸²». Effectivement, à la parution du manifeste, les hommes peintres assumaient déjà un rôle dominant au sein du groupe. « L'abstraction en peinture était la voie royale et logique pour marquer la rupture des automatistes avec la tradition artistique et avec l'ensemble de la société conservatrice⁸³ ». Et "le peintre Ferron" n'a pas fait autre chose : comme ses collègues masculins, c'est dans la pratique de la peinture, de moins en moins figurative, qu'elle s'est exprimée, en revendiquant une liberté d'action et de pensée en tant qu'artiste, en tant que peintre, mais pas forcément en tant que femme (du moins au sein du groupe). D'ailleurs, dans une entrevue accordée quelques années plus tard, en 1957 à un journaliste de Radio-Canada, Marcelle Ferron est présentée comme « un jeune peintre canadien⁸⁴ ».

1.4 Marcelle Ferron et le principe d'utopie

Comme l'écrit Rose Marie Arbour, « 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.⁸⁵ »

⁸² Rose Marie Arbour. « Le cercle des automatistes et la différence des femmes ». *Études françaises*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, vol. 34, n°2-3 (1998) : 160

⁸³ *Ibid.* 173

⁸⁴ « *Marcelle Ferron à Paris*. (1957, 11 avril). [Émission Webdiffusée]. Dans la série Carrefour. Récupéré de http://archives.radio-canada.ca/arts_culture/arts_visuels/clips/9159/

⁸⁵ 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 ». *Recherches féministes*, vol. 2, n° 1 (1989)

En effet, Ferron considère l'art public comme un acte social. Elle veut sortir les œuvres des musées, des galeries et des intérieurs cossus : « Marcelle Ferron [...] découvrait, en même temps, que la toile sur le mur n'a plus guère de sens que dans les musées nécropoles ou dans la naphtaline des salons bourgeois, mais qu'elle n'a certainement plus aucun sens au cœur de la cité moderne. ⁸⁶ » Avec ses verrières, elle s'inscrit dans son époque, car d'autres artistes ont exploré de nouvelles voies grâce au verre : Matisse, Soulages et Vasarely en France ; au Québec, Jean-Paul Mousseau. Ce dernier partage le même point de vue que Ferron sur l'art public et sur la nécessité de rendre l'art moderne accessible à tous. Plutôt que d'expliquer et de verbaliser, il est préférable de donner à voir et à toucher, à vivre comme expérience nouvelle. Pour Ferron, travailler collectivement à une œuvre et donner une dimension sociale à l'art en le rendant accessible à un plus large public est un choix social et esthétique, dans la ligne de *Refus global* qui avait pour projet de transformer l'art et la société. Elle affirme : « L'artiste a une mission sociale : c'est le porte-parole du peuple. [...] Quand on est artiste, il faut être conséquent. ⁸⁷ » Elle veut assumer le rôle social de l'artiste contemporain, en droit fil avec la notion de libération, synonyme de création chez les automatistes.

En somme, l'architecture de verre est-elle l'allégorie d'une société nouvelle? Une utopie technique et sociale? Si ce « nulle part » exprimé dans l'étymologie grecque du terme « utopie » (u-topos : ce qui n'a pas de lieu) est repris par Thomas More au XVI^e siècle, Marcelle Ferron, à travers ses verrières, révèle plutôt une autre dimension du monde. Son œuvre invite à franchir les limites du possible. Ferron ne suggère pas un passé fantasmé, pas plus qu'un futur idéalisé, mais bien un présent suspendu dans le temps et dans l'espace. « Les frontières de nos rêves ne sont plus les mêmes » peut-on d'ailleurs lire dans *Refus global*.

⁸⁶ Sarrazin, Jean, Lucile Ouimet et Yvonne Kirbyson. « Marcelle Ferron ou la quête joyeuse de la lumière ». *Vie des Arts*, n° 61 (hiver 1970-1971) : 33

⁸⁷ Michel Brûlé. *L'esquisse d'une mémoire. Marcelle Ferron*. Montréal : Les Intouchables, 1996

Enfin, comme l'écrit René Schérer, « le paradoxe de l'utopie [...] est qu'elle seule touche au réel dans un monde d'artifice ⁸⁸ ». Moins péremptoire que lui, peut-on au moins se poser la question...

1.5 Du principe d'utopie à celui de transparence dans les œuvres de Marcelle Ferron

Si l'île de Thomas More se nomme « Nulle Part ⁸⁹ », ce que propose Ferron s'ancre dans la réalité. La vision magnifiée de l'humaniste anglais se concrétise dans l'œuvre du métro en objet d'art, figure par laquelle et dans laquelle le regardeur accède à un monde autre, un univers rêvé, une île enfin accessible. L'ultime lieu à conquérir est, dans l'œuvre de Ferron, l'espace urbain, la cité tentaculaire et improbable qu'on peut se réapproprier, projetant sur elle et en elle la lumière colorée du vitrail.

Ferron incite peut-être le regardeur à échapper à la « sordide prose de l'actualité ⁹⁰ » et ses œuvres invitent à franchir les limites du possible, à errer dans les limbes de l'entre-deux, dans un *no man's land* hors du temps et de l'espace qu'est la frontière invisible entre l'œuvre et « la possibilité d'une île », pour paraphraser le titre d'un roman de Michel Houellebecq. Il serait vain et illusoire de tenter de définir l'utopie de manière univoque, mais on peut dire que l'artiste convoque nos rêves en marge de ses créations, à la lisière d'un autre monde, sans nous imposer de point de vue. Elle est une nomade de ses propres utopies.

⁸⁸ René Schérer. *Utopies nomades*. Dijon : Les Presses du réel, 2009 : 19

⁸⁹ Thomas More. *L'Utopie*. Paris : Librio, 2013.

⁹⁰ *Op. cit.* Schérer : 16 (L'auteur cite Pier Paolo Pasolini)

C'est ce nomadisme que l'on retrouve dans le principe même de transparence : l'usager (du métro) devient véritablement un voyageur, non seulement sur les rails de son trajet quotidien, mais aussi dans le passage plus ou moins conscient de part et d'autre de la verrière de la station Champ-de-Mars.

1.6 Pour une définition – ou plutôt des définitions - de la transparence

Thierry Paquot, philosophe et professeur à l'Institut d'urbanisme de Paris, interroge :

Mais qu'est-ce que la « transparence »? A-t-elle à voir avec, ou à faire voir, la "lumière"? Est-elle liée aux techniques des vitriers et à l'innovation technologique qui favorisent la production de verre de plus en plus performant et de plus en plus grand? Quand et comment se développe une poétique de la transparence? Que nous dit la philosophie sur ce thème, l'associe-t-elle à la "lumière", à l' "Esprit", à la "connaissance", ou au "contrôle social" et à la surveillance?⁹¹

1.6.1 Le principe de transparence

Tout d'abord, s'intéresser à ce qui est « transparent » – adjectif que le Petit Robert définit comme étant ce qui « laisse passer la lumière et paraître avec netteté les objets qui se trouvent derrière ⁹²» –, c'est, comme on peut le lire dans un recueil d'articles justement titré *Transparences*, explorer des rapports au monde. Dans un article de cet ouvrage, le philosophe de l'urbain Thierry Paquot revient assez longuement sur les

⁹¹ Pascale Dubus (éd.). *Transparences*. Paris : Les Éditions de la Passion, 1999 : 102

⁹² *Le Petit Robert. Dictionnaire de la langue française*. Paris : Le Robert, 1990 : 2005

significations des termes « lumière » et « transparence ». Il écrit notamment que « Pour être transparent, il faut cumuler deux qualités : "laisser passer la lumière" et "laisser paraître" (à la différence de ce qui est "translucide", qui ne filtre pas la lumière, mais dissimule les formes des objets que celle-ci éclaire, sans les faire voir...)»⁹³ ».

Cristallin, translucide, limpide, visible, net, précis, intelligible... : le principe de transparence recouvre, on le voit, des concepts assez divers, selon que l'on se réfère à des notions physiques, optiques, artistiques, etc. Il s'utilise également au sens figuré en ce qui concerne une pratique sociale qui consiste à tout montrer ou tout voir (transparence des informations, des données, sur le plan politique, économique, etc.). C'est donc que la polysémie du terme « transparence » fait en sorte que le fond ne rejoint pas la forme, que le signifiant déjoue le signifié, que la transparence n'est pas si transparente.

Un matériau ou un objet est qualifié de transparent lorsqu'il se laisse traverser par la lumière, qui est non opaque à la lumière. En réalité, aucun matériau n'est *totale*ment transparent : il absorbe plus ou moins de lumière en fonction de la longueur d'onde. Par analogie, la transparence est aussi le caractère presque immatériel d'une forme, son évanescence. Enfin, la transparence fait également référence à la luminosité, à la clarté de l'atmosphère (on dit qu'une nuit est transparente). Ce qui n'est pas transparent est opaque, obscur, impénétrable.

⁹³ *Op. cit.* Dubus : 103

Transparence et opacité sont deux composantes opposées sur le plan esthétique mais aussi moral, religieux et spirituel. Cette dualité se retrouve au cœur de l'œuvre et de la réflexion des peintres romantiques allemands, dans l'esprit de Goethe et des Lumières. Comme le souligne la conservatrice en chef au musée du Louvre, Dominique de Font-Réaulx, à propos d'un essai de Xavier Barral y Altet⁹⁴, il existe « un lien spirituel et métaphysique entre transparence et transcendance, associant les créations des verriers des cathédrales avec les œuvres récentes d'Aurélie Nemours ou Pierre Soulages.⁹⁵ » Cette dualité des deux termes opposés, l'artiste Arik Levy l'a utilisée en 2012 sous la forme d'un oxymore, puisqu'il a nommé « Opacité transparente » l'espace que lui a confié la maison Swarovski, qui invite régulièrement des artistes et designers à exposer leurs interprétations du cristal. Installée à Swarovski Kristallwelten, lieu d'origine de la réputée manufacture de cristal près d'Innsbruck, en Autriche, l'œuvre invite les visiteurs à explorer l'exposition en faisant appel à la totalité de leurs sens, tout en leur faisant jouer le rôle d'observateurs mais aussi de co-créateurs de l'exposition (par leurs déplacements, par les couleurs qu'ils portent, etc.). Cet exemple récent montre bien à quel point cette notion de transparence est au cœur de nombreux domaines de la recherche actuelle : par exemple en marketing⁹⁶, alors qu'il ne reste des marques de commerce qu'une trace matérialisée par un logo ou encore dans le domaine du design où, « lorsque la matière ne peut être réduite en quantité, elle est alors réduite en visibilité. C'est la mode des

⁹⁴ Historien de l'art espagnol.

⁹⁵ Jean-Michel Bouhours (dir.). *Études photographiques*. (2008): Récupéré de <https://etudesphotographiques.revues.org/1923?lang=fr>

⁹⁶ Pierre Balloffet., Le XXI^e siècle a 15 ans: l'émergence de la marque totalisante. *Infopresse*. (2015). Récupéré de <http://www.infopresse.com/opinion/pierre-balloffet/2015/3/20/le-xxie-siecle-a-15-ans-l-emergence-de-la-marque-totalisante> Le professeur (HEC Montréal) insiste sur l'importance de la transparence en marketing : « Dans un monde, dans des organisations mises à nu, où la transparence devient la règle, le masque, bien sûr, se dissout, s'efface. [...] Dans un monde transparent, en effet, où toute entreprise devient un média, tout finit par faire marque. »

objets transparents, opalescents, laissant voir leur contenu⁹⁷ » ; enfin en politique et économie, avec des lois relatives à la transparence et à la lutte contre la corruption.

La philosophe et historienne Anca Vasiliu souligne que la transparence est l'absence d'entrave à la communication au sens général. Elle retient qu'il s'agit de :

ce que les médiévaux appelaient une communication de type "angélique" : celle qui n'a plus besoin de paroles, d'images, d'intermédiaires, qui est elle-même *contenu et relais* de ce qu'elle transmet – en résumé, une adéquation "parfaite" (et en cela justement « angélique ») entre le signe (signifiant) et sa signification.⁹⁸

La transparence se définit donc de diverses manières : telle une couleur ou un motif vu en transparence, comme une impression de luminosité et d'immatérialité produite par la présence de plusieurs couches transparentes, en tant que propriété d'un corps translucide qui laisse passer la lumière sans laisser distinguer les formes, etc.⁹⁹

Il est à noter qu'on appelle « des transparents » des œuvres picturales qui peuvent être vues éclairées par l'arrière et généralement placées à l'intérieur d'une boîte optique. Peints parfois sur du verre, les transparents sont plus souvent réalisés sur du papier, et on y associe la plume, la pierre noire, la gouache, l'aquarelle et la cire. Le peintre romantique allemand Caspar David Friedrich a réalisé des transparents et le Français Louis Carrogis dit Carmontelle, à la fin du XVIII^e siècle, préparait des dessins très

⁹⁷ Mireille Buydens. « La transparence: obsession et métamorphose ». *Intermédialités : histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques / Intermediality: History and Theory of the Arts, Literature and Technologies*, n° 3 (2004) : 54.

⁹⁸ *Op. cit.* Dubus : 20

⁹⁹ Dictionnaire en ligne du CNRS (Centre National de la Recherche Scientifique, France). *Centre national de ressources textuelles et lexicales*. Récupéré de <http://www.cnrtl.fr/definition/transparence>

fins qu'il présentait à la haute société de son temps. Il racontait ainsi des histoires, faisant dérouler ses dessins sans interruption et tissant des récits au gré des paysages et des personnages apparaissant sur les feuilles exposées à la lumière du jour. Les fantasmagories et lanternes magiques étaient très populaires à l'époque. Carmontelle a mis la transparence au service de ces spectacles qu'il montait tel un véritable réalisateur, faisant figure de précurseur en cette fin du XVIII^e siècle.¹⁰⁰

1.6.2 La dimension philosophique et artistique de la transparence

Pour la plupart des auteurs, la transparence est un concept aussi bien philosophique qu'artistique, relevant autant du sensible que de l'intellection. Le concept de transparence interroge également sur la raison du regard, comme sensation et connaissance du monde. Comme l'écrit l'historienne de l'art Pascale Dubus, la transparence est « considérée comme matériau du visible, voire comme condition de possibilité de l'œuvre d'art¹⁰¹ », et cette problématique s'impose avec force lorsqu'on cherche à comprendre l'art contemporain. On est dans ce que l'on pourrait appeler « l'esthétique du cristallin¹⁰² », comme l'écrit encore Pascale Dubus.

Par ailleurs, la transparence, paradoxalement, engendre peut-être un état où l'œil est plus actif, car à la recherche de ce qui n'est pas donné à voir, et cela amène le regardeur à se poser des questions : au lieu d'affirmer « Ah! C'est bleu », le regardeur

¹⁰⁰Saskia Hanselaar. (2009). Un transparent de Carmontelle. *L'Histoire par l'image*. Récupéré de <https://www.histoire-image.org/etudes/transparent-carmontelle>

¹⁰¹ Pascale Dubus (éd.). *Transparences*. Paris : Les Éditions de la Passion, 1999 : 11

¹⁰² *Ibid.* 12

pourrait se demander « Mais qu'est-ce qu'il y a derrière le bleu? », déplaçant en quelque sorte son regard et sa réflexion au-delà de la matière.

1.6.3 La transparence et le flou

La notion de flou est constituante du principe de transparence : si l'objet (que ce soit l'œuvre ou un autre objet) est complètement et parfaitement transparent, alors il n'y a rien (aucun corps, aucun élément) entre l'œil qui regarde et l'objet regardé. S'il y a transparence, c'est que l'on perçoit, même de façon minimale, quelque chose qui s'interpose entre l'œil et l'objet (le verre, le flou de la peinture, un nuage, la brume, une autre couleur, etc.). Comme l'écrit Icleia Borsa-Cattani (critique et professeure d'art brésilienne), « toute œuvre porte en elle le principe même de son opacité, pareille à celle de tous les êtres et objets qui peuplent le monde¹⁰³ ». L'auteure ajoute que « le transparent souligne les tensions entre le réel et l'imaginaire des œuvres, entre la chair du monde et la presque immatérialité des formes, entre la transparence que nous désirons attribuer aux significations de la réalité et son opacité réelle¹⁰⁴ ».

On comprend qu'il serait nécessaire d'établir et d'analyser dans une autre recherche les relations – parallèles, complémentaires, contradictoires – qui se tissent entre ces différents concepts.

¹⁰³ Bernard Paquet (sous la dir.). *Faire œuvre - Transparence et opacité*, Actes du colloque *Faire œuvre - Transparence et opacité* qui s'est tenu à Québec du 19 au 22 mai 2008. Québec : Les Presses de l'Université Laval, 2009 : 238

¹⁰⁴ *Ibid.* 23

1.6.4 La transparence et le reflet

L'artiste et professeure d'art Catherine Couanet aborde, dans « Le trouble des images ¹⁰⁵ », la notion de reflet (celui d'un miroir, d'une vitre), qui renvoie au sens du toucher (mais pas au goût, ni à l'ouïe, ni à l'odorat). L'image reflétée, on la voit, bien sûr, mais on pourrait presque aussi la toucher. D'où une dimension érotique, et cet érotisme est lié à la puissance de la mort (Éros lié à Thanatos). Le reflet se manifeste comme une sorte de « fantôme », puisqu'on est dans l'au-delà du miroir :

→ Éros est contre Thanatos (dans le sens qu'il s'oppose à lui)

→ Éros est tout contre Thanatos (dans le sens où il est proche de lui)

On peut penser aussi à l'expression commune « toucher avec les yeux » qui souligne un interdit, un tabou : on ne peut pas, on ne doit pas réellement toucher. C'est le regard qui est une passerelle vers l'inaccessible, un pont fugace vers le défendu, le prohibé. Car si le regard fait durer le reflet, la tentative – sinon tentation – de le toucher le fait disparaître.

Cette perception érotique, le journaliste du quotidien *Le Devoir*, Jérôme Delgado, l'a soulignée à l'occasion d'une exposition des œuvres de Marcelle Ferron à la galerie Simon Blais, en 2008, et à propos, fait assez rare, du catalogue d'exposition :

Le professeur de l'Université de Guelph soulève le côté sensuel de l'art de Marcelle Ferron, souvent présentée par ailleurs en rebelle et en battante. Enright parle même à un certain moment de sa peinture comme si celle-ci « était en train de s'autoérotiser ». Le catalogue est d'ailleurs recouvert d'une feuille transparente et rose qui donne le ton ¹⁰⁶.

¹⁰⁵ *Ibid.* 258

¹⁰⁶ Jérôme Delgado. « La sensualité chez Marcelle Ferron ». *Le Devoir* (Montréal), 24 mai, 2008.

Ouvrir ce catalogue, c'est découvrir les œuvres comme après avoir tiré un rideau de tulle, c'est pénétrer à pas feutrés dans l'univers de Ferron.

Enfin, la réflexion que mène Catherine Couanet peut faire penser aux vitres des wagons du métro : lorsqu'une personne regarde son propre reflet dans une vitre, d'autres passagers peuvent également apercevoir son reflet. On est alors à la lisière entre image privée et image publique. C'est ce que l'auteure nomme « une zone de contact entre le monde et soi-même¹⁰⁷ ».

Cette expérience est peut-être celle, renouvelée, remodelée, que vit l'utilisateur du métro lorsqu'il perçoit son reflet dans la verrière de la station Champ-de-Mars. Il est acteur de sa propre image, insérant son autoportrait éphémère dans l'œuvre de verre. Il devient à la fois « actant » et « acté », l'instigateur non conscient de son image et l'image elle-même, celui qui, concomitamment, crée son portrait dans la verrière et se retrouve dans l'œuvre ainsi créée. Cette mise en abyme n'est ni récente ni nouvelle - il n'est qu'à penser à la présence du miroir dans la peinture, dans des œuvres telles que *Les Époux Arnolfini* (Jan van Eyck, 1434), ou encore plus loin dans l'Histoire, au mythe de Narcisse – mais elle prend chez Ferron un tour nouveau : la présence du passager-regardeur relève davantage de la trace. Son passage « dans » la verrière viendra s'inscrire dans un continuum de silhouettes effacées, de tranches de vie évanescences qui, malgré leur anonymat, sont des figures tracées dans cet espace géométrique apparemment froid et sans vie qu'est la verrière. C'est en quelque sorte ce vers quoi tend l'œuvre conceptuelle de Steve Giasson présentée à Art souterrain en 2015 à Montréal :

¹⁰⁷ *Ibid.* 258.

VOX est constitué de toutes les phrases entendues distinctement puis retranscrites manuellement par l'artiste entre le 25 juillet 2009 et le 24 juillet 2010 à l'extérieur de son appartement [...] Justifié en son centre, afin d'évoquer graphiquement une onde sonore, ce texte peut se lire comme un portrait par et sur ses contemporains, mais également comme un autoportrait en creux.¹⁰⁸

L'œuvre se présente donc comme une suite de phrases – deux-cents pages de textes - reproduites sur des vitres (celles du corridor menant au Palais des Congrès) et qui, surtout de nuit, s'inscrivent dans le paysage urbain environnant. Les mots sont comme des murmures qui nous parviennent de la ville. La synesthésie opère et donne à entendre, à travers le brouhaha lumineux et flou de l'extérieur, la cacophonie confuse de bribes de conversations entendues çà et là.

Bref, le reflet ici participe de l'œuvre elle-même et joue le rôle de matière et de médium.

1.6.5 La transparence et l'invisibilité

Par ailleurs, il faut s'interroger sur le fait que la transparence n'est pas l'invisibilité. Alors rend-elle l'œuvre invisible, au moins en partie? Rend-elle visible ce qui n'est pas dans l'œuvre, ce qui n'est pas de l'œuvre (comme les rues, les bâtiments, les routes par-delà la verrière du métro Champ-de-Mars)? Dans une peinture, la transparence donne une tridimensionnalité à l'image, comme la perspective : le point de fuite se situe au-delà de la toile.

¹⁰⁸ Steve Giasson. Art souterrain. Récupéré de <http://2015.artsouterrain.com/fr/steve-giasso/>

En fait, c'est le XVIII^e siècle qui a fait émerger les emplois métaphoriques de la transparence, comme le rappelle la sémiologue et linguiste Ophélie Hetzel :

Les usages métaphoriques apparaissent au XVIII^e siècle, le bien nommé siècle des Lumières. Cela coïncide avec tout un chambardement des pratiques. Les Lumières inventent non pas le sujet mais l'individu, et avec lui l'introspection – qu'on pense aux *Confessions* de Rousseau. Ils inventent également l'Encyclopédie, qui a pour projet de rendre le monde visible dans sa totalité. Rendre donc visible à la fois le monde et l'individu, pour lui-même et pour les autres, comme en attestent la naissance du genre autobiographique et celle de la pornographie. La transparence est alors valorisée dans le sens de sincérité, de vérité.¹⁰⁹

Elle ajoute : « À mesure que l'on cache, on a envie de voir¹¹⁰ ». C'est que la transparence va plus loin que l'invisibilité : elle engendre le désir de voir à travers, de passer outre ce petit rien de matière - voile, verre, papier... - dont la seule présence souligne ce qui est visible « de l'autre côté ».

La philosophe Mireille Buydens revient elle aussi sur transparence et visibilité :

Lorsque la matière ne peut être réduite en quantité, elle est alors réduite en visibilité. C'est la mode des objets transparents, opalescents, laissant voir leur contenu. [...] Nombreuses sont les illustrations de cette mode contemporaine de la transparence pour habiller, ou plus exactement déshabiller les objets utilitaires de leur matérialité. La transparence sera donc synonyme de modernité en ce que celle-ci se conjugue avec la dématérialisation.¹¹¹

¹⁰⁹ Ophélie Hetzel. (2014). Interview 4 : La transparence, entre visible et invisible. *Sémiosine*. Récupéré de <http://www.semiozine.com/interview-4-transparence-visible-invisible>

¹¹⁰ *Ibid.*

¹¹¹ Mireille Buydens. « La transparence: obsession et métamorphose ». *Intermédialités : histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques / Intermediality: History and Theory of the Arts, Literature and Technologies*, n° 3 (2004) : 54

Elle souligne le caractère impalpable et quasi imperceptible de la matière qui « fait » transparence : « [La transparence] est aussi, ce faisant, le pont *le plus mince* : sa texture infracorporelle et insaisissable, furtive et virtuelle, en fait le médium minimal, au point de fusion entre matière et lumière, neige fondante redevable d'une métaphysique de l'effleurement.¹¹² » Buydens revient même aux origines, soit au concept d'Aristote, selon lequel la transparence est « par essence de nature paradoxale : elle est à la fois invisible et ce qui permet toute vision, elle n'est rien et elle est quelque chose, comme un neutre actif qui dévoile ce qui se montre en elle.¹¹³ » La transparence est un intermédiaire, un « pont qui mène le regard au monde¹¹⁴ », mais elle est aussi ce qui reçoit la visibilité du monde. En cela, selon Buydens, « elle opère donc à la fois comme "le milieu récepteur en même temps que l'intermédiaire de la réception"¹¹⁵ ». Il s'agit de montrer et dissimuler en même temps, d'indiquer la présence d'un au-delà au regard du spectateur-regardeur dans une sorte de « push and pull » qui, au lieu de faire avancer ou reculer les couleurs, donne fait alterner la présence de ce qui révèle et de ce qui se cache derrière.

De surcroît, il est à noter que le verre induit la possibilité de recevoir l'œuvre de tous les côtés, même si la perception visuelle varie selon que l'on est par exemple le jour ou la nuit (pensons à la verrière de Marcelle Ferron à la station Champ-de-Mars) [fig. 1.1 et 1.2].

La sculpture implique une dimension supplémentaire à la peinture, qui, par définition, ne donne à voir qu'un côté des choses, alors que l'œuvre sculptée peut se voir sur toutes ses faces et sous divers angles. Certains artistes ont « contourné » cette

¹¹² *Ibid.* 70

¹¹³ *Ibid.* 69

¹¹⁴ *Ibid.* 70

¹¹⁵ *Ibid.*

difficulté en proposant des tableaux double-face, notamment au XVI^e siècle alors que le débat opposait les partisans de la peinture et ceux de la sculpture. Pensons par exemple au *Combat de David et Goliath*, de Daniele da Volterra (conservé au musée du Louvre) ou encore au *Portrait du nain Morgante*, de Monzino (Galerie des Offices, Florence) : les deux versions (pile et face) du même sujet donnent à voir l'ensemble de la scène. Ces exemples de *paragone* (cette « comparaison » entre peinture et sculpture) illustrent ce topos de la théorie de l'art de la Renaissance. Mais avec le verre, inutile d'avoir un tableau à deux faces : il n'est pas nécessaire de faire le tour de l'œuvre puisqu'on est projeté instantanément de l'autre côté de la verrière. C'est un peu comme si le verre réconciliait les deux arts autrefois en compétition, comme si advenait la synthèse de la peinture et de la sculpture.

Rappelons enfin que si la notion de transparence est aujourd'hui incontournable, cela n'a pas toujours été le cas : le secret et la discrétion étaient autrefois des valeurs qu'on ne remettait pas en question. Le professeur d'histoire de l'art Philippe Junod rappelle en outre que la transparence peut être perçue dans le succès actuel des matériaux opalescents ou translucides, voire dans la dématérialisation de l'objet d'art (on peut penser aux hologrammes, aux images numérisées, aux *happenings* et aux performances, même). Junod cite à ce sujet le peintre tchèque František Kupka, qui envisageait déjà une création « sans aucune médiation matérielle¹¹⁶».

Enfin, c'est bien de cela dont il s'agit : la transparence permet d'expérimenter les possibles, de vivre une expérience phénoménologique à la lisière entre le vrai et le vraisemblable, le montré et le caché, entre le réel et l'apparent.

¹¹⁶ Philippe Junod. Nouvelles variations sur la transparence. *Appareil*. 2011. Récupéré de <http://appareil.revues.org/1197>

Nous avons donc vu quelle place le manifeste *Refus global* avait eue dans la société artistique québécoise à partir du milieu du XX^e siècle, et combien cet opuscule avait porté les visées utopistes de l'époque. Comme d'autres membres du groupe automatiste, Marcelle Ferron a voulu vivre cette utopie par le biais de sa création artistique. C'est ainsi qu'après la peinture de chevalet, elle s'est intéressée à l'art public, ce qui l'a amenée à considérer ses créations comme autant de moyens donnés aux regardeurs-usagers du métro, d'hôpitaux ou de palais de justice de vivre leur expérience d'usagers à travers des œuvres polychromes et surtout transparentes.

C'est pourquoi nous avons cherché à définir le concept de transparence, problématique centrale de notre étude. Nous avons ainsi tenté de comprendre quelle place ce postulat occupe dans l'œuvre de Marcelle Ferron, puis avons exposé les différentes approches liées à ce principe.

Pour mener à bien son projet de transparence, Ferron a consacré au travail du verre plusieurs années de sa vie, et c'est ce que nous verrons dans le deuxième chapitre.

CHAPITRE II

L'artiste originaire de Louiseville est connue pour ses peintures, mais aussi pour ses verrières, notamment celles du palais de justice de Granby [fig. 2.1], du métro Vendôme [fig. 2.2, 2.3 et 2.4], et surtout celle de la station de métro Champ-de-Mars [fig. 1.2], à Montréal. Marcelle Ferron est passée de l'art de salon à l'art public, c'est-à-dire de la peinture à la verrière.

Quand Marcelle Ferron revient au Québec en 1966, Montréal se prépare à accueillir l'exposition universelle Expo 67) l'art public et diverses expériences artistiques envahissent la scène artistique (*happenings*, projets comme ceux de Mousseau, peintre mais aussi scénographe et décorateur : on peut penser à sa Mousse-Spachthèque, sorte de discothèque avant-gardiste). Plusieurs espaces publics, dont les stations de métro et les halls de grandes entreprises sont décorés d'œuvres d'art... Il est question de libération nationale, de critique de la consommation, de contestation antiautoritaire et de démocratisation de la culture. C'est dans ce climat que Marcelle Ferron va opter pour une autre forme artistique, délaissant la peinture pour le vitrail, les tableaux pour l'art public.

Comme le souligne l'historien de l'art Jean De Julio-Paquin, c'est nourrie de ses expériences à l'étranger que Marcelle Ferron est revenue au Québec dans le contexte favorable de la Révolution tranquille. Sa carrière de peintre avait été bien amorcée, mais c'est avec ses verrières monumentales qu'elle contribue au développement de l'art public au Québec. « En 1970, le Musée d'art contemporain de Montréal lui

consacre une première rétrospective et, la même année, elle représente le Canada à l'Exposition universelle d'Osaka au Japon.¹¹⁷»

Celle pour qui « le passage de la lumière, comme la force solaire qui affecte l'humain¹¹⁸ » sont des aspects essentiels de l'art et de la vie va se consacrer alors au travail du verre.

2.1 La période des verrières chez Marcelle Ferron

2.1.1 Marcelle Ferron : sa quête de transparence et de lumière

De santé fragile, Marcelle Ferron fait, dans son enfance, de fréquents séjours à l'hôpital. Sa fascination pour la lumière remonte à cette période. Elle raconte en effet qu'elle détestait le verre opaque des vitres de sa chambre d'hôpital qui l'empêchait d'observer la vie à l'extérieur, lui préférant la transparence des verrières : « Pour moi, dit-elle, le problème de la transparence remonte à un phénomène de l'enfance. J'avais été enfermée dans une chambre d'hôpital où le verre était dépoli et où je ne voyais rien. [...] C'est à partir de cet instant, inconsciemment sans doute, que je m'intéressai au monde de la transparence¹¹⁹ ». En effet, à trois ans déjà, atteinte de tuberculose osseuse, l'enfant fait de fréquents séjours à l'hôpital. Dans sa chambre d'hôpital, elle

¹¹⁷De Julio-Paquin, Jean. « Marcelle Ferron : une femme éprise de liberté ». *Vie des Arts*, vol. 52, n° 211, (2008) : 54.

¹¹⁸ Propos recueillis lors d'une entrevue orale réalisée avec Aurèle Johnson (Montréal, 2016, 3 mars). Monsieur Johnson était le directeur de la compagnie Superseal (Saint-Hyacinthe) lorsque Marcelle Ferron est venue leur proposer son projet de vitrail. Nous aborderons cet épisode au chapitre 3. (Je remercie M. Aurèle Johnson de m'avoir autorisée à citer son propos dans le cadre de mon mémoire).

¹¹⁹ France O'Leary, « Le travail du verre. Propos de Marcelle Ferron ». *L'Action*. (1966) : 1.

passé son temps à observer le passage de la lumière et ses réfractions colorées à travers le verre biseauté de sa fenêtre. Elle est privée de liberté et son regard s'arrête à la surface du verre dépoli. Le dépolissage fait perdre au verre sa transparence, son éclat, sa brillance. Les infimes aspérités que comporte alors le verre permettent une diffusion plus uniforme de la lumière. L'uniformité la contraint, l'enferme, alors qu'elle préfère prendre le risque de se dévoiler, d'être elle-même. À propos de l'éducation que leur père leur a donnée, elle déclare d'ailleurs : « La liberté c'est quelque chose qui se gagne mais qui coûte quelque chose.¹²⁰ »

La fascination de Marcelle Ferron pour la lumière, pour la couleur et pour la transparence remonte à son enfance : « La couleur était quelque chose de vital pour mon père. Orphelines de notre mère, nous avons toutes, les trois sœurs, été habillées en rouge pour lutter contre la mort et le deuil.¹²¹ ». À ce sujet, il est intéressant de se référer à Michel Pastoureau, historien médiéviste français et spécialiste de la symbolique des couleurs : « Dans le système chromatique de l'Antiquité [...] le rouge était la couleur, la seule digne de ce nom¹²² », écrit-il. Il explique que le rouge s'apparente au pouvoir (religieux ou de la guerre). Puis la Réforme protestante va le relier à l'immoralité. Par ailleurs, au cours des siècles, si le bleu est associé aux femmes (la Vierge Marie est de bleu vêtue) et le rouge aux hommes (pour les raisons évoquées plus haut), les choses finissent par s'inverser : le rouge sera désormais féminin et le bleu masculin. Bref, si l'on considère la symbolique de la couleur rouge chez Ferron à travers le prisme des explications de Pastoureau, il semble que cet aller-retour entre les choses du pouvoir à connotation masculine et ce que l'on pourrait appeler un univers plus féminin soit assez à l'image de l'artiste qu'était Ferron. Il

¹²⁰ *Le prix Borduas à une femme*. (1983, 12 octobre). [Émission Webdiffusée]. Dans la série Les Belles Heures. Récupéré de http://archives.radio-canada.ca/arts_culture/arts_visuels/clips/9154/

¹²¹ Monique Brunet-Weinmann. « Les îles de lumière ». *Parcours des Arts visuels*, n° 13, (printemps) 1994.

¹²² Michel Pastoureau et Dominique Simonnet. *Le Petit Livre des couleurs*. (Paris : Éditions du Panama-Point, 2005) : 27-41.

serait très certainement intéressant de pousser plus avant la recherche sur cette question, ce qu'il ne nous est guère possible de faire ici, c'est pourquoi cet aspect n'est traité que sommairement.

Quête de la transparence, désir de voir et d'être vu : la transparence abolit les barrières entre soi et le monde, elle permet de dévoiler et d'être dévoilé, d'être à la fois objet et sujet, ce qui est dans le regard et ce qui regarde. Le désir de Marcelle Ferron de voir au-delà, d'appréhender un monde qui lui est caché, tient peut-être d'une volonté de tout connaître, d'un besoin immense de liberté : « Ce qui m'a fait rejeter les choses, ça a toujours été un besoin de liberté.¹²³ », déclare-t-elle. C'est ce qu'on retrouvera par exemple dans le fait qu'elle lit tous les livres, sans censure ni tabou, comme le lui a appris son père et malgré les interdits posés par les religieuses de l'école où elle sera plus tard élève : « [Chez mon père] on lisait tout, la liberté était de mise dans la maison. On discutait de tout. [...] On était enfermé dans un couvent avec une grande robe noire et là, interdiction de lire – même Claudel était à l'index à l'époque.¹²⁴ »

Bref, sa quête de transparence sur le plan esthétique semble se rapporter à ce désir datant de l'enfance – peut-être même y trouve-t-elle son origine. Cependant il lui faudra attendre plusieurs années avant de découvrir le verre.

En 1953, elle part en France après la dissolution du groupe automatiste et rentre au Québec treize ans plus tard. Après un long séjour en Europe, devenue spécialiste du

¹²³ *Marcelle Ferron, peintre*. (1970, 9 juillet). [Émission Webdiffusée]. Dans la série Gros Plan. Récupéré de http://archives.radio-canada.ca/arts_culture/arts_visuels/clips/9152/

¹²⁴ *Ibid.*

verre, elle réalise des œuvres d'art public et travaille exclusivement avec ce matériau pendant plusieurs années, avant de revenir à la peinture au milieu des années 70.

2.1.2 Le vitrail dans la production de l'artiste

« Au lieu de peindre avec de l'huile, je peins avec du verre.¹²⁵ »

Marcelle Ferron

Marcelle Ferron a commencé à s'intéresser au verre coloré dès le début des années 60. Son désir d'intégrer l'art à un contexte architectural et environnemental allait la conduire à l'art public. Comme l'affirme l'historienne de l'art Rose Marie Arbour, « ce nouveau champ artistique allait renouveler les moyens de mettre en œuvre sa conception de l'art issue de l'automatisme¹²⁶ ». Après avoir passé plusieurs années à Paris, de 1953 à 1966, Marcelle Ferron rentre au Québec pour vivre une nouvelle aventure artistique : « 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 débutait¹²⁷ ».

Puis, de 1967 à 1974, Marcelle Ferron s'est exclusivement consacrée au vitrail. La verrière de la station de métro Champ-de-Mars à Montréal (1968) est l'une des réalisations artistiques les plus célèbres du réseau de transport souterrain de la métropole québécoise, mais aussi l'une des œuvres marquantes de la production de

¹²⁵ *Lumineuse Ferron*. (1970, 24 mai). [Émission Webdiffusée]. Dans la série Prisme. Récupéré de http://archives.radio-canada.ca/arts_culture/arts_visuels/clips/9153/

¹²⁶ 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 ». *Recherches féministes*, vol. 2, n° 1 (1989) : 41

¹²⁷ *Ibid.* 43

Marcelle Ferron¹²⁸. Elle ouvre une nouvelle perspective à l'art abstrait dans le métro. Ce choix est d'ailleurs à l'origine d'un différend qui l'oppose à Robert La Palme, alors conseiller artistique du métro, qui avait commandé une verrière à caractère narratif, plus conventionnelle.¹²⁹

L'utilisation de ce nouveau médium a entraîné un changement dans le travail de l'artiste. En effet, le fait d'intégrer ses verrières à des édifices signifiait que l'artiste devait communiquer avec des architectes, et le processus de fabrication en usine impliquait également un travail d'équipe. Cela répondait tout à fait à la volonté de Marcelle Ferron de sortir d'une part l'artiste de son atelier, d'autre part l'œuvre d'art du musée pour aller vers un art intégré à la société. Elle déclare : « J'étais dégoûtée de la peinture. Bon nombre de collectionneurs achetaient des tableaux pour les enfermer dans des voûtes de banques. Les verrières m'ont permis de faire de l'art public.¹³⁰ » Comme d'autres tenants de la Révolution tranquille, Marcelle Ferron est une artiste militante qui veut affirmer « l'importance des arts visuels comme pratique sociale¹³¹ ». Si pour cette artiste, « mettre des couleurs, ici [au Québec], représente une nécessité¹³² », il ne saurait être question de faire des compromis sur son art. Elle veut offrir à tous, du simple passant au connaisseur, la possibilité d'accéder à l'œuvre d'art. Elle affirme : « La sensibilité, ce n'est pas une question de compte en banque ni de statut social¹³³. »

¹²⁸ Cette œuvre sera plus amplement analysée dans le chapitre 3.

¹²⁹ Nous reviendrons sur cet épisode un peu plus loin dans ce chapitre.

¹³⁰ *Op. cit.* Arbour, 41.

¹³¹ *Ibid.*

¹³² *Marcelle Ferron, peintre.* (1970, 9 juillet). [Émission Webdiffusée]. Dans la série Gros Plan.

Récupéré de http://archives.radio-canada.ca/arts_culture/arts_visuels/clips/9152/

¹³³ *Ibid.*

2.1.3 La verrière : l'art public comme acte social

« Je veux que mon art entoure le monde ordinaire de bonheur et de couleur¹³⁴ »

Marcelle Ferron

Pour Ferron, l'art public est un acte social. Elle veut sortir l'art des musées, des galeries et des salons bourgeois : « Marcelle Ferron [...] découvrait, en même temps, que la toile sur le mur n'a plus guère de sens que dans les musées nécropoles ou dans la naphtaline des salons bourgeois, mais qu'elle n'a certainement plus aucun sens au cœur de la cité moderne.¹³⁵ »

En 1969, le groupe Création, qu'elle a fondé avec d'autres artistes et intellectuels se présente comme un centre « d'information sur les arts, à la fois pour des artistes et des créateurs mais aussi pour des techniciens.¹³⁶ » Leur but est d'intervenir à divers niveaux de la société (centres de recherches, industries de la construction, pouvoirs publics, monde de l'éducation), tout en tenant compte des spécificités du Québec. C'est aussi pour cela que Ferron s'engage dans un processus de travail en équipe au sein d'un atelier industriel (Superseal), où elle fabrique ses murales de verre.

Pour le philosophe français Christian Ruby (Université de Nanterre) :

L'espace public représente dans les sociétés humaines, en particulier urbaines, l'ensemble des espaces de passage et de rassemblement qui sont à l'usage de tous. [...] En parlant d'art public, on touche

¹³⁴ *Op. cit.* Arbour, 39

¹³⁵ Jean Sarrazin, Lucile Ouimet et Yvonne Kirbyson, « Marcelle Ferron ou la quête joyeuse de la lumière ». *Vie des Arts*, n° 61, (1970-1971) : 33

¹³⁶ *Op. cit.* Arbour, 39

évidemment aux arts et à l'esthétique, mais aussi, par système d'englobement, à la ville et à l'urbain, puis à la politique et à l'organisation de la société (ou aux modèles qu'on s'en fait). [...] La présence de l'art public contribue à créer une situation aux multiples facettes : spatiale (où est-ce ?), temporelle (depuis quand ?), réflexive (pourquoi ?), politique (qui a décidé ?), artistique (quel en est le genre ?), esthétique (est-ce que j'aime ?).¹³⁷

Selon Paul Ardenne :

L'art public engage toujours un rapport direct à la vie sociale. Recourir aux lieux publics, pour l'artiste, c'est inévitablement rencontrer la population, c'est la solliciter esthétiquement de façon raccourcie, sans en passer par le filtrage muséal. [...] Entre les territoires humanisés, l'espace public de la ville se qualifie avec la modernité comme un espace de forte attraction. L'univers pacifié de la campagne, longtemps, avait attiré les artistes œuvrant "sur le motif". [...] Le développement urbain qui accompagne, tout au long du XIX^e siècle, la révolution industrielle périmé cette dilection. La ville devient alors un "chronotope" [c'est-à-dire un espace/temps] essentiel, hautement magnétique, de la création moderne.¹³⁸

Nous avons souligné, au chapitre 1, les liens entre *Refus global* et l'utopie. S'agissant de l'art public, il convient de revenir quelque peu sur ce qui transparait de la pensée de Borduas à propos de l'art public : est-il évident, simplement envisageable ou encore impossible de conjuguer automatisme et art public? Nous nous reporterons au texte de Gilles Lapointe sur le sujet, « L'inscription du geste automatiste dans l'espace public »¹³⁹, afin de mieux cerner cette problématique.

¹³⁷ Christian Ruby. « L'art public dans la ville ». *EspacesTemps.net* Actuel. 2002. Récupéré de <http://espacestems.net/document282.html>

¹³⁸ Paul Ardenne, « L'implication de l'artiste dans l'espace public ». *L'Observatoire*, n°36 (hiver 2009-2010) : 3

¹³⁹ Gilles Lapointe, « L'inscription du geste automatiste dans l'espace public », dans *Œuvres à la rue : pratiques et discours émergents en art public*. Actes du colloque 2010, UQAM, Montréal. Montréal : 45-51.

Comme l'écrit Gilles Lapointe, Borduas semble s'opposer à tout art « utilitaire », car pour lui la réflexion doit se situer davantage au niveau de l'art que celui de la politique. Les murales réalisées par d'autres artistes, comme Diego Rivera au Mexique, lui paraissent « futiles, illusoire ou grossières¹⁴⁰ », trop éloignées du pictural au profit du social. Ce qui compte pour le chef de file automatiste, ce sont d'abord les considérations liées à l'art. Mais il ne reste pas moins vrai que certains automatistes, tels Marcelle Ferron et Jean-Paul Mousseau, ont pu trouver un développement de la pensée automatiste en inscrivant leurs œuvres dans l'espace public. Certes, l'utilisation du verre, le travail en équipe ou encore les contraintes liées au fait d'agir selon une commande font que le geste « pictural » est loin d'être rapide, instantané, donc automatiste. Mais en ce qui a trait aux valeurs véhiculées par *Refus global*, les artistes se rapprochent davantage de ce contenu philosophique et social, donnant à un grand nombre de spectateurs potentiels – et non plus à un petit cercle d'initiés - la possibilité d'accéder à l'œuvre.

Par ailleurs, avec ses verrières, Marcelle Ferron s'inscrit dans son époque, car d'autres artistes ont exploré de nouvelles voies grâce à ce matériau. En France, Henri Matisse a réalisé les vitraux de la chapelle de Vence¹⁴¹, à la fin des années 1940. De son côté, Pierre Soulages a faits ceux de l'abbaye de Conques, dans l'Aveyron¹⁴². Quant à Victor Vasarely, il a créé ceux de l'église d'une station balnéaire de la Côte d'Azur¹⁴³. Au Québec, Jean-Paul Mousseau, grand ami de Marcelle Ferron et lui aussi créateur de vitraux (entre autres : *Lumière et mouvement dans la couleur*, murale réalisée pour Hydro-Québec, 1961-1962, église de Saint-Maurice-de-

¹⁴⁰ *Ibid.* 46

¹⁴¹ Marie-Thérèse Pulvéris de Sévigny. *Henri Matisse, le chemin de croix. Chapelle du rosaire des dominicaines de Vence.* (Paris : Cerf, 2013) : 24

¹⁴² Léa Salvador. Pierre Soulages et les vitraux de l'abbatiale de Conques. *INA*. Récupéré de <http://fresques.ina.fr/soulages/fiche-media/Soulag00025/pierre-soulages-et-les-vitraux-de-l-abbatiale-de-conques.html>

¹⁴³ Il serait à ce propos fort intéressant d'approfondir la recherche sur les artistes qui ont pu influencer Marcelle Ferron, lors, notamment, de son séjour en France.

Duvernay, à Laval, 1963), partage le même point de vue qu'elle sur l'art public et sur la nécessité de rendre l'art moderne accessible à tous¹⁴⁴. Mousseau comme Ferron, plutôt que de recourir au langage et verbaliser leur pensée, préfèrent donner à voir et à toucher, à vivre comme expérience nouvelle.

Si le geste véritablement artistique de la création d'une verrière n'est plus vraiment automatiste, ce qui le précède – la signification de la mise en œuvre, au sens littéral – semble bien correspondre aux valeurs de *Refus global*. Rose Marie Arbour a souligné que « l'automatisme de Ferron relève davantage d'une "attitude que d'une esthétique inféodée à un médium"¹⁴⁵ ». Ferron, ici comme ailleurs, se laisse le droit d'être libre. Liberté qu'elle revendique aussi en changeant d'avis au cours des années :

[...] la verrière, c'est de l'art décoratif tandis que la peinture est porteuse de sens. [...] Quand tu travailles en architecture, tu es contrainte par l'environnement et tu utilises des éléments répétitifs : c'est de la décoration. Cela a ses qualités : c'est direct, cynétique [sic] et ça joue avec la lumière. Mais cela n'a rien à voir avec la peinture.¹⁴⁶

En outre, Marcelle Ferron s'inscrit aussi dans une émancipation artistique féminine, voire féministe, en particulier au Québec. Avec Rita Letendre¹⁴⁷, née elle aussi en 1928, elle partage l'amour des couleurs et de la lumière. On pourrait même dire qu'elle rejoint, d'une certaine façon, les préoccupations de femmes comme Micheline

¹⁴⁴ Voir, au sujet de Mousseau, le mémoire de maîtrise rédigé par Judith Bradette Brassard, Judith Bradette Brassard. *Jean-Paul Mousseau artiste public*. (Mémoire de maîtrise). (Université du Québec à Montréal, 2008).

¹⁴⁵ Gilles Lapointe, « L'inscription du geste automatiste dans l'espace public », dans *Œuvres à la rue : pratiques et discours émergents en art public*. Actes du colloque 2010, UQAM, Montréal. Montréal : 48.

¹⁴⁶ Marcelle Ferron citée par Gilles Lapointe (p. 48) : Jean Royer. (1979, 10 novembre). Marcelle Ferron, pour la trace d'une époque. *Le Devoir* : 21

¹⁴⁷ Pour en savoir davantage sur Rita Letendre, on se reportera au catalogue de l'exposition qui lui a été consacrée au Musée des beaux-arts du Québec en 2003 : Anne-Marie Ninacs. *Rita Letendre, Aux couleurs du jou*. Québec : Musée national des beaux-arts du Québec. 2003.

Beauchemin ou Mariette Rousseau-Vermette qui, avec leurs tapisseries, mettent une technique artisanale au service de l'art¹⁴⁸. Laurier Lacroix a montré que l'intérêt de Micheline Beauchemin pour la tapisserie n'est pas exclusif et que l'artiste s'intéresse aussi aux propriétés qu'offre le verre : « Reprenant la technique des dalles de verre insérées dans le béton, elle produit au cours de cette année un vitrail, *Les Vendanges*, pour le collectionneur Roméo Boucher. Ce ne sera pas son ultime incursion dans le domaine de la matière translucide colorée et cet intérêt se révélera sous des formes variées tout au long de sa carrière¹⁴⁹ ». Ferron, à travers son enseignement de l'architecture à l'Université Laval et son travail de collaboration avec des gens des métiers de la construction, se veut elle aussi militante d'un art social, d'une création ayant ses racines dans la vie quotidienne et mise au service d'un peuple et pas seulement d'une élite.

On peut donc conclure que pour Marcelle Ferron, signataire du *Refus global*, travailler collectivement à une œuvre et donner une dimension sociale à l'art en le rendant accessible à un plus large public est un choix social et esthétique, dans la ligne du manifeste de 1948 qui avait pour projet de transformer l'art et la société. Marcelle Ferron affirme : « L'artiste a une mission sociale : c'est le porte-parole du peuple. [...] Quand on est artiste, il faut être conséquent.¹⁵⁰ » Elle veut assumer le rôle social de l'artiste contemporain, en droit fil avec la notion de libération, synonyme de création chez les automatistes.

¹⁴⁸ « En juin 1957, invitée à participer à la première exposition nationale des arts appliqués à la Galerie nationale du Canada, [Micheline Beauchemin] y exposa, aux côtés de 35 autres participants du Québec dont Mariette Rousseau-Vermette, trois œuvres 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). » *Op. cit.* Arbour, 36.

¹⁴⁹ Laurier Lacroix. *Micheline Beauchemin*. Montréal : Les éditions du passage. 2009 : 40.

¹⁵⁰ Michel Brûlé. *L'esquisse d'une mémoire. Marcelle Ferron*. Montréal : Les Intouchables. 1996.

Comme l'écrit Rose Marie Arbour, « on est ainsi très loin de l'image de la femme 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.¹⁵¹ »

Celle qui a été de l'aventure automatiste a su transposer, sur le plan esthétique comme sur le plan social, son expérience picturale. Ce que les signataires du *Refus global* avaient amorcé, Marcelle Ferron l'a poursuivi en apportant chaleur et lumière à l'architecture contemporaine. L'art public lui a permis d'établir un lien entre l'univers de l'artiste et l'espace collectif. Ainsi, comme l'écrit Réal Lussier, les verrières sont devenues « une véritable métaphore de sa volonté de défier l'opacité du langage artistique, de transgresser les idées reçues et les espaces traditionnellement voués à la création¹⁵² ».

2.1.4 Réception de l'œuvre

Les verres-écrans de Marcelle Ferron ont été reçus de manière tout à fait favorable. Ils ont été l'objet d'expositions au Musée d'art contemporain de Montréal (« Marcelle Ferron : verrières ») et au Musée de Québec (« Verrière moderne de Marcelle Ferron », 12 octobre-7 novembre 1966) à l'automne 1966. Ce fut un vrai succès, comme le rappelle Rose Marie Arbour :

La réception des verres-écrans de Marcelle Ferron fut très positive, à la fois par les institutions de diffusion les plus importantes — le

¹⁵¹ *Op. cit.* Arbour, 44

¹⁵² *Ibid.*

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)¹⁵³

Dans le journal *The Montreal Star*, Glenn Howarth affirme : ‘‘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’’¹⁵⁴.

Lorsque Marcelle Ferron est décédée en 2001, Bernard Landry, alors Premier ministre du Québec, et Diane Lemieux, ministre d'État à la Culture et aux Communications, ont rendu hommage à l'artiste en parlant notamment de la verrière du Champ-de-Mars : « Ce n'est pas un hasard si les Montréalais, quelle que soit leur origine, aiment et admirent la verrière du métro Champ-de-Mars¹⁵⁵ ».

On peut parler de consensus établi autour de l'œuvre, la seule voix discordante ayant finalement été celle de Robert La Palme, qui était le conseiller artistique du métro lorsque Ferron a réalisé la verrière. Il tenait en effet à ce que les œuvres du métro soient figuratives et porteuses d'un contenu historique. Sur le site Internet de la STM (Société de Transport de Montréal), on peut lire :

¹⁵³ *Op. cit.* Arbour, 42-43.

¹⁵⁴ Glenn Howarth, ‘‘Glass to Look at’’, *The Montreal Star*, 31-10-70, cité par Rose Marie Arbour, *Op. cit.* Arbour, 27

¹⁵⁵ Bernard Landry et Diane Lemieux. (2001, 19 novembre). L'histoire de Marcelle Ferron est celle de la couleur et de la lumière luttant contre l'obscurité. *Site du Premier ministre du Québec*. Récupéré de <https://www.premier-ministre.gouv.qc.ca/actualites/communiques/2001/novembre/2001-11-19.asp>

Ami personnel du maire Jean Drapeau, LaPalme [orthographe parfois trouvée dans certaines sources, comme la STM ou le site du métro de Montréal] devient au milieu des années 1960 le premier directeur artistique du métro de Montréal. S'inspirant de l'histoire de la ville, il choisit les thèmes des premières œuvres d'art du réseau ainsi que les artistes chargés de les réaliser. Son projet est rapidement critiqué, voire dénoncé par des artistes non-figuratifs qui refusent de s'associer à son "grand livre d'images" et qui demandent plus de place à l'art abstrait dans le métro. LaPalme, lui, estime que le métro n'est pas l'endroit pour l'abstraction et ne "tolère" que la verrière de Marcelle Ferron à la station Champ-de-Mars, non sans égratigner l'artiste au passage.¹⁵⁶

On se référera également aux explications sur le sujet données sur le site d'Ici Radio-Canada :

Si l'apport de Robert LaPalme à l'art public québécois est reconnu, son rejet de l'art abstrait provoque une levée de boucliers chez les artistes. Plusieurs d'entre eux, dont Guido Molinari, Mario Merola et Marcelle Ferron, écrivent une lettre de protestation au maire Drapeau. [...] Robert LaPalme ne change pas d'idée, mais deux œuvres abstraites font tout de même leur apparition durant son mandat. Les cercles de l'automatiste Jean-Paul Mousseau au métro Peel sont parmi les seules œuvres d'art intégrées dans l'architecture d'une station du réseau initial. [...] Après une longue bataille, le directeur artistique se fait finalement imposer par le maire Drapeau une œuvre abstraite. Il s'agit du vitrail d'une autre automatiste, Marcelle Ferron, à la station Champ-de-Mars. L'arrivée de ces deux œuvres témoigne de la révolution artistique qui bouleverse le Québec à l'époque et qui s'apprête à envahir le métro. [...] Au début des années 1970, Robert LaPalme et la Ville de Montréal perdent le contrôle de la direction de l'art dans le métro. Le

¹⁵⁶ Berri-UQAM (Robert LaPalme). *STM*. Récupéré de <http://www.stm.info/fr/a-propos/decouvrez-la-stm-et-son-histoire/lart-dans-le-metro/liste-des-oeuvres/berri-uqam-robert>

choix des artistes revient dorénavant à l'architecte de chaque station, qui aura la responsabilité d'intégrer art et architecture dès la conception de la station. [...] Le nouveau conseiller artistique lors du prolongement du métro dans les années 1970-1980 n'est nul autre que l'artiste Jean-Paul Mousseau. Sous son règne, l'art abstrait est bienvenu.¹⁵⁷

En réalité, malgré son opposition marquée au projet de Ferron (selon ce que rapporte le journaliste et critique d'art Maurice Huot, le caricaturiste se disait «en faveur du moderne dans l'art, pourvu que ce soit intelligible, et non pas de la "fumisterie" et des "trucs".¹⁵⁸»), il semble avoir fait très peu d'ombre à Ferron et à son travail.

Celle qui affirme que « l'artiste n'est pas seulement un intellectuel. C'est un homme qui sait travailler de ses mains. Sa main est le prolongement de son cerveau¹⁵⁹ » va donc trouver dans le travail du verre et dans l'art public un nouvel élan à sa pratique artistique mais aussi un prolongement à son idéal politique et social.

L'être humain ne s'approprie pas les espaces anonymes que sont les supermarchés, les gares, les aéroports : il ne fait qu'y établir des relations commerciales. C'est en investissant ce que Marc Augé appelle des non-lieux que l'artiste crée une valeur ajoutée : à un palais de justice, à un hôpital, à une station de métro, en ce qui concerne Marcelle Ferron.

¹⁵⁷ Audrey Bourget. *Le métro de Montréal : galerie d'art souterraine. Ici Radio-Canada nouvelles* (2012). Récupéré de <http://ici.radio-canada.ca/nouvelle/578519/metro-art-histoire>

¹⁵⁸ Maurice Huot. *Que pense le Montréalais de l'histoire de sa ville?* Archives de la Ville de Montréal.

¹⁵⁹ *Le prix Borduas à une femme*. (1983, 12 octobre). [Émission Webdiffusée]. Dans la série Les Belles Heures. Récupéré de http://archives.radio-canada.ca/arts_culture/arts_visuels/clips/9154/

2.2 Approche sociologique : Marc Augé et Howard Becker

2.2.1 Marc Augé et la notion de non-lieu

Marc Augé a écrit, entre autres ouvrages, *Un ethnologue dans le métro* (1986), *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité* (1992) puis *Le métro revisité* (2008). Dans ses travaux, Augé construit une anthropologie du quotidien, explore des non-lieux, c'est-à-dire des espaces d'anonymat qui accueillent chaque jour des individus plus nombreux. Il met en évidence ce qui pourrait être une ethnologie de la solitude. Pour Augé, le métro est le dernier des espaces publics. C'est un lieu totalement subjectif et individuel mais aussi inévitablement social. Comme le souligne Jacques Dubois, professeur à l'Université de Liège, en Belgique, « C'est tout le paradoxe d'un espace public où l'on communique peu et où on ne débat de rien ¹⁶⁰ ».

Augé oppose le non-lieu au lieu anthropologique. Selon lui, le lieu est un espace que chaque individu intègre à son identité; ce lieu est propice aux échanges avec les autres, avec lesquels il partage des références sociales. Le lieu intègre donc l'ancien et le moderne, ce qui est et ce qui a été.

¹⁶⁰ Jacques Dubois. Marc Augé, un ethnologue dans le métro. Dans *Culture*. Université de Liège. 2009. Récupéré de http://culture.ulg.ac.be/jcms/c_39765/marc-auge-un-ethnologue-dans-le-metro

Les non-lieux, au contraire, ne sont pas des espaces de rencontre et ne se construisent pas à partir de références communes à un groupe : « Les non-lieux, ce sont aussi bien les installations nécessaires à la circulation accélérée des personnes et des biens (voies rapides, échangeurs, aéroports) que les moyens de transport eux-mêmes ou les grands centres commerciaux, ou encore les camps de transit prolongé où sont parqués les réfugiés de la planète.¹⁶¹ »

Les non-lieux sont produits par ce qu'Augé nomme la « surmodernité ». Ce sont des espaces banalisés comme les nouvelles gares, les aéroports, les hypermarchés, les hôtels, etc. Ce sont des lieux sans identité et sans histoire, marqués par l'absence de relations. Le monde contemporain se caractérise ainsi par une surabondance de temps, d'espace et d'individualité, qui sont pour lui les trois caractéristiques propres à la surmodernité.

Augé affirme : « Le passager du métro a perdu au fil des ans toute occasion d'échanger quelques mots avec [...] le vendeur de tickets. Des écrans l'informent, quelques messages enregistrés [également].¹⁶² » Le voyageur du métro est devenu un citoyen du monde. Augé ajoute : « s'il est jeune, il est habitué depuis quelques années à n'être chez lui que hors de lui et inversement. La télé, l'ordinateur, les écouteurs, les baladeurs et le téléphone portable sont les instruments chaque jour plus élaborés de cette expulsion intime de soi qui caractérise l'individualité contemporaine.¹⁶³ » Comme l'explique Augé, l'espace du non-lieu ne crée pas d'identité singulière et n'est pas propice aux échanges relationnels. Cet espace génère seulement de la

¹⁶¹ Augé, Marc. *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*. Paris : Seuil, 1992. 48.

¹⁶² Augé, Marc. *Le Métro revisité*. Paris : Seuil, 2008. 68.

¹⁶³ *Ibid.* 68-69

solitude et de la similitude : des dizaines d'êtres solitaires qui se côtoient sans vraiment communiquer.

Revenons à l'œuvre de Marcelle Ferron. La verrière est transparente, elle laisse voir autre chose par-delà le verre et les couleurs (il s'agit d'un verre translucide, qui n'est opaque que par touches blanches). Le passager du métro devient un regardeur, amené à voir au-delà; son propre regard le transporte ailleurs, dans un ailleurs pas si lointain et pourtant inaccessible sans le vitrail. La couleur et les arabesques de la verrière attirent en effet le regard, contrairement à une vitre transparente, et alors qu'un mur de béton absorberait le regard, bloquerait la vue [fig. 2.5, 2.6 et 2.7].

Le regardeur est amené à extérioriser son regard (alors qu'il l'intériorise avec la musique, avec son téléphone cellulaire...). Par ailleurs, ce qu'il voit est transformé : le paysage urbain, gris, voire sale, qui entoure la station Champ-de-Mars, est alors perçu à travers la couleur, une lumière extérieure sublimée.

Il faut aussi préciser que la verrière n'a ici aucune fonction iconographique, dans le sens où elle ne raconte pas d'histoire ni ne décrit de scène particulière. Dans les églises ou cathédrales du Moyen Âge, alors que la population était généralement illettrée, la relation entre les couleurs et la transparence devait permettre aux vitraux de créer une ambiance propice au recueillement, en reconstituant et donnant à voir l'hagiographie des saints. La verrière du Champ-de-Mars n'invite pas à la méditation, mais elle s'offre à un public de non spécialistes de l'art et en dehors des conventions traditionnelles de réception des œuvres (musées, galeries...), en dehors d'un espace et d'un temps dévolus à la perception d'œuvres d'art. Loin de contraindre le passager bientôt regardeur (regardeur dès sa sortie du train, voire avant, s'il a pu entrevoir les

reflets de la verrière sur le quai), ces conditions propres au métro lui laissent peut-être une liberté accrue, élargissant son « champ spatio-temporel » de réception.

Selon Augé, comme la surmodernité génère aussi le mouvement, sont des non-lieux aussi bien les installations nécessaires au transport des personnes et des biens (routes, gares, aéroports) que les moyens de transport eux-mêmes (voitures, trains, avions) : « ... tous ces "non-lieux" surpeuplés où se croisent en silence et s'ignorent des milliers d'individus, forment des parenthèses anonymes et sans jeu social ¹⁶⁴ ».

Pour Augé, le non-lieu est donc tout le contraire d'une demeure, d'une résidence, d'un logis, dans le sens où on l'entend habituellement. L'utilisateur noue avec le non-lieu un lien occasionnel et provisoire, dont la seule trace est le billet de train ou le ticket de métro, par exemple.

Le passager est défini par sa destination (contrairement au voyageur qui peut se promener et musarder). Sans repère historique ni échange relationnel, le passager d'un non-lieu fait « l'expérience simultanée du présent perpétuel et de la rencontre de soi ¹⁶⁵ ».

Enfin, il est intéressant de rapporter les propos d'Alena Prochazka, docteure en études urbaines de l'Université du Québec à Montréal et de l'Institut national de la recherche scientifique - Urbanisation, Culture et Société (INRS-UCS). Ce qu'elle écrit ici concerne principalement le Quartier international de Montréal, mais pourrait aisément représenter une réflexion pertinente sur la station Champ-de-Mars :

¹⁶⁴ Souty, Jérôme. « Marc Augé. Non-Lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité » *Sciences humaines*, hors-série n° 42, septembre-octobre-novembre (2003).

¹⁶⁵ *Op. cit.* Augé. *Non-lieux*. 131.

Que l'on pense également à l'usage de la couleur et des vitraux prenant vie sous l'éclairage artificiel ou naturel des stations du métro montréalais construites au cours des années 1960, qui proposaient au monde, selon le premier paradigme montréaliste envisagé par le maire Drapeau, une image d'avant-garde et de créativité artistique. Le vitrail et la lumière colorés font ainsi depuis longtemps partie du paysage urbain montréalais en ponctuant, en marquant l'espace public de la rue et des places¹⁶⁶.

Ses recherches portent sur « la contribution des projets d'architecture et d'aménagement urbain récents à façonner et à actualiser, par l'entremise du paysage bâti, l'identité urbaine¹⁶⁷ ». On peut dès lors se demander si la verrière ne s'inscrit pas dans ce patrimoine culturel et artistique montréalais. Si tel était le cas, cela ferait entrer le vitrail – et donc l'édicule de la station – dans ce qu'Augé définit comme étant un lieu, chargé d'histoire et de vécu communs à un ensemble d'individus.

Le journaliste de *La Presse* Karim Benessaïeh remarque :

Joie de vivre, caractère latin, esprit de fête des Montréalais, ville de créateurs, qualité de vie urbaine, autant de mots clés des discours sur Montréal que nous avons repérés dans les médias. À titre d'exemple, un récent article dans *La Presse* résume l'image que Montréal projette à l'étranger : "Montréal ville festive, bohème, culturelle, un peu délinquante". Un rapide survol de dizaines de textes écrits par des journalistes américains, européens et canadiens-anglais le confirme : la

¹⁶⁶ Prochazka, Alena. « La montréalité dans tous ses états », Bill Marshall (dir.), Montreal-Glasgow : University of Glasgow, French and German Publications (2005) : 31-52

¹⁶⁷ Prochazka, Alena. *Le projet urbain vu comme un catalyseur identitaire : analyse de contributions récentes à la montréalité (1992-2003)*. Thèse. Montréal (Québec, Canada), Université du Québec à Montréal, Doctorat en études urbaines, 2009.

métropole québécoise a cette aura un peu saltimbanque, plutôt fofolle où la "joie de vivre règne en déesse absolue"¹⁶⁸.

On peut donc se poser la question suivante : la verrière, inscrite depuis plusieurs années dans le paysage urbain montréalais, reflet – si l'on peut dire – d'une certaine jovialité propre à Montréal, si l'on en croit les propos tenus par les deux auteurs cités plus haut, serait-elle devenue à son tour un lieu chargé d'histoire et de vécu, un élément de partage culturel plus ou moins consciemment ressenti comme tel par les Montréalais? Cette conception des choses semble en tout cas rejoindre les propos de Marc Augé, pour qui la notion de lieu et de non-lieu est "glissante", provisoire et mouvante.

2.2.2 De la notion de non-lieu à celle de non-temps, de l'espace réapproprié au temps retrouvé

Revenons à la verrière afin d'établir une relation de non-lieu à lieu, de non-temps à celui de temps¹⁶⁹.

Si l'on se réfère à nouveau à Marc Augé, dans le métro, le passager se trouve dans un non-lieu, selon la définition qu'en donne l'auteur. Aussi peut-on considérer que son voyage (ou plus exactement son trajet) est un non-temps. Quand le passager arrive

¹⁶⁸ Karim Benessaïeh, « Le Quartier international soutient-il cette image ? », *La Presse*, 5 mai 2004, cahier A8, cité par Alena Prochazka, *op. cit.*

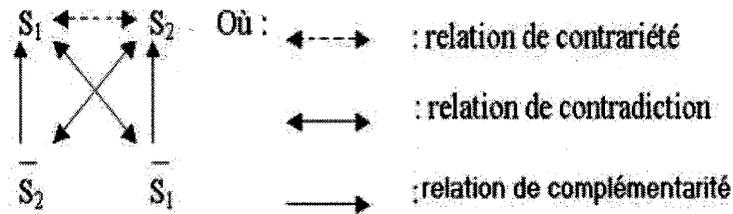
¹⁶⁹ Si la notion de non-lieu renvoie à un espace sans histoire, sans contenu personnalisé, celle de non-temps fait référence à un temps suspendu, à un récit incapable de repères, sans aucun point d'ancrage.

devant la verrière, le non-lieu se transforme en lieu (et même en espace au sens où l'entend Augé), et de passer il devient regardeur. Ce moment où le regard "surgit, s'installe" serait-il alors un temps (et plus un non-temps)? Dans un monde ainsi livré à l'individualité solitaire, à la brièveté, au temporaire, à l'éphémère, pour reprendre ce qu'Augé explique dans *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, la verrière joue peut-être le rôle de vecteur social.

Des non-lieux qui mettent en contact l'individu uniquement avec une autre image de lui-même : cela fait penser au reflet du regardeur (qu'on peut nommer ainsi car il est une "image de lui-même") dans la verrière : non seulement il se reflète dans la verrière, mais il s'inscrit aussi dans le reflet de ce qui est de l'autre côté de la verrière (la ville, les routes, les buildings...). Ici, la verrière est non seulement une marque plus ou moins visible de la limite entre la ville et la station de métro, entre l'extérieur et l'intérieur, entre le lieu et le non-lieu, elle devient même une sorte de sas qui permet de passer de l'un à l'autre, un peu comme s'il s'agissait de passer de l'autre côté du miroir, de part et d'autre.

Il est intéressant de noter que ce croisement de correspondances que l'on a tenté d'établir n'est pas sans rappeler le carré sémiotique de Greimas¹⁷⁰. Ce linguiste et sémioticien a en effet repris le carré logique d'Aristote afin de schématiser les oppositions qui relient deux concepts contraires (comme le beau-le laid, le féminin-le masculin...). Greimas a ainsi pu mettre en évidence l'existence de concepts complémentaires :

¹⁷⁰ A. J. Greimas et Joseph Courtès. *Sémiotique : dictionnaire raisonné de la théorie du langage*. Paris : Hachette. 1979.



(- S1 et - S2 peuvent aussi se lire ainsi : non-S1 et non-S2)

Prenons l'exemple de l'opposition entre chaud et froid. Si S1 = chaud et S2 = froid, - S1 (ou non-S1) est non chaud, et - S2 (ou non-S2) est non froid.

Il y a alors une relation de *contrariété* entre chaud et froid, et une relation de *contradiction* entre chaud et non-chaud de même qu'entre froid et non-froid. On peut aussi dire qu'entre non-froid et chaud existe une relation de *complémentarité*, de même qu'entre non-chaud et froid.

Il est frappant de voir que Marc Augé adopte un lexique assez similaire lorsqu'il écrit: « Le lieu et le non-lieu sont plutôt des polarités fuyantes : le premier n'est jamais complètement effacé et le second ne s'accomplit jamais totalement – palimpsestes où se réécrit sans cesse le jeu brouillé de l'identité et de la relation.¹⁷¹ » Il serait donc sans doute intéressant de poursuivre plus avant dans cette voie afin de saisir en quoi les théories d'Augé rejoignent ou non sur ce sujet celles de Greimas.

En ce qui a trait à la verrière, elle agit donc comme une frontière plus ou moins visible entre le monde du métro, avec ses règles, comme l'écrit Augé, et le monde extérieur de la station, c'est-à-dire la ville, qui a ses propres codes. Il ne faut pas non

¹⁷¹ *Op. cit.* Marc Augé, *Non-lieux*. 101.

plus exclure le fait que la station de métro, dans sa partie extérieure au moins, comprenant l'édicule et la verrière, peut à son tour, dans une sorte de synecdoque inversée (considérant le tout "station" par rapport à la partie "verrière"), jouer le rôle de sas que l'on attribuait plus haut au vitrail. En effet, la station pourrait être un passage entre le quartier du Vieux-Montréal, chargé d'histoire et de vécu, et le centre-ville moderne, avec ses grandes artères (dont l'autoroute Ville-Marie) et ses hauts gratte-ciel. Comme le fait remarquer Nicolas Couégnas (Université de Limoges), dans un article précisément sur les non-lieux que sont les autoroutes, « L'autoroute est l'espace du mouvement contemporain par excellence [que] l'individu a à sa disposition, [...] des autoroutes qui relèvent de ces espaces sociaux paradoxaux que Marc Augé désigne par le terme de non-lieu¹⁷² ». La démarcation entre lieu et non-lieu est donc inhérente à la verrière (frontière entre l'intérieur et l'extérieur du métro) mais aussi à la station elle-même (limite entre le monde de la ville moderne (surmoderne comme pourrait le dire Augé) et le quartier historique qu'est le Vieux-Montréal.

Revenons à nouveau au vitrail. Il a d'ordinaire une fonction physique et mécanique, dans le sens où il donne la possibilité de clôturer des ouvertures tout en permettant à la lumière de pénétrer, en assurant du même coup une protection contre les agents extérieurs (vent, pluie, froid, pollution...). Cependant, avec le vitrail de la station Champ-de-Mars, il ne s'agit pas seulement de clôturer mais aussi d'ouvrir sur l'extérieur, par « cette luminosité qui transforme l'espace du réel¹⁷³ ».

¹⁷² Couégnas, Nicolas. Affiches et paysages sur autoroutes : une sémiotique des non-lieux. CeReS – Université de Limoges. (2007). Récupéré de <http://revues.unilim.fr/nas/document.php?id=1599>

¹⁷³ Marcelle Ferron : *Monographie*. Montréal : Éditions Simon Blais, 2000. 9.

Notons que la lumière naturelle qui éclaire un vitrail (religieux) vient toujours du haut, répondant à une volonté de forcer le fidèle à lever les yeux vers la lumière (et par là même la lumière divine). Mais pour la verrière du métro Champ-de-Mars, il s'agit d'autre chose : certes, le regardeur est en mouvement et monte ou descend les escaliers, n'étant pas toujours au même niveau que la verrière. Mais lorsqu'il est dans l'édicule même, il se retrouve au niveau des vitraux, du moins à la même hauteur que les carreaux de verre les plus bas. Il peut diriger son regard vers le haut, mais n'y est pas contraint. Ainsi il – ou plutôt son reflet – se retrouve *dans* la verrière. Elle lui est accessible, contrairement aux vitraux des églises qui restent hors d'atteinte, lointains et secrets. Le monde divin que ces derniers suggèrent n'est pas celui de la station de métro. D'ailleurs, c'est dès le quai de la station que les couleurs viennent chercher le passager (qui n'est pas encore regardeur). Celui-ci a très peu d'efforts à fournir pour entrer en contact avec les couleurs et la lumière de la verrière. Ce qui était une rencontre avec la Lumière divine dans les cathédrales peut être vu, dans la station de métro, comme une prise de conscience de la beauté du monde. La légèreté du motif, suspendu au milieu du vitrail et ouvert sur l'extérieur, peut faire oublier la trivialité de la vie quotidienne.

On l'a vu : si, pour Augé, un non-lieu est un endroit que l'on n'habite pas et dans lequel l'individu demeure anonyme et solitaire, l'œuvre de Ferron établit un nouveau paradigme entre lieu et non-lieu, temps et non-temps.

Par ailleurs, le mouvement du regardeur (qui passe devant la verrière) semble construire une narrativité dans l'œuvre. Non seulement il y a construction de structures narratives, mais cette narration peut même s'inverser, selon que le passager entre ou sort de la station. En fait, qu'il se déplace vers l'intérieur ou l'extérieur de la station importe peu, car la verrière ne suit pas une "chronologie" narrative. Cela peut

faire penser, dans une certaine mesure seulement, à la peinture de Jackson Pollock, puisque la verrière peut se regarder de haut en bas ou de bas en haut, de gauche à droite ou de droite à gauche, en partie ou dans sa globalité (la question étant peut-être de savoir s'il s'agit de narrativité dans l'œuvre ou d'une narration créée par le récepteur¹⁷⁴). Le « *all-over* » dont on parle à propos de Pollock, signifie qu'il n'y a pas de début, pas de fin, pas de milieu, pas de cadre. La partie est représentative de l'ensemble :

Selon le principe de la peinture *all-over*, chaque partie de la toile est tissée d'éléments identiques qui se répètent et qui pourraient se prolonger à l'infini, au-delà du cadre (*all-over* : terme désignant la peinture qui recouvre de la même matière picturale la surface de la toile dans son entier). Toute idée de début ou de fin y est abolie. Attaquant la toile de tous les côtés autour desquels l'artiste tourne comme dans une danse, l'œuvre n'est plus qu'une curieuse voie lactée, un entrelacs de lignes colorées et plus ou moins épaisses où le fond et la forme s'abolissent¹⁷⁵.

Cela nous amène à repenser la verrière en tant qu'œuvre d'art, et à poser à nouveau la question de la nature de l'œuvre d'art. Si le vitrail prend tout son sens lorsqu'il est perçu par des regardeurs, l'œuvre n'en est pas moins le produit d'un travail collectif. On associe bien évidemment le nom de Marcelle Ferron à ses réalisations, mais les vitraux enchâssés dans des structures de béton selon les plans d'architectes, les murs construits par des équipes de maçons et les vitraux eux-mêmes réalisés dans des

¹⁷⁴ C'est le mouvement du passager ou visiteur ou patient-regardeur, son déplacement dans la station de métro ou à l'extérieur, dans l'hôpital ou la salle d'attente du palais de justice, qui imprime un changement de perspective sur la verrière. Le vitrail est fixe, bien sûr, mais en marchant, le regardeur le « lit » de diverses façons. Il crée ainsi des sortes de récits visuels, peut-être guidés par les formes inscrites dans la verrière et par les couleurs (comme on peut le dire pour un tableau avec les lignes de fuite, les contrastes ombre-lumière, etc).

¹⁷⁵ « Le corps dans l'œuvre. Jackson Pollock, le corps en action. Centre Pompidou. Récupéré de <http://www.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-corps-oeuvre/ENS-corps-oeuvre.htm>

ateliers spécialisés ne sont-ils pas le reflet d'un travail d'équipe? C'est ce à quoi réfèrent les différents écrits de Howard Becker.

2.2.3 Howard Becker et l'art en tant que produit d'une action collective

Becker est un sociologue américain, né en 1928. Il est particulièrement intéressant de confronter la perception des œuvres de Ferron – on parle ici d'art public – au raisonnement d'un sociologue, puisque par définition celles-ci se situent dans la cité, à la vue d'un grand nombre de personnes et pas expressément dans des lieux faits pour y découvrir des œuvres d'art. Dans le chapitre de son essai *Vers une sociologie des œuvres*¹⁷⁶ intitulé « L'œuvre elle-même », Becker questionne la véracité d'une œuvre : celle-ci prend du sens dans un contexte particulier, elle n'a pas de sens en soi (le sens se construit par quelqu'un de vivant). Becker fait référence à l'œuvre que le spectateur intègre. Il se demande : « Parler de "l'œuvre d'art elle-même", qu'est-ce que ça signifie?¹⁷⁷ », « Qu'est-ce qui constitue "l'œuvre d'art elle-même"¹⁷⁸ » dans le cas d'une composition musicale? Est-ce la partition écrite par le compositeur et, si oui, quelle version constitue l'œuvre à proprement parler? Est-ce la version jouée? (la première fois, la deuxième...). Ainsi, pour Becker, « l'œuvre elle-même [...] n'existe pas. Seules sont réelles toutes les occasions dans lesquelles l'œuvre apparaît, ou est représentée, ou est vue, chacune d'entre elles pouvant être différente de toutes les

¹⁷⁶ Howard Becker. « L'œuvre elle-même ». *Vers une sociologie des œuvres*. Paris : L'Harmattan. (2001). 449-463.

¹⁷⁷ *Ibid.* 449

¹⁷⁸ *Ibid.* 451

autres¹⁷⁹ ». Il ajoute : « Ainsi, à l'instar des représentations et des éditions, les objets ne sont-ils jamais les mêmes. Ils varient¹⁸⁰ ».

Selon Becker, une œuvre est le produit d'une activité collective. Ce qui est tout à fait évident avec la verrière du Champ-de-Mars (d'ailleurs, peut-on encore dire "la verrière de Marcelle Ferron"?) : imaginée et dessinée par l'artiste, certes, mais elle est en correspondance avec une architecture déjà existante, le verre antique vient de France, le verre-écran a été fabriqué par la compagnie Superseal de Saint-Hyacinthe, les restaurations sont faites par d'autres personnes que l'artiste, etc. Ferron elle-même souligne cette coopération nécessaire à la fabrication de la verrière. Lors d'une entrevue télévisée¹⁸¹, à la question : « Alors vous travaillez en étroite collaboration avec l'industrie? » (question posée par le journaliste Jean Sarrazin), elle répond : « Oui, parce que ce serait impensable de faire un travail comme ça dans un atelier. » Lorsqu'on lui demande : « Et alors une fois que votre carton est fait, vous confiez l'exécution ici à l'atelier industriel où nous nous trouvons? », elle précise : « Dans le cas du métro, on s'est mis à quatre [...] Roch et moi, et on était plusieurs, on agrandit [...] le dessin, on le met à l'échelle. [...] Et là, c'est Roch qui fait la découpe du verre. » Elle conclut : « Ça devient quasiment anonyme [...] La verrière, ce n'est pas un art intimiste. »

Se pose alors le problème de l'originalité, de la singularité de l'œuvre : quelle est l'œuvre originale?

¹⁷⁹ Howard Becker, *Paroles et musiques*, p. 27, cité par Alain Pessin dans *Un sociologue en liberté : lecture de Howard S. Becker*. Québec : Presses de l'Université Laval (2004), 70-71.

¹⁸⁰ Becker, *op. cit.* 452

¹⁸¹ *Lumineuse Ferron*. (1970, 24 mai). [Émission Webdiffusée]. Dans la série Prisme. Récupéré de http://archives.radio-canada.ca/arts_culture/arts_visuels/clips/9153/

Le « Principe de l'Indétermination Fondamentale de l'Œuvre d'Art¹⁸² » dont parle Becker peut s'appliquer à la verrière de Ferron, puisque « les consommateurs de l'œuvre participent également de sa production¹⁸³ ». Le spectateur (on emploie ce terme ici parce que Becker parle de "spectacle") de l'œuvre varie, tout comme les conditions de réception de l'œuvre. On peut donc en conclure que l'œuvre elle-même varie. Becker fait valoir que « toute œuvre d'art peut ainsi être utilement considérée comme une série de choix [et que] le spectacle vu par les spectateurs est la résultante de tous ces choix faits par ces gens...¹⁸⁴ »

Certes, Becker fait ici référence à un spectacle au sens de représentation, d'événement : il "se passe" quelque chose. On ne peut donc pas établir de parallèle manifeste et infaillible entre un spectacle musical et une verrière. Mais ce qui peut être rapproché, c'est tout ce qui touche au mouvement, au déplacement, voire à tout ce qui est instable dans la perception de la verrière.

En ce qui concerne l'œuvre du Champ-de-Mars, les conditions du "spectacle" sont fluctuantes : selon la saison, l'heure de la journée, le fait que la verrière peut être vue de l'intérieur ou de l'extérieur. Il faut aussi considérer les conditions physiques et matérielles du verre, qui peuvent évoluer dans le temps (pensons aux effets de la pollution, à l'usure du verre, aux altérations comme les graffiti...). Enfin, il convient de ne pas négliger les conditions des spectateurs eux-mêmes qui se déplacent : l'usager du métro marche, avance, monte ou descend des escaliers, il est fatigué ou non, c'est un travailleur ou un touriste, il est seul ou en groupe, il connaît ou non l'existence de cette verrière, etc. C'est pourquoi, si on ne peut alléguer que la verrière

¹⁸² *Ibid.* 452

¹⁸³ *Ibid.* 454

¹⁸⁴ *Ibid.* 457

est en soi un « spectacle », tout porte à croire que les conditions de réception de l'œuvre peuvent produire une compréhension qui varie ("compréhension" dans son sens étymologique : du latin *cum* et *prehendere*, qui signifient littéralement "saisir ensemble, embrasser quelque chose").

Si pour Becker, ce sont les mondes de l'art plutôt que les artistes qui font les œuvres, on peut imaginer que les spectateurs, à leur tour, font les œuvres, comme il le suggère dans son livre *Vers la sociologie des œuvres* : « L'œuvre elle-même peut n'être pas différente, mais l'œuvre que le spectateur intègre peut, elle, tout à fait l'être¹⁸⁵. »

On l'a vu, pour Becker, « Presque toutes les œuvres d'art, ainsi que les représentations et les lectures de ces dernières, résultent d'une combinaison de choix de routine et de choix inhabituels issus des possibilités disponibles¹⁸⁶ ». Ainsi, donc, l'œuvre varie selon une suite d'affinités sélectives (ou électives, pour paraphraser Goethe) et de choix singuliers.

D'autre part, si les usagers du métro, que Marc Augé nomme des « présences singulières multiples distinctes¹⁸⁷ », ne peuvent transformer par leur seule présence le non-lieu qu'est le métro, on peut se demander si les œuvres d'art qui se trouvent dans ce lieu public, et en particulier la verrière, ne parviennent pas à redonner de la « matière » à ce « corps vide », à le charger de contenu anthropologique. Alors qu'Augé considère que le métro, c'est « la collectivité sans la fête et la solitude sans

¹⁸⁵ *Ibid.* 455

¹⁸⁶ *Ibid.* 458

¹⁸⁷ Marc Augé. *Un Ethnologue dans le métro*. Paris : Hachette, 1986. 54.

l'isolement¹⁸⁸ », l'œuvre d'art joue peut-être un rôle compensateur, corrigeant sinon les effets négatifs, du moins la neutralité de ce non-lieu qu'est ce lieu public, ce « non-lieu public » devrait-on dire, où se rencontrent sans se croiser des centaines « d'hommes et de femmes pressés ou fatigués¹⁸⁹ » qui « empruntent quotidiennement des itinéraires qu'ils n'ont pas le choix de ne pas parcourir¹⁹⁰ », « des individus qui y accomplissent leur premier parcours et d'autres leur dernier voyage¹⁹¹ ». Comme l'écrit l'architecte et professeure d'architecture moderne France Vanlaethem à propos de la verrière de Ferron, « cette coalescence [c'est-à-dire la réunion de ces éléments voisins que sont la paroi transparente de la verrière et l'architecture de l'édifice en béton] produit une ambiance colorée qui enveloppe le passant, le touche au cœur de son activité quotidienne¹⁹² ».

Et si, comme l'écrit Augé, « les lieux et les non-lieux sont [tels] des palimpsestes sur lesquels se réécrit le jeu brouillé de l'identité et des relations¹⁹³ », on peut imaginer que l'utilisateur sera regardeur et même un regardeur nouveau, chaque fois qu'il découvrira ou redécouvrira la verrière.

Il apparaît donc que Marcelle Ferron a su allier sa grande sensibilité et son sens du respect de l'autre à une perception sociale remarquable. Outre son désir d'acquérir de nouvelles techniques, elle avait la volonté de tout rendre transparent : « les pensées, les mots qu'on emploie (précis mais permissifs, pour une grande fluidité). La vision doit être sans fin, vers

¹⁸⁸ *Ibid.* 55

¹⁸⁹ *Ibid.* 34

¹⁹⁰ *Ibid.* 46-47

¹⁹¹ *Ibid.* 101

¹⁹² Réal Lussier. *Marcelle Ferron*. [Catalogue d'exposition]. Montréal : Musée d'art contemporain de Montréal / Les 400 coups, 2000. 42-43.

¹⁹³ *Op. cit.* Augé, *Non-lieux*. 101.

l'infini » se plaisait-elle à répéter. « La vie est dans l'infini, il ne faut pas de limites aux choses. Tout doit être transparent. C'est un monde ouvert. ¹⁹⁴»

Ainsi Marcelle Ferron a-t-elle privilégié le verre durant plusieurs années de sa production artistique. Son travail parfois exclusif avec ce médium est à rapprocher de son attachement à l'art public. Les lieux pour lesquels elle a créé des œuvres font penser aux non-lieux tels que Marc Augé les conçoit. Par ailleurs, le travail collaboratif, loin de celui, solitaire, de l'artiste-peintre de chevalet, qu'ont demandé ces créations est à corréler avec la réflexion du sociologue Howard Becker à propos de l'œuvre d'art comme produit d'une action collective.

On comprend donc que le verre est au centre des préoccupations artistiques de Ferron et dans le chapitre suivant, nous nous attacherons à l'historique de ce médium avant de revenir aux réalisations en verre de Marcelle Ferron, et en particulier au vitrail qu'elle a créé pour la station de métro Champ-de-Mars, à Montréal.

¹⁹⁴ Propos recueillis lors d'une entrevue orale réalisée avec Aurèle Johnson (Montréal, 2016, 3 mars). Monsieur Johnson était le directeur de la compagnie Superseal (Saint-Hyacinthe) lorsque Marcelle Ferron est venue leur proposer son projet de vitrail. Nous aborderons cet épisode au chapitre 3. (Je remercie M. Aurèle Johnson de m'avoir autorisée à citer son propos dans le cadre de mon mémoire).

CHAPITRE III

3.1 Le verre : de sa découverte à aujourd'hui

« Pour travailler le verre avec succès, il faut le connaître et l'aimer, car c'est une bête capricieuse et imprévisible.¹⁹⁵ »

Marcelle Ferron

Notre but ici n'est pas de retracer l'histoire du verre de manière exhaustive, mais plutôt d'en exposer les jalons essentiels de manière à mieux comprendre comment le travail sur le vitrail de Marcelle Ferron s'inscrit dans cette aventure artistique.

3.1.1 Les origines

L'obsidienne, une roche volcanique naturelle, est utilisée par l'homme dès la Préhistoire et préfigure le début de l'histoire du verre. Si diverses sources font remonter la production du verre à 3000 ou 4000 ans avant J.-C., on s'entend en général pour dire que ce fut dans la région de la Mésopotamie que les premiers verres furent fabriqués. C'est au I^{er} siècle de notre ère que l'on va découvrir le soufflage du verre, technique qui va en révolutionner l'usage. Plutôt opaque et coloré de bleu ou

¹⁹⁵ Marcelle Ferron. Préface du livre de Claude Bettinger. *Le Vitrail*. (Montréal : Éditions de l'Homme, 1980), 7-8.

de vert en raison de la présence d'oxydes métalliques, le verre acquiert au cours des siècles une translucidité et une transparence plus pures.

Le verre va ainsi traverser les siècles, sa réalisation et son utilisation bénéficiant d'avancées techniques et d'usages de plus en plus répandus et institués. Il s'inscrit désormais dans l'Histoire et ne disparaît jamais complètement : « Si l'on a cru qu'il avait disparu pour un temps, vers le IX^e siècle, c'est en raison de l'interdiction (concile de Reims) de disposer des objets dans les tombes, seuls abris capables de protéger jusqu'à notre époque les pièces fragiles.¹⁹⁶ »

3.1.2 Murano, l'Allemagne et la Bohême

Le verre va servir à clore des fenêtres (auparavant protégées des intempéries par du bois, du papier ou de la peau), mais aussi à la fabrication de divers objets utilitaires ou décoratifs (tels des contenants précieux). Si Venise se targue d'avoir fêté en 1982 ses mille ans d'activité verrière, c'est surtout à partir du XV^e siècle que Murano domine la fabrication du verre.¹⁹⁷ Ouvertes à la culture et aux influences venant de l'étranger, notamment d'Italie, les villes de Nuremberg et de Prague sont ensuite la source du succès de la verrerie d'Allemagne et de Bohême. Plus épais et plus résistant que le verre vénitien, le verre de Bohême imite le cristal de roche et connaît un grand

¹⁹⁶ Pierre Piganiol, Prod'homme, Micheline et Aniuta Winter. Verre. Dans *Universalis éducation : Encyclopædia Universalis*. Récupéré de <http://www.universalis-edu.com.proxy.bibliotheques.uqam.ca:2048/encyclopedie/verre/>

¹⁹⁷ Paragraphe sur « L'histoire », Sogni di cristallo. L'histoire et la tradition du verre à Murano. Récupéré de <http://sognidicristallo.it/fr/vetro-di-murano>

succès international grâce, entre autres, aux verriers qui ont le sens du commerce. Le cristal anglais viendra ensuite supplanter celui de Bohême.

3.1.3 Saint-Gobain

En France, en 1665, sous le règne de Louis XIV et à l'instigation de son ministre Colbert, est créée, afin de détrôner la République de Venise de sa place prépondérante dans la fabrication du verre, la Manufacture royale des glaces à miroirs qui, au bout de quelques années, s'installe à Saint-Gobain (France). Celle-ci est à l'origine du procédé de fabrication dit du « coulage en table » qui va révolutionner la production des plaques de verre¹⁹⁸. Dans les années 1960, la compagnie qui fournira à Marcelle Ferron les plaques de verre antique pour la station de métro Champ-de-Mars¹⁹⁹ n'est autre que l'une des sociétés du groupe Saint-Gobain, la verrerie de Saint-Just, elle-même fondée en 1826²⁰⁰. Des techniques particulières vont être utilisées afin de préserver la beauté et la durabilité du verre fabriqué par Saint-Just :

Aujourd'hui de nouvelles solutions techniques permettent à la verrerie [Saint-Just] de proposer pour une chaumière de Normandie comme pour les plus prestigieux monuments historiques de notre pays et de l'étranger des solutions alliant le savoir-faire d'antan aux performances technologiques modernes, au moyen de doubles vitrages

¹⁹⁸ Jean-Marie Constant. Saint-Gobain, manufacture de. Dans *Universalis éducation, Encyclopædia Universalis*. (2016). Récupéré de [http://www.universalis-edu.com/proxy.bibliotheques.uqam.ca:2048/encyclopedie/manufacture-de-saint-gobain/](http://www.universalis-edu.com/proxy/bibliotheques.uqam.ca:2048/encyclopedie/manufacture-de-saint-gobain/)

¹⁹⁹ Monique Brunet-Weinmann. Les îles de lumière - Les femmes artistes du Canada. Dans *Parcours des Arts visuels*, no 13 (printemps 1994). Récupéré de <http://www.collectionscanada.gc.ca/eppp-archive/100/205/301/ic/cdc/waic/dissertation/mowein.htm>

²⁰⁰ Histoire de la verrerie Saint-Just. Récupéré de <http://www.saint-just.com/fr/histoire>

ultrafins ou de verres feuilletés réduisant les effets nocifs des rayons UV.²⁰¹

En son temps, l'artiste québécoise entreprendra de travailler avec une compagnie de fabrication de fenêtres (Superseal, Saint-Hyacinthe) afin de trouver une solution aux problèmes liés aux exigences urbaines et climatiques de la verrière de la station de métro montréalaise. Marcelle Ferron pourra ainsi, comme d'autres artistes, inscrire ce verre artisanal et fleuron du savoir-faire à la française dans un projet moderne d'art public au confluent d'une architecture exigeante.

3.1.4 Tiffany

Le XIX^e siècle sera essentiellement celui des avancées techniques. La Révolution industrielle va permettre la démocratisation de l'usage du verre grâce à sa fabrication en série. Les États-Unis vont contribuer au développement et à l'évolution de la verrerie d'art : Louis Comfort Tiffany innove avec sa technique « Favrile ²⁰² » à la fin de ce siècle. L'Espagnol Antoni Gaudi s'inspire de la nature pour réaliser ses projets architecturaux, incluant des vitraux. En France, les Daum, Gallé ou Lalique vont marquer la période de l'Art nouveau au tournant du siècle.²⁰³

²⁰¹ David, Véronique et Laurence de Finance (sous la dir. de). *Chagall, Soulages, Benzaken... Le vitrail contemporain*. (Paris : Lienart, 2015), 226.

²⁰² « Ce travail méticuleux du verre à la main, Tiffany lui avait donné le nom de Favrile, qui, en latin, signifie "fait à la main". » : Isabelle Paré. « Attention, favrile! Louis C. Tiffany, en verre et contre tous, au Musée des beaux-arts de Montréal. » *Le Devoir* (Montréal), 12 février, 2010.

²⁰³ James Barrelet. « Verre, art du ». In Universalis éducation [en ligne]. Encyclopædia Universalis, consulté le 3 août 2016. Disponible sur <http://www.universalis-edu.com.proxy.bibliotheques.uqam.ca:2048/encyclopedie/art-du-verre/>

Enfin, le XX^e siècle verra, grâce à la mécanisation et aux diverses avancées techniques, un rôle accru donné au verre dans l'architecture.

3.2 Rappels historiques sur l'utilisation et l'évolution du vitrail²⁰⁴

« Le vitrail est l'art des pays sans soleil.²⁰⁵ »

Émile Mâle

Le dictionnaire *Larousse* définit le vitrail comme étant une « composition translucide faite de pièces de verre, en général colorées, assemblées à l'aide de plombs et d'une armature de fer ou à l'aide d'un ciment, et servant à clore une baie, voire à créer une vaste paroi lumineuse et décorative.²⁰⁶ »

Un vitrail peut ainsi avoir une fonction isolante (protège des intempéries), décorative (grâce aux motifs et couleurs utilisés) ou encore iconographique (raconte une histoire,

²⁰⁴ Pour une histoire complète du vitrail, on se référera entre autres aux divers ouvrages de Catherine Brisac (docteure en histoire de l'art, spécialiste du vitrail), et plus spécifiquement à son livre *Le Vitrail*. Paris : La Martinière, 1994 et aussi aux articles de Encyclopædia Universalis dédiés au vitrail : Catherine Brisac et Louis Grodecki. Vitrail. Dans *Universalis éducation, Encyclopædia Universalis*. (2016). Récupéré de <http://www.universalis-edu.com/proxy/bibliotheques.uqam.ca:2048/encyclopedie/vitrail/>

²⁰⁵ Émile Mâle, historien de l'art français, cité par Claude Bettinger dans l'introduction de son ouvrage : *Le Vitrail*, préface de Marcelle Ferron. (Montréal : Éditions de l'Homme), 1980, 9.

²⁰⁶ « Vitrail (de vitre) ». *Encyclopédie Larousse*. Récupéré de <http://www.larousse.fr/encyclopedie/divers/vitrail/101974>

en particulier au Moyen Âge où les croyances religieuses sont enseignées à une population largement illettrée). À cela s'ajoute la transparence du verre qui laisse passer la lumière tout en la tamisant à travers les couleurs, créant ainsi une ambiance propice au recueillement.

Lorsqu'il s'agit de vitrail, on pense d'emblée aux cathédrales gothiques (telles, en France, celles de Chartres, Bourges, Notre-Dame-de-Paris...). Gothique et religieux : le vitrail semble bien souvent cantonné à cette période et à cet usage. Or, si dès le Moyen Âge le vitrail répond effectivement à ces principes, on peut s'interroger sur sa place dans la création artistique de notre temps.

Au cours des siècles, le vitrail va évoluer au rythme des découvertes techniques (utilisation de telle ou telle couleur), des changements architecturaux (grandeur et forme des fenêtres), des sujets à représenter (l'accent est d'abord mis sur la vie religieuse, puis sur la vie quotidienne), etc. Les premiers vitraux sont certainement apparus dès le début du premier millénaire, voire quelque peu avant. Cette technique est également présente dans l'art musulman à partir du VIII^e siècle. L'art roman a ensuite développé la technique du verre : un exemple célèbre est celui d'un des plus anciens vitraux français qui soit conservé intégralement, *La tête de Christ de Wissembourg* (l'œuvre daterait du XII^e siècle)²⁰⁷. Ce type de vitrail pare les abbayes romanes, toutes en sobriété architecturale et décorative. Du roman au gothique le vitrail vit son âge d'or, et ce, jusqu'à la moitié du XVI^e siècle : les fenêtres s'agrandissent, la gamme de couleurs utilisées s'élargit. Le gothique français s'étend à l'Europe : le *Kölner Dom* en Allemagne (cathédrale de Cologne), le *Duomo di*

²⁰⁷ Ce vitrail a longtemps été considéré comme étant le plus ancien qu'on ait retrouvé, mais selon de récentes recherches, il semblerait plutôt dater de la fin du XIII^e siècle : http://www.persee.fr/doc/bulmo_0007-473x_2010_num_168_1_7500

Milano en Italie (cathédrale de la Nativité-de-la-Sainte-Vierge de Milan) ou encore la *Catedral de Santa María de la Sede* en Espagne (cathédrale de Séville), d'un style gothique plus tardif, sont des chefs-d'œuvre de l'architecture gothique. Les artistes verriers vont alors chercher à se dégager des lois dictées par l'architecture et se tourner de plus en plus vers un art proche de la peinture.

Par la suite, l'histoire religieuse marque encore l'art du vitrail : les partisans de la Réforme (XV^e et surtout XVI^e siècles) abandonnent – voire détruisent – les vitraux historiés. Les catholiques, eux, visent à un classicisme plus marqué dans lequel le vitrail coloré n'a que peu de place. Enfin, la Révolution française verra la destruction de nombreux vitraux. L'art du verre décline pour ne pratiquement plus exister au XVIII^e siècle²⁰⁸.

Au XIX^e siècle, les romantiques s'intéressent au Moyen Âge et le vitrail revient en vogue. L'art du vitrail se développe à nouveau à partir de la fin du XIX^e (avec l'Art Nouveau) et au cours du XX^e siècle :

À l'aube du XX^e s., le mouvement Art nouveau donne un nouvel essor à l'art du vitrail : Tiffany aux États-Unis, Mackintosh en Angleterre, Merson, Grasset, Besnard ou Mucha en France, Toorop et Thorn-Prikker aux Pays-Bas explorent les possibilités décoratives du vitrail.

Tandis qu'aux États-Unis l'architecte Frank Lloyd Wright dessine lui-même les motifs géométriques des fenêtres de ses édifices, en Allemagne les recherches du Bauhaus aboutissent à une technique d'enchâssement dans le béton, qui sera mise à profit par de nombreux artistes, tels Fernand Léger et Jean Bazaine à Audincourt. Ces deux

²⁰⁸ « Au XVIII^e s. il sera si peu pratiqué que la plupart des verreries arrêteront la fabrication des verres colorés. » : <http://www.larousse.fr/encyclopedie/divers/vitrail/101974>

artistes apporteront aussi leur contribution à l'église du plateau d'Assy (1937-1950), tout comme Chagall (également auteur de vitraux pour la synagogue de Hadassah, à Jérusalem) et Rouault, qui transpose dans le vitrail une peinture évoquant déjà cet art par ses formes cernées de noir. [...] Matisse à la chapelle de Vence, Manessier à l'église Saint-Pierre de Trinquette à Arles (1953) ou à Saint-Bénigne à Pontarlier (1974-1975), Vieira da Silva œuvrant, elle, à Saint-Jacques de Reims (1966-1976). En 1994 sont inaugurées les nouvelles verrières de Sainte-Foy de Conques, pour lesquelles le peintre Pierre Soulages a conçu de grandes fenêtres translucides, tout juste traversées de traits de métal sombre, qui apparaissent comme des négatifs des vigoureux coups de brosse de ses peintures noires. À la cathédrale de Nevers, a eu lieu en 1995 le remplacement des verrières (hormis celles du cul-de-four roman, confiées au peintre abstrait Raoul Ubac dans les années 1980) par un ensemble commandé à Claude Viallat, François Rouan, Jean-Michel Alberola, Gottfried Honegger et Markus Lüpertz, cinq artistes représentatifs de diverses tendances de la création contemporaine.²⁰⁹

Se développent alors des techniques particulières, entre autres la dalle de verre (ou gemmail, technique utilisée par exemple par Picasso et qui consiste à superposer plusieurs fragments de verre²¹⁰), les verres collés et assemblés par des matières transparentes, etc. C'est cette dernière technique qui sera utilisée par Marcelle Ferron dans sa verrière du métro Champ-de-Mars à Montréal afin d'obtenir un « bain de lumière colorée²¹¹. »

²⁰⁹ « Vitrail (de vitre) ». *Encyclopédie Larousse*. Récupéré de <http://www.larousse.fr/encyclopedie/divers/vitrail/101974>

²¹⁰ « Picasso mesura les immenses possibilités de ce nouveau médium qui allait lui permettre d'illuminer les chefs d'œuvres de sa vie. Il décida donc de créer son premier Gemmail "Femme dans un fauteuil d'osier" en 1954. Il fut subjugué par la lumière, la matière et la transparence obtenues » : http://www.gemmail.com/?page_id=8

²¹¹ Claude Bettinger. *Le Vitrail*. (Éditions de l'Homme : Montréal, 1980), 17.

En somme, loin d'une obsolescence programmée, le vitrail a, à travers les siècles, profité de l'évolution technique du verre, sa fabrication allant en s'affinant et se diversifiant.

C'est ainsi que de nombreux peintres contemporains vont s'intéresser au verre, à sa lumière et à sa transparence. Ils feront bénéficier le monde du vitrail de leurs recherches sur la peinture, lui insufflant le même élan de transformation et de renouvellement qu'ils l'ont fait pour les autres disciplines artistiques. Le travail du verre a donc été profondément métamorphosé pour retrouver un nouvel épanouissement au cours du XX^e siècle et jusqu'à aujourd'hui. Des maîtres-verriers anonymes du Moyen Âge, on est passé aux signatures individuelles des artistes modernes et contemporains, tels Soulages, Matisse ou Chagall en France, Ferron et Mousseau au Québec.

3.3 Les réalisations en verre de Marcelle Ferron

À partir de 1965²¹², même si elle poursuit son travail avec la peinture (surtout des œuvres sur papier), Marcelle Ferron s'intéresse presque uniquement à un nouveau médium pour elle : le verre.

²¹² Dès février 1965, Marcelle Ferron porte un grand intérêt au verre, comme le montre l'extrait suivant : « Je travaille le verre avec un très grand plaisir. Pourrais-tu trouver cette découpe au sujet du pavillon où il est dit que je dois faire des vitraux ? » (lettre de Marcelle Ferron à sa sœur Madeleine, 15 février 1965, dans Marcelle Ferron, *Le droit d'être rebelle*, Montréal, Boréal, 2016, p. 516. Un article paru dans les journaux annonce que Marcelle Ferron aurait obtenu le contrat pour la réalisation d'une façade de 150 pieds (45,72 m) composée de dix-huit verrières pour le Centre de commerce international d'Expo 67, réalisé par l'architecte Roger d'Astous. Voir *Le droit d'être rebelle*, *op. cit.*, p. 514).

Alors que depuis quelque temps elle s'essaie à l'utilisation de polyester ou d'époxydes, matières qui ne la contentent pas vraiment, elle rencontre à Paris un homme qui va considérablement changer sa pratique artistique : Michel Blum est maître-verrier et c'est lui qui va l'initier à la technique du verre-écran. Plusieurs récits sensiblement similaires existent de cet épisode de la vie de Marcelle Ferron. Voici celui que Pascale Beaudet rapporte dans la monographie consacrée à l'artiste :

C'était un soir, à Paris, j'avais bu. Tout à coup, je découvre que je suis dans une voiture, sans savoir où, même ce qu'est la ville où je suis. Je circule jusqu'à la panne d'essence ou presque. Je vois que j'ai une carte avec moi : de la ville de Paris, sans être certaine de m'y trouver. Sortant de voiture pour vérifier le nom de la rue, je vois une vitrine et ce qu'elle contient m'emballa : c'étaient de grandes pièces de verre.²¹³

Ferron rencontre Michel Blum quelques jours plus tard ; s'ensuivra une collaboration fructueuse : « 1964 : Premier contact avec le verre d'art à l'atelier du maître verrier Michel Blum à Paris. [Marcelle Ferron] expérimente la création de verrières, et elle en exposera deux exemplaires en 1965, à la galerie Soixante de Montréal.²¹⁴ »

Ferron explique, dans une entrevue avec la professeure et critique Lise Gauvin, quelle importance a revêtu sa rencontre avec Michel Blum :

[...] C'est lui qui m'a appris à faire la différence entre les verres. En fait, je l'ai découvert en me soulant la gueule! Un jour, j'étais

²¹³ Pascale Beaudet. « Atteindre la transparence », *Marcelle Ferron*. (Montréal : Éditions Simon Blais, 2008) 33. [Cet épisode est relaté dans les années 1970 par Normand Thériault, critique d'art de *La Presse*, à partir des propos tenus par Marcelle Ferron.]

²¹⁴ *Marcelle Ferron. Monographie*. (Montréal : Éditions Simon Blais, 2008), 141.

pompette et je ne savais plus où j'étais. Je me suis dit que la seule façon de le savoir, c'était d'arrêter la voiture, de regarder le plan de Paris, d'aller voir le nom de la rue. En sortant, je vois une vitrine avec des verrières et surtout des dalles de verre comme je n'en avais jamais vues. Je me dé-pompette complètement et je dis : "C'est ça que je cherche". Et je demande le nom de l'artiste qui fait cela. On me répond qu'il s'appelle Michel Blum : je demande son adresse et je vais ensuite le rencontrer. Michel Blum est un artisan du verre alors peu connu. Il a fait quelques verrières mais ses joints ne sont pas adéquats : on l'a attaqué parce que ça a cassé. Résultat : il est ruiné. Je me suis donc mise à travailler avec lui. Quand on m'a proposé le projet du métro à Montréal, j'ai amélioré le système et j'ai eu l'idée de faire exécuter les travaux en usine de façon à minimiser les coûts. Et aussi parce que selon les anciennes méthodes, à la main, ce n'était pas possible. Mais j'ai toujours envoyé des redevances à Michel Blum tant qu'il a vécu.²¹⁵

L'apport technique de Marcelle Ferron à la réalisation de vitraux insérés dans des panneaux de verre est indéniable. Elle cherche à moderniser les anciennes méthodes et demande pour cela la collaboration des ateliers Cayouette-Superseal, petite compagnie de Saint-Hyacinthe. L'historienne de l'art Monique Brunet-Weinmann revient sur cet épisode :

[Ferron] reprend l'idée de placer le verre antique en thermos entre les vitres extérieure et intérieure, bien décidée à améliorer les joints et à transposer la méthode artisanale de Blum à l'échelle industrielle. [...] Ce genre de verrière se présente sous la forme d'un triple vitrage scellé, comportant une architecture régulière et monochrome, ou un assemblage de verres de couleurs antiques, et reliés par des intercalaires, suivant des cartons créés par Marcelle Ferron.²¹⁶

²¹⁵ Lise Gauvin (sous la dir.). *Les Automatistes à Paris (actes d'un colloque)*. Laval : Les 400 coups, 2000, 209.

²¹⁶ Monique Brunet-Weinmann. « Les îles de lumière ». *Parcours des Arts visuels*, n° 13, (printemps) 1994.

Sa première commande publique date de 1966, année de son retour au Québec – elle revient en juin, après treize ans passés en France : il s’agit de la chapelle de la prison de Saint-Hyacinthe²¹⁷. La même année, le Musée d’art contemporain de Montréal consacre une exposition à ses verrières : « À la fin de 1966, Marcelle Ferron exposa 17 verres-écrans de dimensions architecturales au Musée d’art contemporain, sous le titre de *Verrières*²¹⁸ ».

Marcelle Ferron est « nommée professeure à l’Université Laval de Québec - d’abord à l’École d’architecture et par la suite à l’École des beaux-arts²¹⁹ ». Les œuvres de verre vont bientôt occuper une place prépondérante, voire, durant un temps, quasi exclusive dans sa création artistique. Ainsi « elle délaisse la peinture et se consacre à l’art du verre mural intégré à l’architecture. Jusqu’en 1973, la création et la défense d’un art public occupent l’essentiel de son activité artistique.²²⁰ »

Elle va ainsi créer des verrières répondant à des commandes privées (une verrière pour la famille Deschamps de Repentigny²²¹ [fig. 3.1 et 3.2], une verrière pour une salle de musique dans une maison particulière en 1969, une façade la même année, des portes en 1970-1971...), mais aussi à des commandes publiques (des vitraux pour Expo 67, la verrière de la place du Portage à Hull en 1972, la verrière de l’église du Sacré-Cœur à Québec ainsi que celle de l’hôpital Pierre Boucher à Longueuil en

²¹⁷ « Je viens de terminer sept maquettes pour la prison (au lieu d’en faire deux). » (Marcelle Ferron à sa sœur Madeleine, 30 mars 1966, dans *Le droit d’être rebelle*, op. cit. p. 543). Malheureusement, « la prison a été démolie en 1998. L’œuvre aurait été vendue à l’encan. » (op. cit. p. 543).

²¹⁸ « La plupart étaient de 3’x10’, quelques-uns de 10’x10’. L’exposition eut lieu du 29 novembre 1966 au 8 janvier 1967. » 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 ». *Recherches féministes*, vol. 2, n° 1, (1989), 42.

²¹⁹ Babalou Hamelin. *Le Droit d’être rebelle : correspondance de Marcelle Ferron avec Jacques, Madeleine, Paul et Thérèse Ferron*. Montréal : Boréal. (2016) : 12.

²²⁰ *Marcelle Ferron*. Monographie. (Montréal : éditions Simon Blais), 142.

²²¹ Cette verrière se retrouve aujourd’hui au centre d’art Diane-Dufresne à Repentigny (Québec)

1974, *Le Miroir aux alouettes* en 1975 pour l'Organisation de l'aviation civile internationale à Montréal, le vitrail de l'église Saint-Thomas-D'Aquin à Saint-Lambert (1984) [fig. 3.3 et 3.4], *Le Monument permanent à la mémoire des six millions de victimes juives de l'Holocauste* (date indéterminée) [fig. 3.5] ou encore la verrière et sculpture de la station de métro Vendôme à Montréal en 1981 [fig. 2.2, 2.3 et 2.4]).

À la fin des années soixante, Marcelle Ferron convoite ardemment un projet artistique dans le métro de Montréal : « Il me faut le métro [la verrière de la station Champ-de-Mars], n'en parle pas à Allard, mais je fais jouer les pistons "finance"²²² » écrit-elle à sa sœur Madeleine. Alors que Marcelle a été hospitalisée durant trois semaines durant l'été 1967 suite à un accident de voiture, Madeleine la rassure sur « son » métro :

Ne t'inquiète pas pour ton métro, Robert²²³ a l'œil au grain. Sitôt que Johnson sera rentré de Fredericton, il va vérifier pour que l'arrêté ministériel ne traîne pas dans une corbeille à papier. C'est-à-dire que Robert vendredi, soit dans deux jours, va retéléphoner au bureau du premier ministre. De toutes façons ton métro est accordé, il reste à le mettre sur papier.²²⁴

Cette commande semble essentielle pour Marcelle Ferron, qui, en avril 1968, écrit à sa sœur Madeleine : « Si je n'ai pas le métro, je sens venir une période de fauche. Remarque que je considère que le destin me le doit ce maudit métro...²²⁵ » Dans les mois qui suivent, l'artiste se rend en Tchécoslovaquie où elle entend poursuivre ses recherches sur le verre : « Je démarre lundi avec le directeur de toutes les verreries

²²² *Op. cit.* « Lettre de Marcelle à Madeleine, 25 décembre 1966 ». 553.

²²³ Robert Cliche, mari de Madeleine Ferron et beau-frère de Marcelle.

²²⁴ *Op. cit.* « Lettre de Madeleine à Marcelle, juillet 1967. 557.

²²⁵ *Op. cit.* « Lettre de Marcelle à Madeleine, avril 1968 ». 568.

tchèques. Est-ce que l'on me fera voir la recherche, j'en doute, mais inutile de dire que ma passion pour le verre prend des proportions démesurées.²²⁶»

3.4 La station Champ-de-Mars

Cette démesure, Marcelle Ferron va l'exprimer dans ses immenses verrières, comme celle du palais de justice de Granby (1979) et auparavant celle de la station de métro Champ-de-Mars à Montréal.

Moi, s'il n'y avait pas eu les verrières, je serais passée à la poubelle, comme bien des femmes peintres. J'ai fait des stations de métro, des palais de justice, des prisons. En les faisant, je me disais : mes christ, vous allez pas m'oublier, au moins les prisonniers... ils vont bien ressortir un jour.²²⁷

Si Marcelle Ferron était partie en France afin de se consacrer à la peinture, elle a finalement emprunté de nouvelles voies, « d'intéressantes possibilités picturales qui s'inscrivent dans un art dit social, en collaboration avec des groupes multidisciplinaires, dont des architectes, des fabricants de verre et des ingénieurs », comme le souligne Denise Landry²²⁸.

²²⁶ *Op. cit.* « Lettre de Marcelle à Madeleine et Robert, 20 juin 1968. 571.

²²⁷ Marcelle Ferron citée par Gaston Roberge, *Autour de Marcelle Ferron*. (Québec : Le Loup de Gouttière, 1995) 30.

²²⁸ Postface de Denise Landry, *Le Droit d'être rebelle : correspondance de Marcelle Ferron avec Jacques, Madeleine, Paul et Thérèse Ferron*, Textes choisis et présentés par Babalou Hamelin. (Montréal : Boréal, 2016), 620.

3.4.1 Le métro de Montréal

Au tournant des années 60, Montréal bouillonne de nouvelles idées et s'engage sur la voie d'une nouvelle modernité. Le maire de l'époque, Jean Drapeau (en fonction de 1954 à 1957 puis de 1960 à 1986), d'abord peu enthousiaste à l'idée de doter sa ville de ce nouveau moyen de transport, finit par se rallier à cette cause et entend mener à bien ce projet²²⁹. La décision est prise en 1961 : Montréal aura son métro.

L'Exposition universelle qui va se tenir à Montréal, *Expo 67*, sera l'occasion de réaliser enfin ce dont on parlait depuis une cinquantaine d'années et de concrétiser ce qui sera le septième métro du continent nord-américain. Les premiers métros construits dans le monde (Londres, Paris, New York...) avaient pour fonction initiale de transporter des gens. Même si, dans cette première moitié du XX^e siècle, on apporte un soin particulier aux bouches de métro afin d'attirer les usagers (comme à Paris avec les entourages de style Art nouveau signés Hector Guimard), on favorise la règle pratique aux dépens de l'esthétique. Le métro de Moscou (1935) se singularise pourtant en proposant aux voyageurs ce que plusieurs considèrent comme le « plus beau métro du monde ²³⁰ » de l'époque. Les années 1960 mettront un terme à la volonté d'uniformisation et Montréal jouera un rôle majeur dans cette évolution. En octobre 1966, lors de son ouverture, le métro de la métropole québécoise attire plus d'un million de personnes dès la première fin de semaine. Comme le rappelle l'historien Benoit Clairoux, l'inauguration a été l'occasion de « célébrations grandioses ²³¹ ». Le réseau d'alors compte 26 stations et chacune d'elles a été construite selon une architecture unique, selon les recommandations du directeur du

²²⁹ Judith Bradette Brassard. *Jean-Paul Mousseau artiste public*. (Mémoire de maîtrise). (Université du Québec à Montréal, 2008), 64.

²³⁰ Benoit Clairoux. *Le Métro de Montréal, 35 ans déjà*. (Montréal : Hurtubise, 2001), 137.

²³¹ *L'histoire du métro de Montréal*. (2001, 12 octobre). [Émission Webdiffusée]. Récupéré de <http://archives.radio-canada.ca/societe/transports/clips/6920/>

Service de l'urbanisme de l'époque, Claude Robillard, qui avait voulu « que l'on engage un architecte différent pour chaque station ²³²».

3.4.2 Les œuvres d'art dans le métro de Montréal

On dit du métro de Montréal qu'il abrite l'une des plus importantes galeries d'art souterraines au monde. Benoit Clairoux souligne que dans les années 1960, « la ville de Montréal décide d'y aménager une véritable galerie d'art ²³³». Il rappelle également que « Montréal, à cette époque, est la première municipalité au pays à se doter d'une politique culturelle ²³⁴». Ces conditions seront tout à fait favorables à ce que l'on installe des œuvres d'art dans les stations de métro. Mais tout cela n'est pas réalisable sans financement. Comme l'explique Benoit Clairoux :

Bernard Beaupré, conseiller technique au sein du Comité de coordination du métro, propose en septembre 1963 de consacrer 0,5 % du coût de construction de chaque station, jusqu'à un maximum de 20 000 \$, à la conception d'une œuvre d'art (sculpture, fresque, mosaïque ou autre). Beaupré suggère que l'architecte de la station choisisse lui-même la nature de l'œuvre et sélectionne trois artistes en mesure de la réaliser. La décision finale sera prise par un comité formé de deux représentants de la ville de Montréal et d'un représentant du Musée des beaux-arts de Montréal. Toutefois, l'architecte aura le droit de s'opposer à toute œuvre incompatible avec la station dont il a accepté de préparer les plans. Enfin, Beaupré note que les œuvres d'art devront être d'un style accessible au grand public, "ce qui n'exclut pas nécessairement l'art abstrait". ²³⁵»

²³² *Op. cit.* Benoit Clairoux. 137.

²³³ *Ibid.* On se reportera également au mémoire de maîtrise de Judith Bradette Brassard en ce qui a trait à la dénomination du métro de Montréal comme « galerie d'art » : Judith Bradette Brassard. *Jean-Paul Mousseau artiste public*. (Mémoire de maîtrise). (Université du Québec à Montréal, 2008), 66.

²³⁴ *Ibid.*

²³⁵ *Ibid.*, 138.

Cependant, la proposition de Beaupré n'est pas retenue et selon Benoit Clairoux, c'est plutôt à Marcel Goethals, représentant d'artistes, que la ville de Montréal confie le soin de trouver les fonds qui permettront d'installer des œuvres d'art dans le métro.

Cette opération sera menée sous la gouverne de Robert LaPalme, caricaturiste de renom et ami personnel du maire Jean Drapeau²³⁶; celui-ci il devient en 1965 le premier directeur artistique du métro. Robert LaPalme veut « illustrer dans les différentes stations la grande et la petite histoire de Montréal ²³⁷ ». On installe alors une œuvre d'art dans pratiquement chaque station : la première est le vitrail de Frederick Back, *L'histoire de la musique à Montréal*, à la Place-des-Arts, offerte par la compagnie Steinberg. Puis d'autres œuvres viennent décorer l'univers souterrain du métro, chacune financée par un mécène (les Caisses populaires Desjardins, la Société Saint-Jean-Baptiste, etc.).

Contrairement à Beaupré, LaPalme n'éprouve aucune envie de voir l'art abstrait prendre place dans l'espace du métro car pour lui « le danger, dans cette dernière forme d'art, est qu'on se fatigue vite de la surprise ressentie au premier abord ²³⁸ ». Certains artistes voient d'un très mauvais œil ce refus de l'abstraction et expriment leur dissidence en faisant parvenir au maire Jean Drapeau une lettre dans laquelle ils expriment leur profond désaccord avec LaPalme. Parmi eux figurent Mario Merola, Guido Molinari, Jordi Bonet et Marcelle Ferron. Seule cette dernière aura gain de cause et se verra confier le projet d'installer sa verrière non-figurative à la station Champ-de-Mars. Il est intéressant de noter que c'est Jean Drapeau lui-même qui va

²³⁶ *Ibid.* 68.

²³⁷ *Ibid.*, 139.

²³⁸ Robert LaPalme cité par Benoit Clairoux, *Ibid.*, 139.

imposer cette œuvre à LaPalme : « Après une longue bataille, le directeur artistique se fait finalement imposer par le maire Drapeau une œuvre abstraite. Il s'agit du vitrail d'une autre automatiste, Marcelle Ferron, à la station Champ-de-Mars ²³⁹ ». Une version sensiblement différente est racontée par le critique d'art Nicolas Mavrikakis²⁴⁰ : lors d'une grande réception officielle, Ferron rencontre Daniel Johnson, alors Premier ministre du Québec. Celui-ci, marchant vers le buffet, demande à Ferron ce qu'il peut lui offrir. Elle répond : « Un métro ! ». Que ce soit grâce au maire Drapeau, au ministre Johnson ou encore par l'entremise d'une autre instance, Marcelle Ferron a finalement gain de cause et peut s'exprimer entièrement. Elle écrit à sa sœur Madeleine : « [...] ma folie des murales augmente. J'essaie de rencontrer les architectes les plus d'avant-garde pour mettre au point une nouvelle technique que j'ai imaginée pour les trucs opaques – ce qu'il me faudra travailler en usine. ²⁴¹ »

À son œuvre s'ajoutera celle d'un autre artiste montréalais et par ailleurs ami de Ferron : il s'agit des cercles de céramique de la station Peel, de Jean-Paul Mousseau, qui deviendra lui-même en 1972 directeur artistique, à la place de Robert LaPalme. À propos de la place de l'abstraction dans le métro, ce dernier n'aura pas fait consensus au sein de la communauté artistique, puisque son propre fils, sous le pseudonyme de Pierre Gaboriau, va, avec l'artiste-verrier Pierre Osterrath, créer en 1969 une murale non-figurative pour la station Berri-UQAM (à l'époque Berri-de-Montigny), *Hommage aux fondateurs de la ville de Montréal*.

²³⁹ Bourget, Audrey. Le métro de Montréal : galerie d'art souterraine. *Ici Radio-Canada nouvelles* (2012). Récupéré de <http://ici.radio-canada.ca/nouvelle/578519/metro-art-histoire>

²⁴⁰ Nicolas Mavrikakis, « Rétrospective Marcelle Ferron : Libre accès », *Voir*, 15 juin 2000, <http://voir.ca/arts-visuels/2000/06/14/retrospective-marcelle-ferron-libre-acces/>

²⁴¹ *Op. cit.* « Lettre de Marcelle à Madeleine, 15 avril 1965. 621.

Les stations d'origine ne contiennent pas toutes une œuvre d'art au moment de la mise en service du métro²⁴², mais en 2014, 85 œuvres embellissent 51 des 68 stations existantes²⁴³

3.4.3 La verrière de la station Champ-de-Mars

3.4.3.1 Contrat et prix

Une verrière, surtout de la taille imposante de celle prévue pour l'édicule de la station Champ-de-Mars, demande un investissement d'importance. C'est le gouvernement du Québec qui a fait don de cette œuvre à la Ville de Montréal [fig. 3.6].

Marcelle Ferron a un budget à respecter : « 55 000 \$ pour tout le truc, tout compris. [...] C'est ça qui a décidé aussi l'écriture. Il fallait donc que les masses colorées soient de grandes masses, comme disent les gens, qui dansent, et qu'il y ait une puissance assez grande pour tenir cet édifice.²⁴⁴ »

Conçue selon les plans de l'architecte Adalbert Niklewicz, la station de métro est inaugurée en 1966²⁴⁵. La verrière le sera elle-même deux années plus tard, soit le 6

²⁴² Société de Transport de Montréal. *Bref historique*. Récupéré de <http://www.stm.info/fr/a-propos/decouvrez-la-STM-et-son-histoire/lart-dans-le-metro/bref-historique>

²⁴³ Christian Dupuy, *Un métro en forme de musée. Le métro de Montréal, 68 salles d'expo!*, 20 janvier 2014. Récupéré de <https://plateauartsetculture.wordpress.com/2014/01/20/un-metro-en-forme-de-musee/>

²⁴⁴ Monique Crouillère. *Marcelle Ferron*. [DVD]. (Montréal : Office national du film du Canada, 1989). C0289084

²⁴⁵ On peut en effet lire dans le rapport cité à la note 45 : « La station Champ-de-Mars a été conçue par Adalbert Niklewicz, architecte à la Ville de Montréal, à qui on doit également la conception des stations Sauvé, Crémazie et Beaudry. De style pavillonnaire, l'édicule compte un toit incliné, une large verrière sur trois façades pour laisser pénétrer la lumière naturelle et un mur de béton coffré à motifs

juillet 1968, même si son installation n'est pas tout à fait terminée. Selon nos propres recherches dans les archives de la ville de Montréal, on lui accorde alors peu d'attention dans les journaux, mais les voyageurs du métro sont immédiatement séduits. Un jour, Marcelle Ferron est abordée par une femme qui la remercie pour ces « grandes formes qui dansent » : cette désignation deviendra dès lors le titre non officiel de l'œuvre²⁴⁶.

3.4.3.2 Analyse formelle de la verrière

Cette grande verrière abstraite est constituée de plaques de verre antique, qui sont insérées dans la structure même de l'édicule qui se trouve au niveau de la rue²⁴⁷ [fig. 3.7, 3.8 et 3.9]. L'historienne et critique d'art Pascale Beaudet écrit à ce sujet :

Les très grandes dimensions des verrières de la station Champ-de-Mars laissent une place importante au verre transparent, qui équivaut au fond sur lequel les formes incurvées viennent jouer. Dans un rythme binaire ou ternaire, les verres aux couleurs primaires ou secondaires s'entrecroisent, donnant une illusion de superposition, pour créer un mouvement ample et fluide.²⁴⁸

Il faut ajouter que des considérations plus matérielles qu'esthétiques sont également à l'origine des formes et des couleurs, selon l'aveu même de Ferron : « Comme j'avais

géométriques du côté nord. Porte d'entrée du Vieux-Montréal, la station de métro Champ-de-Mars est le site d'une des plus imposantes œuvres d'art du métro, un vitrail conçu par Marcelle Ferron (1924-2001) et donné par le gouvernement du Québec. »

²⁴⁶ Gaston Roberge. *Autour de Marcelle Ferron*. (Québec : Le Loup de gouttière, 1995), 40.

²⁴⁷ Anciennement conservateur du Musée d'art contemporain de Montréal, Réal Lussier, précise que « l'abstraction aura été en quelque sorte pour elle l'unique voie [pour exprimer la spontanéité du geste, la matière et la réalité] : Réal Lussier, « Marcelle Ferron et l'automatisme », *Marcelle Ferron : Monographie*. (Montréal : Éditions Simon Blais, 2000), 21.

²⁴⁸ Pascale Beaudet, « Atteindre la transparence », *op. cit.*, p. 34.

peu d'argent, il fallait que je laisse de grands espaces vides. Je ne pouvais pas mettre du verre antique partout ²⁴⁹» explique-t-elle.

La station Champ-de-Mars, dotée originellement de grandes baies vitrées, avait été choisie comme canevas à l'œuvre de Ferron. Celle-ci déclare d'ailleurs que « [Avant d'y installer des vitraux] les gens ne voulaient pas descendre ici. C'était un lieu hostile.²⁵⁰ » La station est peu profonde, ce qui permet à la lumière naturelle de descendre jusque sur les quais. Passant à travers de vitraux colorés, cette lumière est magnifiée et change littéralement le lieu [fig. 3.10 et 3.11]. L'œuvre est, dit-on :

[...] l'un des rares vestiges à avoir survécu au passage de la construction de l'autoroute Ville-Marie. Le périmètre qui comprend les abords de la station de métro, situé entre le centre-ville de Montréal et l'arrondissement historique du Vieux-Montréal, constitue l'un des accès piétonniers les plus fréquentés du Vieux-Montréal²⁵¹.

Aussi, malgré un environnement proche peu avenant (béton, poussières, nuisances sonores (bruit des voitures) et mauvaises odeurs...)²⁵², l'édicule a-t-il été maintenu car doté précisément de grands vitraux qui ont toujours fait consensus quant à leur apport artistique et esthétique. Cette importance est d'ailleurs soulignée dans un rapport du Conseil du patrimoine de Montréal : « la station de métro Champ-de-Mars possède une valeur patrimoniale particulière due à sa position stratégique à l'entrée

²⁴⁹ Monique Crouillère. *Marcelle Ferron*. [DVD]. (Montréal : Office national du film du Canada, 1989). C0289084

²⁵⁰ *Ibid.*

²⁵¹ Concours d'idées : aménagement de la station Champ-de-Mars. (2009). RAÉDIUM (Réseau des anciens de l'École de design industriel de l'Université de Montréal). Récupéré de <http://www.raedium.qc.ca/forum/index.php?topic=102.msg205#msg205>

²⁵² Bruno Bisson. « La station du CHUM sera rafraîchie ». *La Presse* (Montréal), 2 août, 2012.

de l'arrondissement historique de Montréal et à son œuvre d'art significative, la verrière de Marcelle Ferron.²⁵³».

La verrière recouvre trois murs de l'édicule, sur une surface de 198 m² (pour une longueur de 60 m et une hauteur maximale de 9 m). Elle est constituée de grands panneaux de verre-écran (ou Verrecran), technique nouvelle pour l'époque et qui consiste à retenir des morceaux de verre par des joints de polymère (vinyle) transparent placés entre deux plaques de vitre. Le médium utilisé pour la verrière, même s'il était traditionnel, exigeait en effet un processus de production en usine impliquant un travail d'équipe. On avait dû adapter techniquement le verre coloré à un mode de production industrielle : on le produisait en usine et il devait s'ajuster parfaitement aux contraintes de l'architecture moderne.

La fabrication des murales de verre de Ferron est un procédé qui a induit un travail collectif. L'artiste préparait ses maquettes sur rhodoïd, puis les agrandissait à l'échelle. Ensuite, le coupeur de verre suivait les découpes voulues par Ferron. Il fallait alors procéder à l'assemblage des morceaux obtenus. Le verre-écran est un double vitrage à l'intérieur duquel on dispose les verres de couleur, reliés entre eux par des intercalaires en verre triple ou en plexiglas. Cette technique a été mise au point par la compagnie Superseal de Saint-Hyacinthe, au Québec, en collaboration avec Marcelle Ferron [fig. 3.12 et 3.13].

²⁵³ Marie Lessard. Agrandissement – édicule de la station Champ-de-Mars. (2010). *Conseil du Patrimoine de Montréal*. Récupéré de http://ville.montreal.qc.ca/pls/portal/docs/PAGE/CONSEIL_PATRIMOINE_MTL_FR/MEDIA/DOCUMENTS/A10-VM-12%20AGRANDISSEMENT.PDF

Comme le souligne l'historienne de l'art Rose Marie Arbour, le verre coloré rendait possible la réalisation « d'œuvres 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 adéquats aux édifices industriels.²⁵⁴ »

Le motif et la lumière

Les couleurs neutres des matériaux de l'édicule (plafonds de béton, carreaux de dallage blanc crème et bleu) permettent à celles de la verrière de se réfléchir sur les différentes surfaces. Les quais eux-mêmes, auxquels on accède par un seul escalier et qui sont creusés à moins de 6 m de la surface de l'édicule, permettent aux reflets du vitrail de laisser se répandre les teintes multicolores jusqu'à eux [fig. 3.10 et 3.11].

« Le verre couleur Saint-Just fabriqué par Saint-Gobain (en France) est un verre soufflé à la canne, teinté dans la masse²⁵⁵ ». Les couleurs dominantes sont le rouge, le jaune, le bleu, le mauve et le vert, c'est-à-dire qu'elles balayent le spectre lumineux. Le gris et le blanc sont également présents sur la verrière. Aucune trace de grisaille²⁵⁶ ici, tout comme dans les autres vitraux de Ferron. Elle s'en explique d'ailleurs :

Avec cette technique-là [plaques de verre antique insérées dans des plaques de verre], ça s'apparenterait beaucoup à ma peinture, dans un sens c'est de la couleur franche, des taches franches, il n'y a aucune tricherie, il n'y a pas de repeint, il n'y a pas de grisaille ajoutée, c'est

²⁵⁴ 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 ». *Recherches féministes*, vol. 2, n° 1 (1989), 30.

²⁵⁵ *Ibid.*, 26.

²⁵⁶ Technique de vitrail qui utilise des nuances généralement de gris – mais aussi d'autres couleurs (sanguine...) et qui permet de figurer des dessins, contours, reliefs... Pour plus de précisions, on se référera par exemple au site Internet du Centre international du vitrail de Chartres (France) : <http://www.centre-vitrail.org/fr/musee-du-vitrail/la-technique-du-vitrail/glossaire-de-termes-techniques/>

le verre, et le matériau tel quel, et il faut lui faire donner son maximum.²⁵⁷

Dans un miroitement prononcé, propre au verre antique, les grandes arabesques projettent leurs couleurs vives à travers l'édicule et jusque sur les quais peu profonds, illuminant ainsi les passagers que transportent les wagons du métro. Comme le souligne le critique d'art Robert Enright, « ses verrières figurent le triomphe de la couleur, de la composition et de l'organisation spatiale à grande échelle²⁵⁸ ».

Le motif en C est l'un des motifs récurrents des verrières de Marcelle Ferron, comme celles du métro Champ-de-Mars ou du Palais de justice de Granby : il revient comme un leitmotiv dans ses œuvres. Il s'agit d'un motif non figuratif, exempt de toute complexité, au geste large et ample. Le trait devient une ligne, nette et sans bavure, qui lance dans l'espace les courbes ainsi dessinées. Le motif n'est pas terminé, c'est-à-dire qu'il peut se poursuivre virtuellement au-delà du vitrail [fig. 2.6 et 2.7]. Cela contribue à donner du mouvement, une réelle dynamique. À cette dynamique correspond le caractère modulable du reflet de la lumière naturelle, celle-ci étant perpétuellement changeante. L'artiste Suzanne Joubert explique :

Il est vrai que l'on retrouve dans ses vitraux la même palette et les mêmes grandes formes emportées, à cette différence près, cependant, que la rigoureuse technique du vitrail, avec ses joints rigides de matière plastique, ne peut permettre d'échapper à une netteté de contour qui n'a jamais caractérisé Ferron peintre²⁵⁹.

²⁵⁷ *Lumineuse Ferron*. (1970, 24 mai). [Émission Webdiffusée]. Dans la série Prisme. Récupéré de http://archives.radio-canada.ca/arts_culture/arts_visuels/clips/9153/

²⁵⁸ Robert Enright, « L'art de structurer l'intimité ». *Marcelle Ferron. Monographie*. (Montréal : 2000, Éditions Simon Blais), 14.

²⁵⁹ Joubert, Suzanne. « Marcelle Ferron, côté rue, côté jardin ». *Vie des Arts*, vol. 32, n° 129, (1987) : 40-45

Ces « sculptures de verre spatiales²⁶⁰ » comme disait Ferron de ses verrières, cherchent leur troisième dimension dans la lumière, dans la présence du reflet. L'artiste semble travailler autant sur la transparence que sur la couleur elle-même. C'est la légèreté du motif, suspendu au milieu du vitrail et ouvert sur l'extérieur, qui nous élève et nous fait oublier la trivialité de la vie quotidienne. On retrouve ainsi la pertinence symbolique du vitrail religieux. En utilisant un support habituellement dédié à des scènes religieuses et donc sacrées, Ferron désacralise le vitrail, et par là même l'œuvre d'art. Selon elle, « le verre n'est plus seulement un outil agissant sur l'environnement, mais une possibilité offerte à la contemplation.²⁶¹ ». Par ailleurs, l'artiste ramène souvent son travail à une œuvre quasi sociale. Elle déclare : « Je me mets à la place de cet homme qui prend le métro. Si moi je peux lui apporter un peu de gaieté, un peu de joie de vivre, un peu de confiance en lui...²⁶² ». Enfin, à propos de ses verrières, très colorées, elle affirme : « L'artiste apporte un changement des lieux, un changement des mentalités²⁶³ ».

²⁶⁰ 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 ». *Recherches féministes*, vol. 2, n° 1 (1989) : 10

²⁶¹ Réal Lussier. *Marcelle Ferron*. [Catalogue d'exposition]. (Montréal : Musée d'art contemporain de Montréal / Les 400 coups, (2000), 13.

²⁶² *Marcelle Ferron, peintre*. (1970, 9 juillet). [Émission Webdiffusée]. Dans la série Gros Plan. Récupéré de http://archives.radio-canada.ca/arts_culture/arts_visuels/clips/9152/

²⁶³ *Le prix Borduas à une femme*. (1983, 12 octobre). [Émission Webdiffusée]. Dans la série Les Belles Heures. Récupéré de http://archives.radio-canada.ca/arts_culture/arts_visuels/clips/9154/

3.4.3.3 Rénovations de la verrière et de la station – projets et réalisations

Au cours des ans, plusieurs projets ont vu le jour afin de rénover, voire transformer l'espace entourant l'édicule du Champ-de-Mars. On a par exemple procédé à la restauration et la mise en valeur du passage piétonnier surplombant l'autoroute Ville-Marie. Le projet a été confié au collectif MU, et c'est le muraliste Philippe Allard qui a réalisé les peintures intérieures du couloir. Les travaux ont été effectués entre le 1^{er} juin et le 1^{er} juillet 2013. L'œuvre ainsi exécutée avait pour titre *Printemps : Hommage à Marcelle Ferron*, s'inscrivant dans une série d'« hommages aux bâtisseurs culturels montréalais ²⁶⁴ ». Tel qu'indiqué sur le site internet, il est fait référence aux femmes et aux hommes qui ont contribué à faire de Montréal une cité extraordinaire et singulière :

La collection « Hommage aux bâtisseurs culturels montréalais », lancée par MU, souligne l'apport de ceux et celles dont la force créatrice a fait de Montréal une ville d'exception en Amérique du Nord. Depuis 2010, cet ambitieux projet prend la forme d'une série de murales en hommage aux créateurs montréalais d'origine ou d'adoption qui ont contribué d'une manière remarquable au rayonnement local, national et international de la scène culturelle montréalaise. ²⁶⁵

Il est intéressant de noter que les jeux chromatiques utilisés par Allard dans le couloir reprennent d'une certaine manière les envols colorés de Ferron dans la verrière de la station adjacente [fig. 3.14 et 3.15]. L'œuvre peinte agit tel un prolongement, un écho du vitrail. Il serait sans doute signifiant de connaître les détails de la réalisation de ce projet. On sait que la compagnie Benjamin Moore a été partie prenante du projet mais y avait-il un budget précis et d'où venait le financement? Comment et par qui les couleurs et motifs du couloir ont-ils été choisis? Par MU, par l'artiste, par une autre

²⁶⁴ « Hommage aux bâtisseurs culturels montréalais ». Récupéré de <https://www.google.com/culturalinstitute/beta/exhibit/hommage-aux-b%C3%A2tisseurs-culturels-montr%C3%A9alais/ARSMrcDI?hl=fr>

²⁶⁵ *Ibid.*

instance, en accord avec la Société de transport de Montréal? Le site internet donne une réponse partielle à cette dernière question, mais sans être extrêmement précis :

La murale «Printemps : hommage à Marcelle Ferron » réalisée par Philippe Allard en 2013 est directement inspirée des vitraux de la station de métro Champ-de-Mars, œuvre de Marcelle Ferron léguée à la Société de transport de Montréal (STM) par le gouvernement du Québec en 1968.²⁶⁶

Par ailleurs, était-il prévu de réaliser une œuvre temporaire? Nous n'avons malheureusement pas été en mesure d'obtenir de réponses à nos questions. Il est indéniable que, même temporairement, les travaux effectués ont transformé ce couloir gris et lugubre, tout comme l'avait fait Ferron en son temps avec l'édicule du métro, ce que souligne la ville de Montréal :

MU et l'arrondissement de Ville-Marie ont métamorphosé cet espace qui relie le métro Champ-de-Mars au Vieux-Montréal, rendant hommage à l'artiste Marcelle Ferron. Réalisée par Philippe Allard et inspirée des vitraux de la station de métro, l'œuvre illumine le tunnel.²⁶⁷

Ajoutons enfin que dans le cadre des travaux du secteur Champ-de-Mars [fig. 3.16 à 3.25], le tunnel est fermé depuis le 11 avril 2016, et ce jusqu'en novembre 2017.²⁶⁸

L'aménagement des abords de la station de métro a également suscité l'intérêt et a même fait l'objet de concours, en 1997 et en 2009 – ce dernier étant en réalité un

²⁶⁶ *Ibid.*

²⁶⁷ *Ibid.*

²⁶⁸ « Fermeture du lien piétonnier entre la station Champ-de-Mars et le Vieux-Montréal ». STM info. Récupéré de <http://www.stm.info/sites/default/files/pdf/fr/stminfo/160408-stminfo.pdf>

double concours, l'un ouvert aux professionnels, l'autre aux étudiants en architecture, le tout à la demande de la Ville de Montréal, dans ce cas maître d'ouvrage. Plusieurs dizaines de projets ont chaque fois été proposés. Du plus récent concours, on peut dire que :

Une variété d'approches au contexte a été utilisée par les concurrents pour développer leurs propositions. Certains ont tenu compte de la verrière de Marcelle-Ferron, cherchant à prolonger ou à commémorer l'esprit créatif du mouvement du *Refus global*. D'autres ont plutôt cherché dans la culture urbaine globale leur source d'inspiration. Les troisièmes n'hésitèrent pas à construire une démarche singulière, spectaculaire dans la communication et l'expérience des lieux.²⁶⁹

Ces projets s'inscrivent davantage dans une réflexion sur la problématique que pose l'autoroute Ville-Marie et son éventuel recouvrement - il s'agissait effectivement d'un concours d'idées - que dans un véritable processus visant la réalisation de ces concepts. Cependant, on s'est félicité d'avoir fait naître une pépinière de représentations nouvelles et audacieuses : « ce concours a imprégné dans l'imaginaire architectural une richesse d'idées dont l'impact ne manquera pas de se manifester dans le monde en effervescence de l'architecture et de l'urbanisme.²⁷⁰ » Ainsi, « le jury recommande à la Ville d'adopter une politique (ou d'examiner l'opportunité de la mise en place) du concours pour l'attribution de la commande publique et que celle-ci prévoie des concours de projets ouverts à l'international.²⁷¹ » Notons enfin que la présence dans le jury d'un conservateur de l'art canadien, Jacques Des Rochers, aux côtés d'architectes et urbanistes, souligne l'importance d'une vision artistique dans le paysage urbain.

²⁶⁹ Bergeron, Simon. Quartier Champ-de-Mars : Carrefour des idées urbaines. *Catalogue des concours canadiens, Université de Montréal*. Récupéré de http://www.ccc.umontreal.ca/fiche_concours.php?lang=fr&cId=210

²⁷⁰ *Ibid.*

²⁷¹ *Ibid.*

Dans ce qui sera finalement le projet de rénovation du secteur Champ-de-Mars tel qu'annoncé en 2015, on souligne qu'il s'agit d'« un milieu patrimonial névralgique, situé à la jonction entre la ville ancienne et la ville moderne ²⁷²».

Enfin, ce que l'on retiendra des consultations, études et projections, c'est, entre autres décisions relatives au secteur Champ-de-Mars, l'importance de mettre en valeur l'édicule de la station de métro et l'œuvre de Marcelle Ferron :

À la fois porte d'entrée du Vieux-Montréal et lieu de passage important des résidents, des travailleurs du quartier et des touristes, la future place publique aux abords de la station de métro Champ-de-Mars deviendra un véritable point pivot liant la ville ancienne à la ville nouvelle. Elle sera à la fois un carrefour d'accueil, un lieu de rencontre et un espace de découverte. ²⁷³

On veut donc :

Assurer un dégagement autour de la station permettant de contempler la verrière depuis la majeure partie de la nouvelle place. Prévoir des aménagements autour de la station de métro permettant de rehausser les perspectives ouvrant sur la verrière de Marcelle Ferron (ex. : bassin, parterre paysagé, etc.). Assurer la cohérence des aménagements avec le langage formel de la station de métro et de l'œuvre de Marcelle Ferron qui la compose. ²⁷⁴

²⁷² Service de la mise en valeur du territoire. « Nouvelle place publique aux abords de la station de métro Champ-de-Mars : synthèse de la démarche de codesign depuis septembre 2014 ». [PDF] (21 avril 2016)

²⁷³ Équipe du projet secteur Champ-de-Mars. Projet secteur Champ-de-Mars. (2014). Récupéré de <http://realisonsmtl.ca/placepubliquechampdemars>

²⁷⁴ Service de la mise en valeur du territoire. « Nouvelle place publique aux abords de la station de métro Champ-de-Mars : synthèse de la démarche de codesign depuis septembre 2014 ». [PDF] (21 avril 2016)

Dans ce brouhaha sensoriel que représentait la station de métro avant la présence de la verrière, Marcelle Ferron installe une sorte de périmètre protecteur mais franchissable, faisant de ce lieu banal et commun l'écrin d'une œuvre hautement appréciée et qui va lui conférer un sens nouveau. On dira même de la station qu'elle est la plus belle au monde! En 2011, le quotidien québécois *La Presse* relate qu'un guide américain consacre la station Champ-de-Mars [fig. 3.26] :

La station Champ-de-Mars, du métro de Montréal, est la plus belle station de métro du monde entier, selon le guide Bootnall, un service de voyage de l'État de Washington, dans l'ouest des États-Unis. [...] Les critiques du guide Bootnall semblent avoir été particulièrement impressionnés par l'éclairage diurne de la station rendu spectaculaire par le passage des rayons du soleil à travers l'immense œuvre de vitraux de la peintre automatiste Marcelle Ferron.²⁷⁵

Comme le soulignait le critique d'art Gilles Daigneault dans un article datant de la fin des années 1970, Marcelle Ferron a utilisé « du verre antique, ce matériau qui lui apparaît toujours comme doté de pouvoirs presque illimités.²⁷⁶ » Le verre lui permettait d'explorer de nouvelles voies, de s'exprimer d'une manière pour elle inédite, d'atteindre un public renouvelé. Il ajoute :

Et, un peu inconsciemment, elle atteignait un triple objectif : elle retrouvait la transparence, "ses amours de jeunesse"; elle réalisait partiellement ce rêve, caressé à dix-huit ans, de devenir architecte; enfin, elle bousculait des scrupules qui commençaient à la tourmenter à propos du peintre-qui-ne-crée-que-pour-une-caste-de-spéculateurs.²⁷⁷

²⁷⁵ [Bootsnall : orthographe donnée sur le site de ce guide américain] « La station Champ-de-Mars est la plus belle station de métro au monde ». *La Presse* (Montréal). 2011. Récupéré de <http://www.lapresse.ca/actualites/regional/201112/12/01-4476977-la-station-champ-de-mars-est-la-plus-belle-station-de-metro-au-monde.php>

²⁷⁶ Gilles Daigneault. « Marcelle Ferron : le Rythme de la sagesse ». *Vie des Arts*, vol. 22, n° 89, (1977-1978) : 30-32.

²⁷⁷ *Ibid.*

Pour Ferron, l'artiste a la capacité de changer un lieu et l'état d'esprit de ceux qui fréquentent ce lieu. Les vitraux qu'elle crée et qu'elle installe dans un palais de justice, un hôpital ou un métro s'inscrivent dans le quotidien le plus rude des usagers ordinaires. C'est bien ainsi qu'elle entend inclure son travail à l'architecture, ses œuvres étant indissociables des bâtiments pour lesquels elles ont été créées.

Nous avons ainsi dressé un bref historique de l'utilisation du verre, depuis sa création jusque dans les arts du XX^e siècle. L'un de ses usages majeurs est pour le vitrail, et cet assemblage de verres découpés et colorés est au centre des œuvres d'art public de Marcelle Ferron. La verrière qu'elle a réalisée pour la station de métro Champ-de-Mars, à Montréal, est probablement son chef-d'œuvre en la matière et c'est pourquoi nous avons considéré ce vitrail en le plaçant au centre de notre analyse, tant au niveau artistique et créatif que sur le plan de sa réalisation matérielle et de sa conservation en tant qu'œuvre d'art destinée au grand public.

CONCLUSION

Aborder le sujet de la transparence dans l'œuvre de Marcelle Ferron, c'est faire référence à l'ensemble de sa production, que ce soit la peinture ou son travail du verre. C'est aussi appréhender la problématique sur un plan esthétique, philosophique, politique, social, voire féministe. C'est enfin s'intéresser à une artiste qui a marqué les esprits des spécialistes de l'art comme les critiques, les chercheurs universitaires, les galeristes, mais aussi les gens "ordinaires" à qui l'artiste se faisait un devoir de parler à travers ses œuvres, notamment lorsqu'elle a pris le virage de l'art public.

L'espace qui nous est réservé dans notre recherche ne nous permet pas d'embrasser toutes les composantes de cette question et nous avons donc privilégié certains aspects. Nous avons donc cherché à savoir quelles sont les sources de l'attraction de Ferron pour la transparence, avons voulu comprendre comment celle-ci s'exprime dans ses œuvres de verre et enfin avons discerné quelles en sont les traces dans les œuvres postérieures à son travail exclusif sur le vitrail.

À la fin des années quarante, Ferron s'est inscrite dans le courant automatiste et a reconnu en Borduas un maître à penser, ou plutôt à peindre. Jeune signataire de *Refus global*, elle était au nombre des sept femmes sur un total de seize artistes et intellectuels à signer le manifeste automatiste²⁷⁸. Aucune d'entre elles n'était

²⁷⁸ Madeleine Arbour (arts appliqués et décoratifs, designer avant la lettre), Marcelle Ferron-Hamelin (peintre), Muriel Guilbault (comédienne), Louise Renaud (peintre), Thérèse (Renaud) Leduc (écrivaine), Françoise (Lespérance) Riopelle (qui deviendra plus tard danseuse), Françoise Sullivan

exclusivement peintre, à l'exception de Marcelle Ferron. Or, comme le rappelle Rose Marie Arbour, la peinture était le médium privilégié par les automatistes. Les critiques de journaux commentaient les expositions d'arts plastiques, mais les spectacles de danse et la poésie, par exemple, étaient plus ou moins bien diffusés et n'étaient pas générateurs de reconnaissance publique. Ferron faisait donc partie du groupe très sélect d'artistes peintres et bénéficiait d'un statut d'exception dans ce monde d'hommes. Pourtant elle n'a pas participé aux expositions automatistes de 1946 et 1947. C'est seulement après la parution de *Refus global* que s'est tenue sa première exposition individuelle à la Librairie Tranquille, en 1949.

Elle a quitté Montréal pour Paris et son séjour a duré treize ans. Durant ces années en France, elle a participé à de nombreuses expositions en Europe mais aussi à Montréal et dans d'autres grandes villes nord-américaines.

Sa rencontre avec Michel Blum aura été déterminante car cela lui aura permis de découvrir le travail du verre. Ce nouveau médium était tout à fait approprié à son exploration de la couleur, de la lumière et de la transparence. Durant les six années qui ont suivi, elle s'est intéressée essentiellement au vitrail et a travaillé en collaboration avec la compagnie Superseal. Ferron s'est alors consacrée essentiellement à l'art public.

Comme l'affirme Rose-Marie Arbour, le vitrail était un « nouveau champ artistique [qui] allait renouveler les moyens de mettre en œuvre sa conception de l'art issue de

(peintre, danseuse). Rose Marie Arbour. « Le cercle des automatistes et la différence des femmes » *Études françaises*, vol. 34, n° 2-3 (1998) : 158-159.

l'automatisme²⁷⁹ ». L'utilisation de ce nouveau médium a entraîné un changement dans le travail de l'artiste. En effet, le fait d'intégrer ses verrières à des édifices signifiait qu'elle devait communiquer avec des architectes, et le processus de fabrication en usine impliquait également un travail d'équipe. Cela répondait tout à fait à la volonté de Marcelle Ferron de sortir l'artiste de son atelier et l'œuvre d'art du musée pour aller vers un art intégré à la société. Elle a d'ailleurs déclaré : « J'étais dégoûtée de la peinture. Bon nombre de collectionneurs achetaient des tableaux pour les enfermer dans des voûtes de banques. Les verrières m'ont permis de faire de l'art public.²⁸⁰ » Rose Marie Arbour souligne encore que Marcelle Ferron était une artiste militante qui voulait affirmer « l'importance des arts visuels comme pratique sociale²⁸¹ ».

Son implication dans l'art public a fait en sorte que Ferron a investi les lieux urbains les plus austères en leur apportant la couleur et la lumière révélées et magnifiées par la transparence du verre qu'elle utilisait. Elle a redonné un "supplément d'âme" (si on peut parler "d'âme anthropologique") à ces non-lieux évoqués par Marc Augé : l'hôpital, le palais de justice ou le métro ont ainsi trouvé leurs lettres de noblesse et sont devenus des lieux agréablement fréquentables pour les usagers ordinaires, non habitués aux musées et galeries d'art. Quelle est l'influence du vitrail sur l'usager du métro? Le voyageur urbain s'inscrit dans un continuum, ne se perd pas totalement dans l'anonymat figé de la ville souterraine. Son reflet mouvant dans un vitrail changeant au gré des heures et des saisons donne matière et consistance – paradoxalement – à sa présence anonyme dans le métro.

²⁷⁹ *Ibid.* p. 41

²⁸⁰ 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 ». *Recherches féministes*, vol. 2, n° 1 (1989) : 41

²⁸¹ *Ibid.*

La verrière compense la monotonie quotidienne du passant et le nimbe de formes et de couleurs, tout en lui permettant d'outrepasser la limite du mur-écran pour sentir, sinon voir autre chose par-delà le verre. La lumière sublime le paysage urbain gris et sale qui entoure la station de métro, propice peut-être à une réconciliation passagère de l'usager avec l'espace interne anonyme, tout autant qu'avec l'idée d'une ville colorée et traversée par de grandes arabesques. Le vitrail filtre la réalité de l'instant et fait rêver à un ailleurs en somme factice, idéalisé, utopique, de cette utopie rêvée par un Paul Scheerbart ou un Thomas More et accordée aux réalités de leurs siècles.

Johanne Lamoureux rappelle que « Rose-Marie Arbour et Patricia Smart ont montré comment les acteurs automatistes, de même que leur représentation par la critique du temps et ensuite par la doxa de l'histoire de l'art ont encouragé une représentation étroitement pictocentrique du mouvement, laquelle représentation a occulté et refoulé le caractère pourtant indéniablement interdisciplinaire des pratiques mises de l'avant par l'ensemble des signataires de *Refus global*.²⁸² » Il est à noter qu'il a fallu réellement attendre la fin des années 1980 pour que soient en quelque sorte réhabilitées les diverses pratiques artistiques – autres que la peinture –, grâce notamment aux publications d'André-G. Bourassa et de Gilles Lapointe²⁸³.

Il est assez paradoxal de constater que si « la multidisciplinarité marquait les intérêts artistiques de plusieurs automatistes²⁸⁴ », comme l'écrit Arbour, Marcelle Ferron a été reconnue comme peintre parce que précisément c'est ce qu'elle était avant tout : à l'époque de *Refus global* et dans les années qui ont suivi, elle s'exprimait

²⁸² Johanne Lamoureux. « Les effets de l'art contemporain: relecture interdisciplinaire de la modernité plastique au Québec. ». *Francofonie*, n° 37, *Le Québec et la modernité* (automne 1999) : 60

²⁸³ André-G Bourassa et Gilles Lapointe. *Refus global et ses environs, 1948-1998*. Montréal : l'Hexagone, Ministère des affaires culturelles, Bibliothèque nationale du Québec, 1988.

²⁸⁴ Rose Marie Arbour. « Le cercle des automatistes et la différence des femmes ». *Études françaises*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, vol. 34, n°2-3 (1998) : 166.

exclusivement par la peinture, contrairement aux autres artistes femmes du groupe. Elle a bénéficié du fait qu'elle était uniquement peintre, et a profité de l'engouement pour ce moyen d'expression. Elle s'est cependant affirmée comme maître verrier, renouant ainsi avec la multidisciplinarité revendiquée par *Refus global*. Mais le succès de ses vitraux a occulté son retour à la peinture, dans les années 70. L'interdisciplinarité était alors en plein essor et Ferron était à contre-courant de son époque.

À partir de 1973, Ferron est revenue à la peinture qui, selon elle, permet l'erreur. Elle réalisait encore de façon épisodique quelques murales de verre. Mais elle ne se sentait plus assez libre dans sa pratique artistique et ne se satisfaisait pas du caractère décoratif des vitraux.

Ferron a produit, durant les dernières années de sa vie, une œuvre picturale pour laquelle elle n'a pas obtenu la même reconnaissance que pour le reste de sa production artistique. Est-ce parce qu'elle est retournée à la peinture alors qu'on était à l'ère du multidisciplinaire, ou parce que ses tableaux revenaient à une sorte de figuration – Ferron les appelait des « autoportraits » ou ses « bonnes femmes » -, ou encore est-ce parce que qu'on y décelait quelque chose de plus intime, voire de plus féminin?

Tout au long de sa carrière, Marcelle Ferron a participé à de nombreuses expositions importantes. Le Musée d'art contemporain de Montréal (MACM) lui a consacré une rétrospective en 1970 puis une autre trente ans plus tard. Ses œuvres ont été présentées à la galerie Simon Blais à Montréal²⁸⁵ et aussi en Ontario et aux États-

²⁸⁵ En 2008, la Galerie Simon Blais lui a consacré une exposition monographique. L'exposition *Rétrospective 1947-1999* rassemblait environ 60 œuvres sur toile et sur papier. Début 2011, la même

Unis²⁸⁶. À propos de ses tableaux verticaux, réalisés durant les années 1980 et 1990, Marcelle Ferron déclare : « C'est apparu récemment : le rapport de la ligne et des masses. [...] C'est une chose qui m'intéresse : de faire côtoyer des éléments, ce qui revient à l'empâtement et les transparences. C'est toujours le même thème, au fond. ²⁸⁷ »

Parlant de sa peinture, Robert Enright affirme : « Marcelle Ferron s'est engagée avec éclat dans la fabrication d'une cosmologie visuelle au centre de laquelle se trouvait l'art de peindre, fil conducteur de sa vie.²⁸⁸ » Cependant, l'intérêt pour ses œuvres picturales semble avoir été éclipsé par la réception de ses œuvres sur verre et par l'aura de lumière que celles-ci lui confèrent.

Cette double perception semble présider à la présentation des œuvres de Marcelle Ferron tant dans les musées où se trouvent ses œuvres que dans les galeries qui lui consacrent des expositions solo ou en groupe, telle celle annoncée par la galerie Simon Blais, qui la représente habituellement :

Pour souligner le 375^e anniversaire de Montréal, la Galerie Simon Blais propose une sélection d'œuvres d'artistes qu'elle représente, qui ont marqué l'espace public de la métropole en produisant certaines œuvres devenues emblématiques. Pensons notamment à Jean Paul

galerie a présenté *Œuvres sur papier : 1945-2000* (rassemblant une cinquantaine d'œuvres peintes sur papier, carton ou photo), puis *Verticalisme* en 2013 (18 tableaux peints entre 1985 et 1999 qui ne sont pas sans rappeler le format des portraits). Galerie Simon Blais. Récupéré de <http://www.galeriesimonblais.com/fr/expositions/anterieures>

²⁸⁶ Exposition *The Automatiste Revolution : Montreal, 1941-1960*, organisée par la Varley Art Gallery de Markham, en Ontario, et présentée à ce même musée en 2009 ainsi qu'à la Albright-Knox Art Gallery de Buffalo, aux États-Unis, en 2010.

²⁸⁷ Monique Crouillère. *Marcelle Ferron*. [DVD]. Montréal : Office national du film du Canada, 1989. C0289084

²⁸⁸ Robert Enright. *Marcelle Ferron: papiers, 1945-2000*. Montréal : Éditions Simon Blais (2011).

Riopelle, dont la spectaculaire sculpture-fontaine *La joute* orne le Quartier international, et à Marcelle Ferron, créatrice de la *Verrière* grâce à laquelle la station de métro Champ-de-Mars baigne dans une lumière colorée. [...] La Galerie présentera, avec *cARTographier*, des œuvres illustrant le travail de ces artistes dans divers arrondissements. [...] Par cette exposition, la Galerie souhaite saluer la contribution de ses artistes au patrimoine culturel montréalais et célébrer notre ville.²⁸⁹

Cette lumière colorée propre à Ferron et qu'elle fait jouer avec tous les effets de transparence du verre, on la retrouve d'une certaine manière dans ses toiles postérieures à son travail sur le verre, mais transformée, renouvelée. Comme le raconte Aurèle Johnson : « Après le verre, ses couleurs avaient changé. Tout est devenu plus doux. Elle utilisait des couleurs plus féminines. Elle avait une douceur nouvelle qu'elle exprimait. Elle avait une intériorité nouvelle.²⁹⁰ » Il ajoute :

Elle avait un dynamisme éclatant. Elle transportait une énergie pas mesurable. Ce qui passait dans ses pensées était très grand. Elle n'avait pas de mesure, elle s'emballait constamment (pour l'architecture, l'environnement...). Elle n'était pas vraiment encadrée. Elle était dans l'infini de tout.²⁹¹

C'est probablement cela, la transparence chez Ferron, cette recherche de l'infini, de l'au-delà du cadre, pas seulement en deux mais en trois dimensions, ce besoin ineffable de participer à la conquête de l'univers, sans barrières, sans limites.

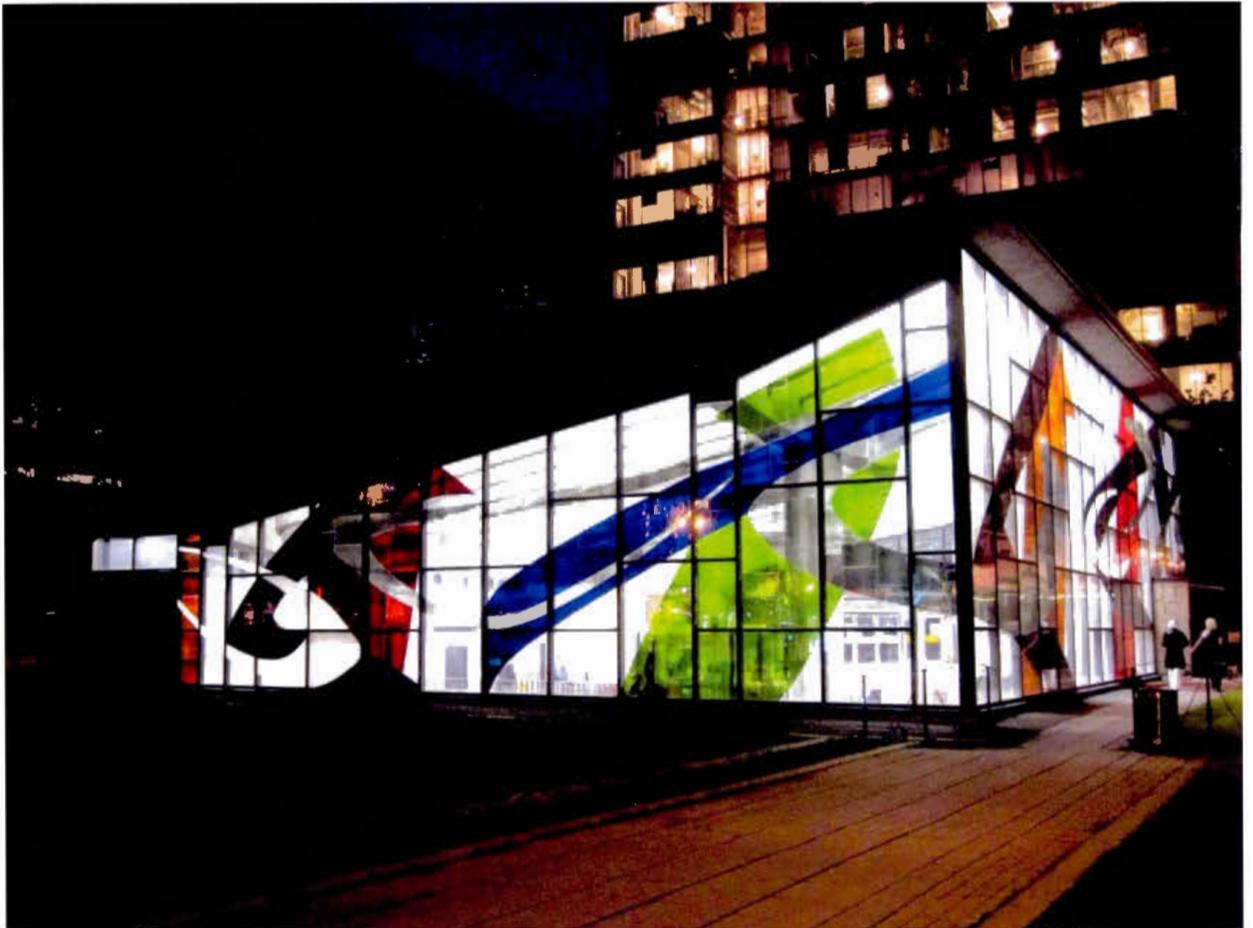
²⁸⁹ Galerie Simon Blais. *Exposition à venir (25 janvier au 4 mars 2017)*. Récupéré de <http://galeriesimonblais.com/fr/expositions/cartographier-exposition-tenue-dans-le-cadre-du-du-375e-de-montreal>

²⁹⁰ Propos recueillis lors d'une entrevue orale réalisée avec Aurèle Johnson (Montréal, 2016, 3 mars). Monsieur Johnson était le directeur de la compagnie Superseal (Saint-Hyacinthe) lorsque Marcelle Ferron est venue leur proposer son projet de vitrail. Nous aborderons cet épisode au chapitre 3. (Je remercie M. Aurèle Johnson de m'avoir autorisée à citer son propos dans le cadre de mon mémoire).

²⁹¹ *Ibid.*

FIGURES

Figure 1.1



Édicule de la station de métro Champ-de-Mars (extérieur, de nuit)
Source : Société de transport de Montréal (STM)

Fig. 1.2

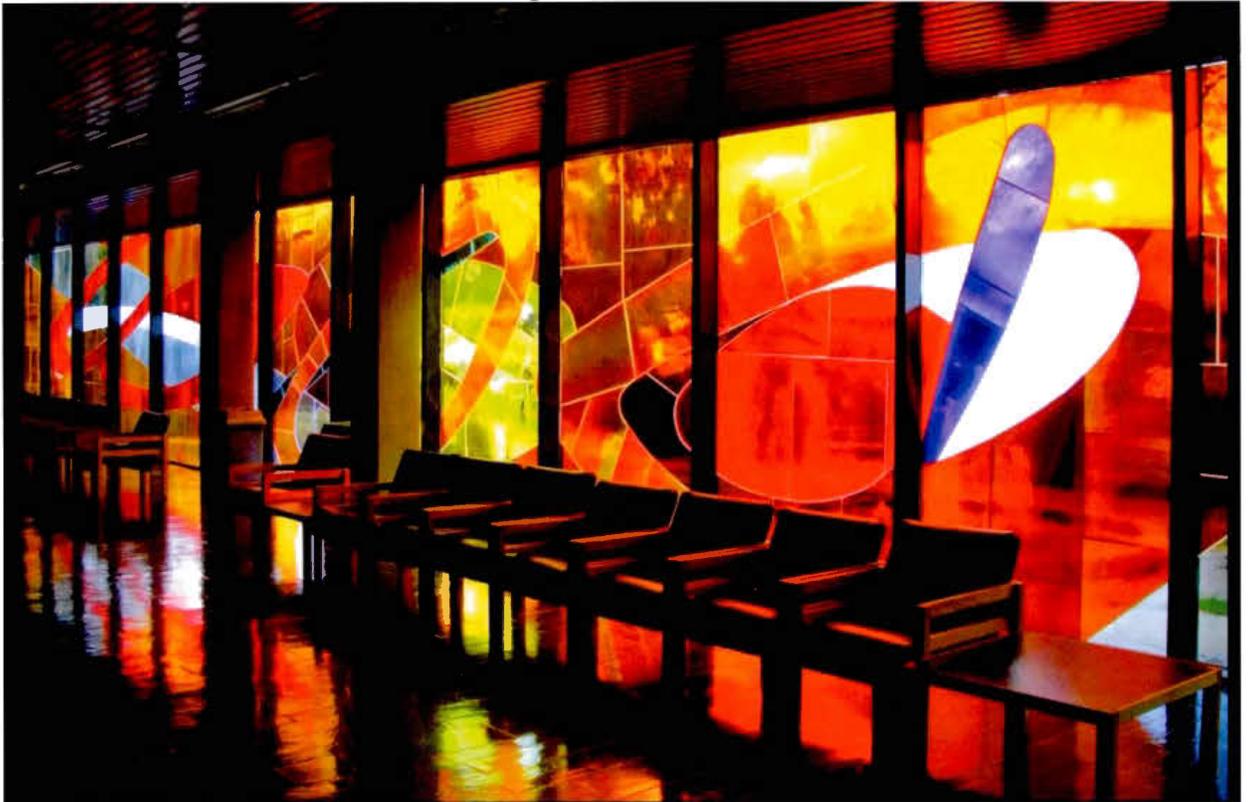


Marcelle Ferron, vitrail de la station de métro Champ-de-Mars
Verre antique, (longueur linéaire 60 m × hauteur maximale 9 m ; superficie 198 m²)

Architecte : Adalbert Niklewicz
(7 février 2010)

Source : photo de Véronique Millet

Fig. 2.1

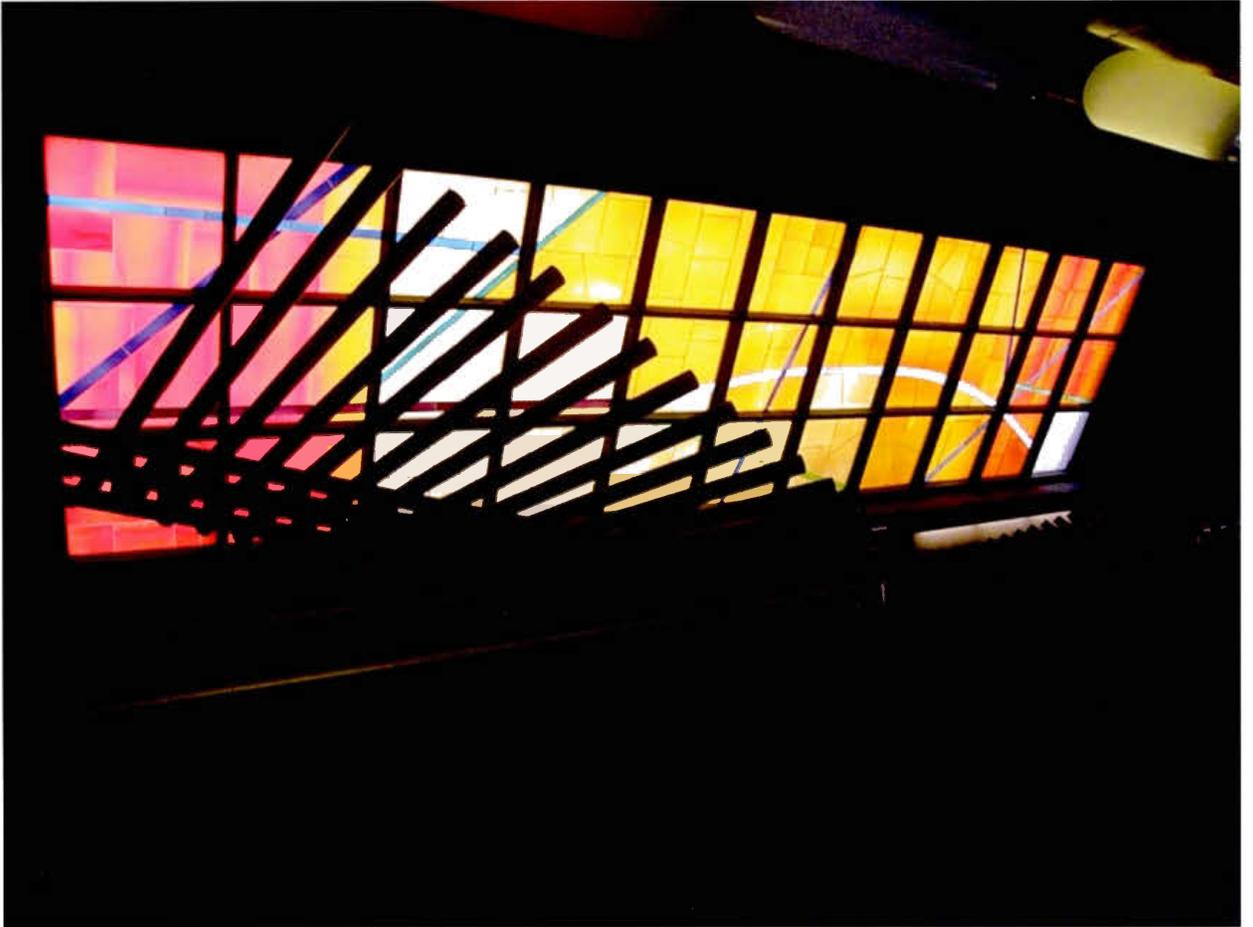


Marcelle Ferron, vitrail du Palais de justice de Granby (1979)

Source :

<https://plateauartsetculture.wordpress.com/2013/12/02/marcelle-ferron-%E2%80%A2-epilogue/>

Fig. 2.2



Marcelle Ferron, vitrail et sculpture du métro Vendôme (1981)
Architectes : Desnoyers, Mercure, Leziy, Gagnon, Sheppard et Gélinas
(Vitrail : hauteur 3,3m × largeur 13,3m ; sculpture : hauteur 2,3m × longueur 13,3m ×
profondeur 2,5m; poids 900 kg)
Verre antique et acier inoxydable
(7 février 2010)
Source : photo de Véronique Millet

Fig. 2.3



Marcelle Ferron, vitrail et sculpture du métro Vendôme (détail) (1981) (7 février 2010)

Source : photo de Véronique Millet

Fig. 2.4



Couloir d'entrée de la station Vendôme et passerelle menant à l'œuvre de Marcelle Ferron (accès interdit pour raison indéterminée) (7 février 2010)

Source : photo de Véronique Millet

Fig. 2.5



Marcelle Ferron, vitrail de la station de métro Champ-de-Mars (détail)
(7 février 2010)

Source : photo de Véronique Millet

Fig. 2.6



Marcelle Ferron, vitrail de la station de métro Champ-de-Mars (détail)
(7 février 2010)

Source : photo de Véronique Millet

Fig. 2.7



Marcelle Ferron, vitrail de la station de métro Champ-de-Mars (détail)
(7 février 2010)

Source : photo de Véronique Millet

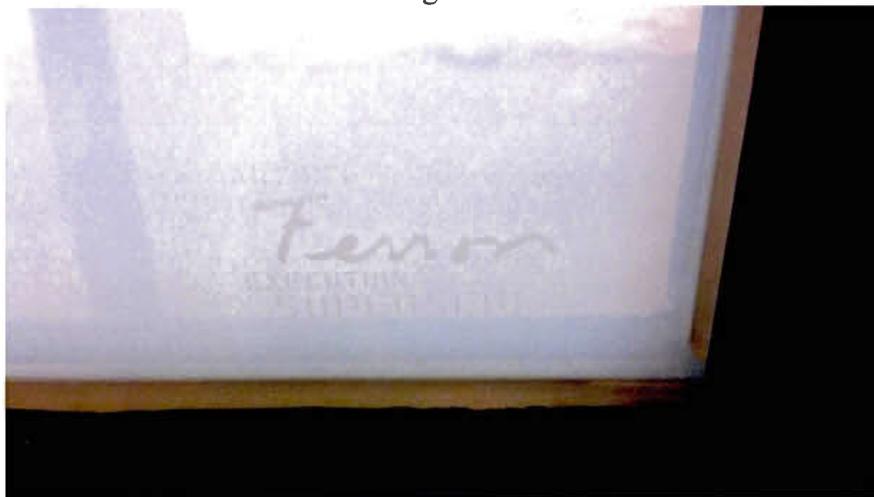
Fig. 3.1



Marcelle Ferron, (*Sans titre*), Centre d'art Diane-Dufresne, Repentigny
(4 février 2016)

Source : photo de Vincent Arseneau

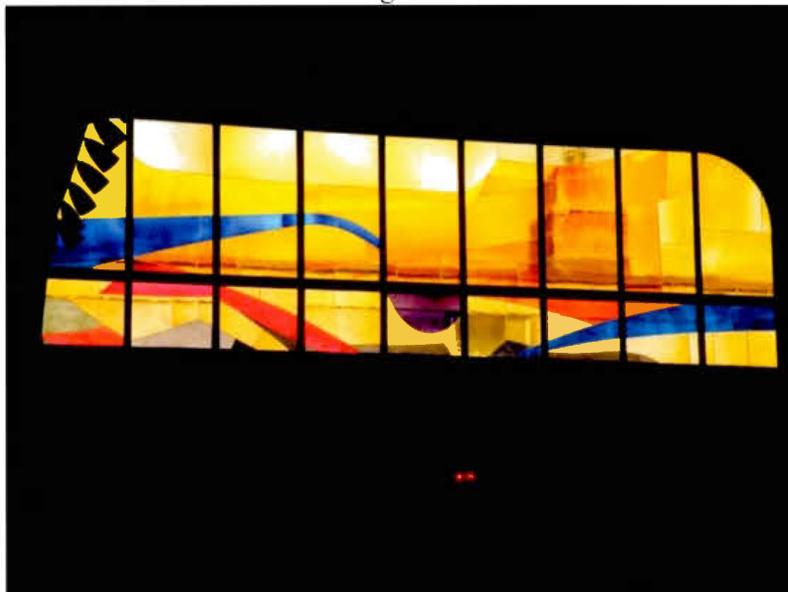
Fig. 3.2



Marcelle Ferron, (*Sans titre*), Centre d'art Diane-Dufresne, Repentigny : signature
(4 février 2016)

Source : photo de Vincent Arseneau

Fig. 3.3



Marcelle Ferron,
vitrail de l'église Saint-Thomas-D'Aquin, Saint-Lambert (1984)
(1^{er} mai 2011)
Source : photo de Véronique Millet

Fig. 3.4



Marcelle Ferron, vitrail de l'église Saint-Thomas-D'Aquin, Saint-Lambert (1984),
(détail) (1^{er} mai 2011)
Source : photo de Véronique Millet

Fig. 3.5



Marcelle Ferron, *Le Monument permanent à la mémoire des six millions de victimes juives de l'Holocauste* (date indéterminée), don du Congrès juif canadien, Université Concordia (Montréal)
Vitrail (548.64 x 213.36 cm)

Source : <http://www.concordia.ca/arts/public-art/about/marcelle-ferron.html>

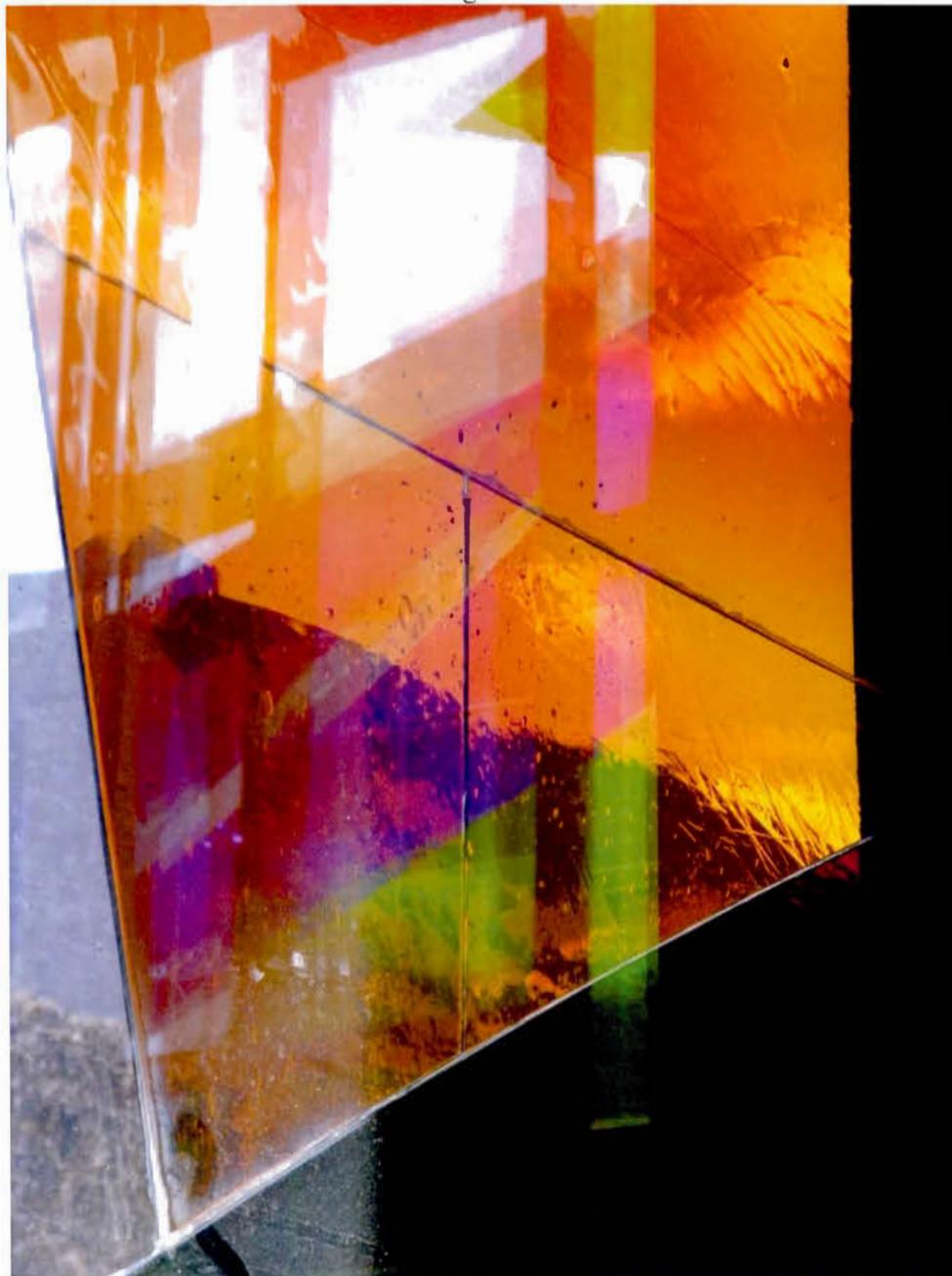
Fig. 3.6



Panneau signalétique du vitrail de Marcelle Ferron, station de métro Champ-de-Mars
(7 février 2010)

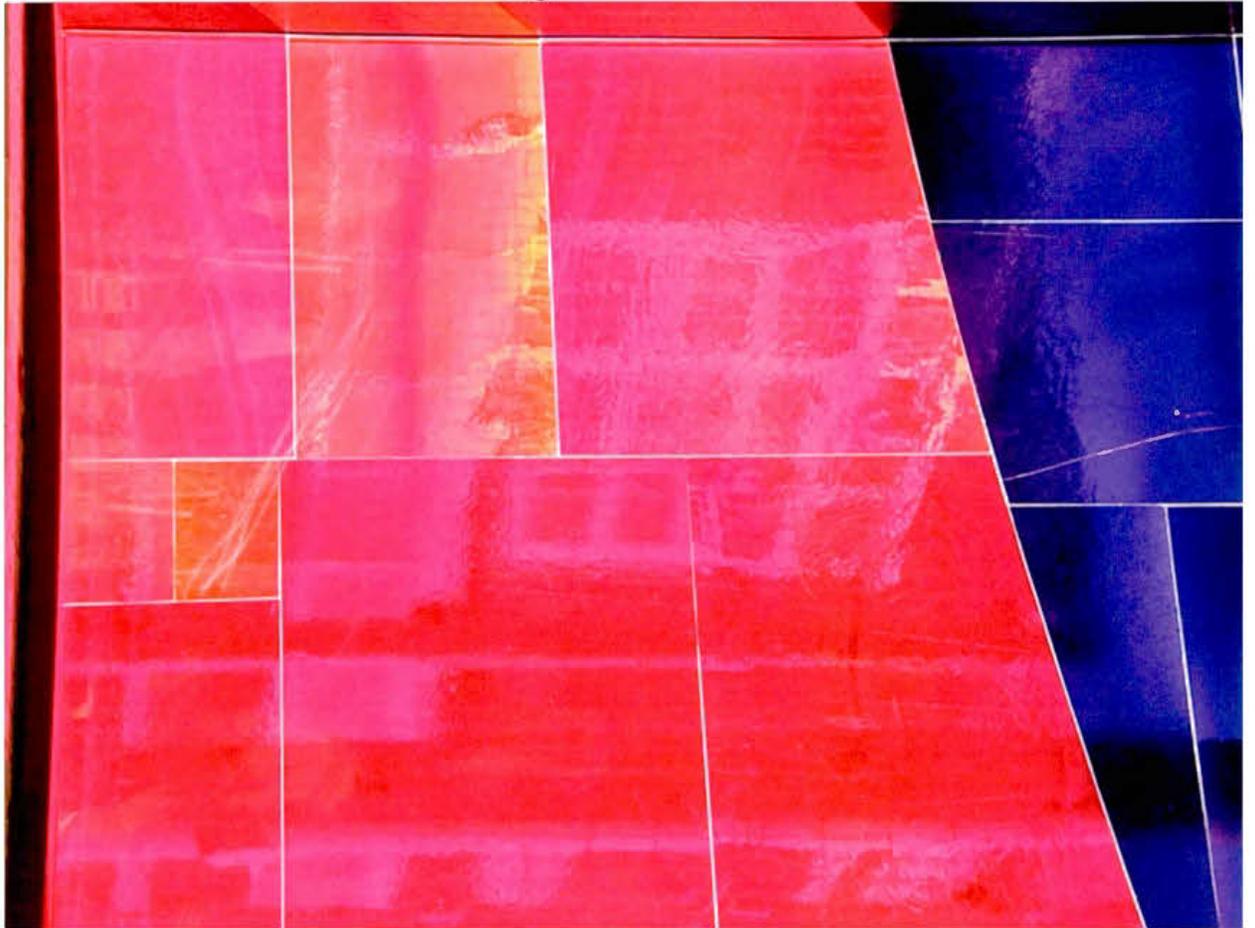
Source : photo de Véronique Millet

Fig. 3.7



Marcelle Ferron, vitrail de la station de métro Champ-de-Mars (détail : texture du verre antique)
(7 février 2010)
Source : photo de Véronique Millet

Fig.3.8



Marcelle Ferron, vitrail de la station de métro Champ-de-Mars (détail : texture du verre antique)

(7 février 2010)

Source : photo de Véronique Millet

Fig. 3.9



Marcelle Ferron, vitrail de la station de métro Champ-de-Mars (détail : texture du verre antique)
(7 février 2010)

Source : photo de Véronique Millet

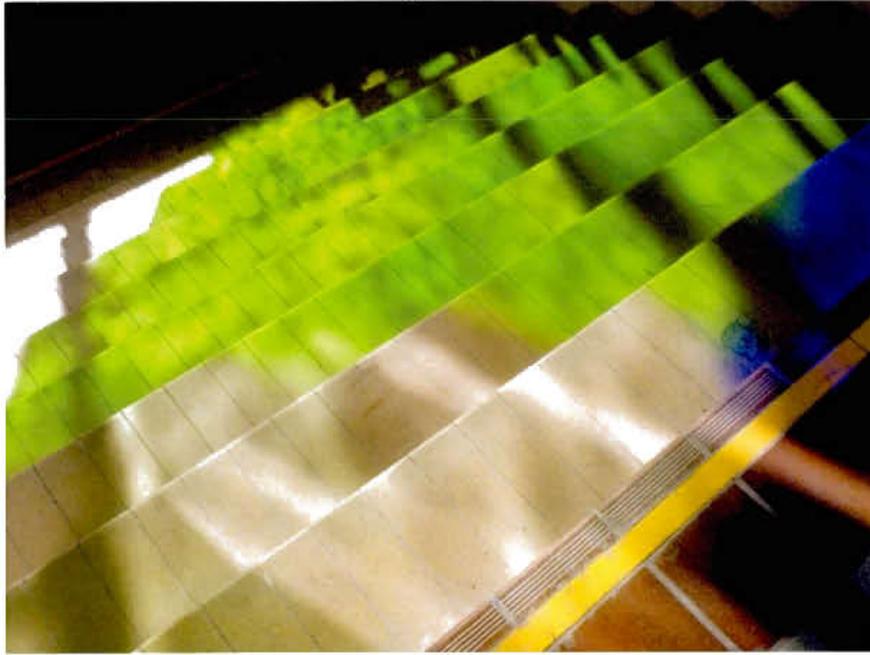
Fig. 3.10



Reflets du vitrail sur les quais de la station de métro Champ-de-Mars
(7 février 2010)

Source : photo de Véronique Millet

Fig. 3.11



Reflets du vitrail sur les escaliers de la station de métro Champ-de-Mars
(7 février 2010)

Source : photo de Véronique Millet

Fig. 3.12



Vitrail de la station de métro Champ-de-Mars (Extérieur : deux côtés de l'édicule),
(7 février 2010)

Source : photo de Véronique Millet

Fig. 3.13



Marcelle Ferron, vitrail de la station de métro Champ-de-Mars (Extérieur : détail)
(7 février 2010)

Source : photo de Véronique Millet

Fig. 3.14



Philippe Allard, *Printemps* (2013) (détail)
(Tunnel piétonnier reliant l'édicule principal de la station de métro Champ-de-Mars
au Vieux-Montréal)
(29 septembre 2013)
Source : photo de Véronique Millet

Fig. 3.15



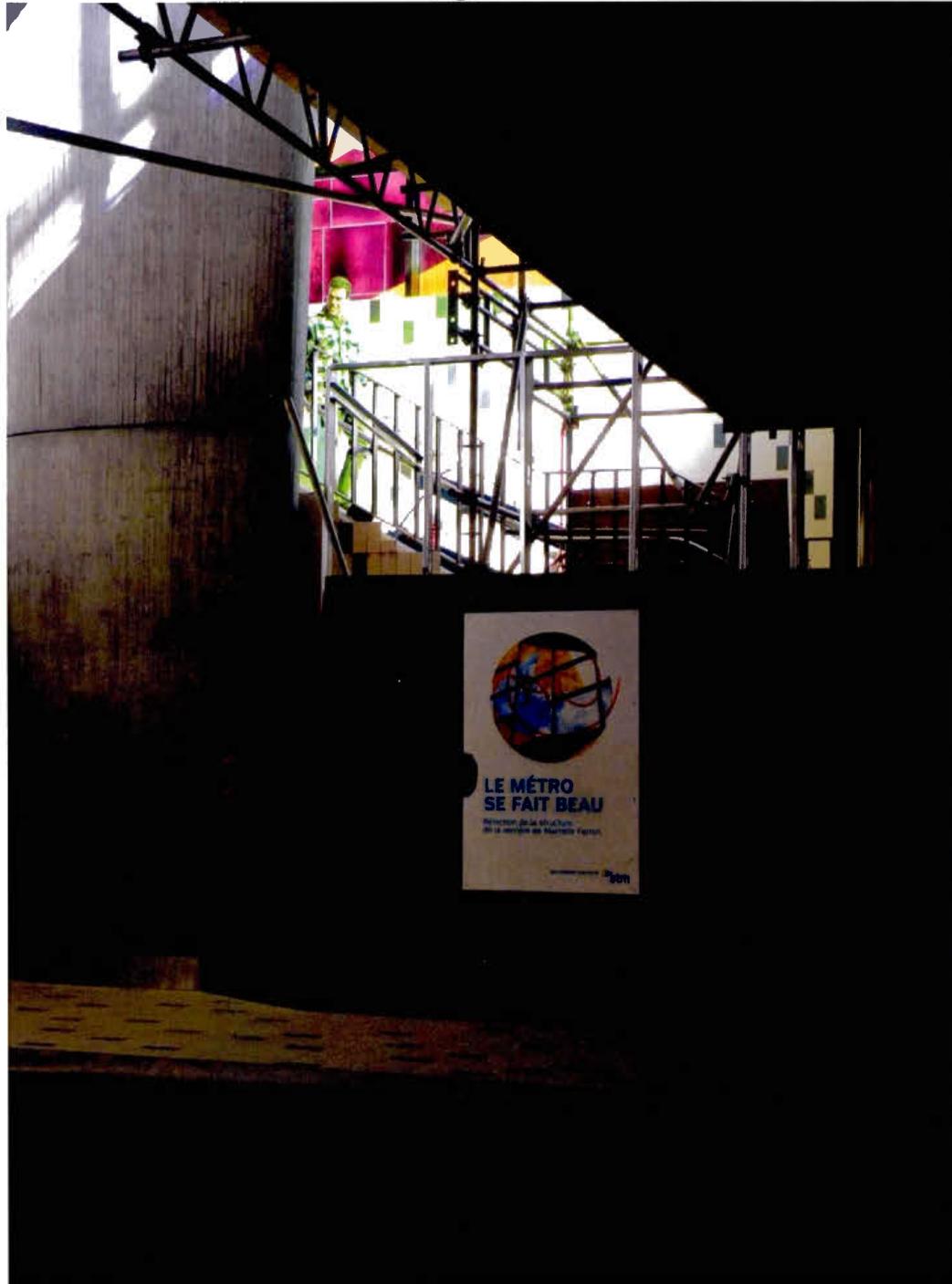
Philippe Allard, *Printemps* (2013) (détail)
(Tunnel piétonnier reliant l'édicule principal de la station de métro Champ-de-Mars
au Vieux-Montréal)
(29 septembre 2013)
Source : photo de Véronique Millet

Fig. 3.16



Affiche signalétique, Société de transport de Montréal (STM) (2 avril 2011)
Source : photo de Véronique Millet

Fig. 3.17



Affiche signalétique, Société de transport de Montréal (STM) (2 avril 2011)
Source : photo de Véronique Millet

Fig. 3.18



Rénovations de la station de métro Champ-de-Mars
(2 avril 2011)

Source : photo de Véronique Millet

Fig. 3.19



Rénovations de la station de métro Champ-de-Mars
(2 avril 2011)

Source : photo de Véronique Millet

Fig. 3.20



Édicule de la station Champ-de-Mars (extérieur), rénovations
(29 septembre 2013)

Source : photo de Véronique Millet

Fig. 3.21



Bâtiment annexe à l'édicule de la station Champ-de-Mars (près de l'intersection de la rue Sanguinet et de l'avenue Viger) (env. 100 m²)
(29 septembre 2013)

Source : photo de Véronique Millet

Fig. 3.22



Nouvel édicule à côté de celui de la station Champ-de-Mars (extérieur), rénovations
(29 septembre 2013)

Source : photo de Véronique Millet

Fig. 3.23



Station Champ-de-Mars (extérieur), rénovations
(29 septembre 2013)
Source : photo de Véronique Millet

Fig. 3.24



Signalisation extérieure, station de métro Champ-de-Mars, rénovations 2016-2017 (septembre 2016)

Source : photos de Véronique Millet

Fig. 3.25



Vitrail de la station de métro Champ-de-Mars, rénovations 2016-2017 (septembre 2016)

Source : photos de Véronique Millet



Station de métro Champ-de-Mars, rénovations 2016-2017 : protection du vitrail par des panneaux de tôle (septembre 2016)

Source : photos de Véronique Millet

Fig. 3.26

Publié le 12 décembre 2011 à 08h37 Mis à jour le 12 décembre 2011 à 08h37

La station Champ-de-Mars est la plus belle station de métro au monde



[Agrandir](#)

Ces vitraux ont fait l'objet d'un don du gouvernement du Québec, en 1968. Ils constituent probablement l'oeuvre la plus célèbre de Marcelle Ferron, une signataire du «Refus global», décédée en 2001.

PHOTO: RÉMI LEMÉE, ARCHIVES LA PRESSE

La Presse Canadienne
Montréal

La station Champ-de-Mars, du métro de Montréal, est la plus belle station de métro du monde entier, selon le guide Bootnall, un service de voyage de l'État de Washington, dans l'ouest des États-Unis.

Elle devance sur le podium la station du boulevard Formose, à Kaohsiung, à Taïwan, et la station T du métro de Stockholm, en Suède.

La station Bayview, du métro de Toronto, se classe au 5e rang de ce palmarès. Une station du métro de Pyongyang, en Corée du Nord, est au 14e rang.

La station Champ-de-Mars, située dans le Vieux-Montréal, est l'une de celles qui ont composé le réseau original du métro de Montréal; elle a été mise en service le 14 octobre 1966, sur la ligne orange.

Les critiques du guide Bootnall semblent avoir été particulièrement impressionnés par l'éclairage diurne de la station rendu spectaculaire par le passage des rayons du soleil à travers l'immense oeuvre de vitraux de la peintre automatiste Marcelle Ferron.

Ces vitraux ont fait l'objet d'un don du gouvernement du Québec, en 1968. Ils constituent probablement l'oeuvre la plus célèbre de Marcelle Ferron, une signataire du «Refus global», décédée en 2001.

Partager [Recommander](#) 194 [Tweeter](#) 18 [+1](#) 6

Capture d'écran (site Internet de *La Presse* (Montréal), 12 décembre 2011)

BIBLIOGRAPHIE

MONOGRAPHIES

Alloa, Emmanuel. « Architectures de la transparence ». Dans *Le Milieu des appareils*, 63-67. Paris : L'Harmattan, 2008.

Alloa, Emmanuel. *La résistance du sensible, Merleau-Ponty, critique de la transparence*. Paris : Kimé, 2008.

Augé, Marc. *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*. Paris : Seuil, 1992.

Augé, Marc. *Le Métro revisité*. Paris : Seuil, 2008.

Augé, Marc. *Pour une anthropologie de la modernité*. Paris : Payot, 2009.

Augé, Marc. *Un Ethnologue dans le métro*. Paris : Hachette, 1986.

Becker, Howard Saul. *Les Mondes de l'art*. Paris : Flammarion, 1988.

Becker, Howard. « L'œuvre elle-même ». *Vers une sociologie des œuvres*. Paris : L'Harmattan, (2001)

Bettinger, Claude. *Le Vitrail* (préface de Marcelle Ferron). Montréal : Éditions de l'Homme, 1980.

Borduas, Paul-Émile, Bourassa, André-G. et Gilles Lapointe. *Refus global et autres écrits : essais*. Montréal : L'Hexagone, Typo, 1988.

Bourassa, André-G. et Gilles Lapointe. *Refus global et ses environs, 1948-1998*. Montréal : l'Hexagone, Ministère des affaires culturelles, Bibliothèque nationale du Québec, 1988.

Breton, André. « Prolégomènes à un troisième manifeste du surréalisme ». Dans *Manifestes du surréalisme*, 174-176. Paris : Gallimard, 1970.

Brisac, Catherine. *Le Vitrail*. Paris : La Martinière, 1994.

Brûlé, Michel. *L'esquisse d'une mémoire. Marcelle Ferron*. Montréal : Les Intouchables, 1996.

Cantavella, Anna Juan. *Espace urbain, art et utopie. Une approche critique de la dimension utopique dans l'artiation des espaces urbains de la ville*. Grenoble II et Université de Barcelone : Sciences de l'Homme et Société, Université Pierre Mendès-France, 2009.

Clairoux, Benoit. *Le Métro de Montréal, 35 ans déjà*. Montréal : Hurtubise, 2001.

David, Véronique et Laurence de Finance (sous la dir. de). *Chagall, Soulages, Benzaken... Le vitrail contemporain*. Paris : Lienart, 2015.

Dubus, Pascale (éd.). *Transparences*. Paris : Les Éditions de la Passion, 1999.

Gagnon, François-Marc. *Chronique du mouvement automatiste québécois, 1941-1954*. Montréal : Lanctôt, 1998.

Gill, Louis. *Art, politique, révolution. Manifestes pour l'indépendance de l'art*. Ville Mont-Royal : M éditeur (2012)

Kupka, Frantisek. *La création dans les arts plastiques (1922)*. Paris : Cercle d'art, 1989.

Lacroix, Laurier. *Micheline Beauchemin*. Montréal : Les éditions du Passage, 2009.

Lapointe, Gilles. *La Comète automatiste*. Montréal : Fides, 2008.

Mabille, Pierre. *Égrégores ou la vie des civilisations*. Paris : Égrégores éditions, 1938.

Malevitch, Kazimir Severinovitch. *La Lumière et la couleur*. Lausanne : Éditions l'Âge d'homme, 1981.

Marcelle Ferron : Monographie. Montréal : Éditions Simon Blais, 2000.

Marin, Louis. *Utopiques : Jeux d'espaces*. Paris : Les éditions de Minuit, 1973.

Meschonnic, Henri. *Le rythme et la lumière avec Pierre Soulages*. Paris : Éditions Odile Jacob, 2000.

More, Thomas. *L'Utopie*. Paris : Librio, 2013.

Morin, Edgar. « La nature de la nature ». Dans *La Méthode*, tome 1, 10-24. Paris : Seuil, 1977.

Nasr, Joseph. *Le Rien en architecture, l'architecture du rien*. Paris : L'Harmattan, 2011.

Ninacs, Anne-Marie. *Rita Letendre, Aux couleurs du jour*. Québec : Musée national des beaux-arts du Québec, 2003.

Pastoureau, Michel et Dominique Simonnet. *Le Petit Livre des couleurs*. Paris : Éditions du Panama-Points, 2005.

Pessin, Alain. *Un sociologue en liberté : lecture de Howard S. Becker*. Québec : Presses de l'Université Laval, 2004.

Pulvéris de Sévigny, Marie-Thérèse. *Henri Matisse, le chemin de croix. Chapelle du rosaire des dominicaines de Vence*. Paris : Cerf, 2013.

Roberge, Gaston. *Autour de Marcelle Ferron*. Québec : Le Loup de gouttière, 1995.

Rupture inaugurale. Paris : Éditions Surréalistes, 1947.

Scheerbart, Paul. *L'architecture de verre*, trad. Pierre Galissaire. Strasbourg : Circé, 1995 [1914].

Schérer, René. *Utopies nomades*. Dijon : Les Presses du réel, 2009.

Smart, Patricia. *Les Femmes du Refus global*. Montréal : Boréal, 1998.

Starobinski, Jean. « La transparence du cristal » Dans *J. J. Rousseau. La transparence et l'obstacle*. Paris : Plon, 1957.

ARTICLES DE JOURNAUX ET DE PRESSE

Adamczyk, Georges. « La ville et le métro ». *Vie des Arts*, n° 68, 1972 : 39.

Arbour, Rose Marie. « Arts visuels et espace public. L'apport de deux femmes artistes dans les années 60 au Québec, Micheline Beauchemin et Marcelle Ferron ». *Recherches féministes*, vol. 2, n° 1 (1989)

Arbour, Rose Marie. « Identification de l'avant-garde et identité de l'artiste : les femmes et le groupe automatiste au Québec (1941-1948) ». *RACAR*, XXI, 1-2 (1994, 1996) : 7-21

Arbour, Rose Marie. « Le cercle des automatistes et la différence des femmes ». *Études françaises*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, vol. 34, n°2-3 (1998) : 157-173

Arbour, Rose Marie. L'art des femmes a-t-il une histoire? *Les Classiques des sciences sociales*. (2006). Récupéré de http://classiques.uqac.ca/contemporains/arbours_rose_marie/art_des_femmes_une_histoire/art_des_femmes_texte.html

Balloffet, Pierre. Le XXI^e siècle a 15 ans: l'émergence de la marque totalisante. *Infopresse*. (2015). Récupéré de <http://www.infopresse.com/opinion/pierre-balloffet/2015/3/20/le-xxie-siecle-a-15-ans-l-emergence-de-la-marque-totalisante>.

Benessaïeh, Karim. « Le Quartier international soutient-il cette image ? ». *La Presse* (Montréal), 5 mai, 2004.

Bisson, Bruno. « La station du CHUM sera rafraîchie ». *La Presse* (Montréal), 2 août, 2012.

Bissonnette, Thierry. Actualités et intempestivité de *Refus global*. (2010). Récupéré de <http://www.ieeff.org/fpc7bissonnettewebdigit.pdf>

Bouhours, Jean-Michel (dir.). *Études photographiques*. (2008). Récupéré de <https://etudesphotographiques.revues.org/1923?lang=fr>

Bourget, Audrey. Le métro de Montréal : galerie d'art souterraine. *Ici Radio-Canada nouvelles* (2012). Récupéré de <http://ici.radio-canada.ca/nouvelle/578519/metro-art-histoire>

Bourriaud, Nicolas. « L'ère des micro-utopies ». *Le Magazine littéraire*, n° 387, (2000) : 61

Brunet-Weinmann, Monique. Les îles de lumière - Les femmes artistes du Canada. Dans *Parcours des Arts visuels*, no 13 (printemps 1994). Récupéré de <http://www.collectionscanada.gc.ca/eppp-archive/100/205/301/ic/cdc/waic/dissertation/mowein.htm>

Buydens, Mireille. « La transparence: obsession et métamorphose ». *Intermédialités : histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques / Intermediality: History and Theory of the Arts, Literature and Technologies*, n° 3 (2004).

Couégnas, Nicolas. Affiches et paysages sur autoroutes : une sémiotique des non-lieux. CeReS – Université de Limoges. (2007). Récupéré de <http://revues.unilim.fr/nas/document.php?id=1599>

Couture, Francine. Le verre-écran de Marcelle Ferron. *Les Bâtisseuses de la cité, Section d'études féministes, congrès de l'Acfas*, Actes du colloque, Montréal, 1992.

De Julio-Paquin, Jean. « Marcelle Ferron : une femme éprise de liberté ». *Vie des Arts*, vol. 52, n° 211, (2008) : 52-55

Delgado, Jérôme. « La sensualité chez Marcelle Ferron ». *Le Devoir* (Montréal), 24 mai, 2008.

Dubois, Jacques. Marc Augé, un ethnologue dans le métro. Dans *Culture*. Université de Liège. 2009. Récupéré de http://culture.ulg.ac.be/jcms/c_39765/marc-auge-un-ethnologue-dans-le-metro

Dupuy, Christian. (2014). Un métro en forme de musée. Le métro de Montréal, 68 salles d'expo! *Plateau Arts et Culture*. Récupéré de <https://plateauartsetculture.wordpress.com/2014/01/20/un-metro-en-forme-de-musee/>

Gast, Uwe. « Vitraux retrouvés de l'ancienne abbatale de Wissembourg », [compte rendu], *Bulletin Monumental*, vol. 168, n°1 (2010)

Glassolutions Saint-Gobain. Saint-Just, créateur de verre depuis 1826 - Histoire : une naissance royale. Récupéré de <http://www.saint-just.com/fr/histoire>

Hanselaar, Saskia. (2009). Un transparent de Carmontelle. *L'Histoire par l'image*. Récupéré de <https://www.histoire-image.org/etudes/transparent-carmontelle>

Hartig, Irmgard et Albert Soboul. « Notes pour une histoire de l'utopie en France, au XVIII^e siècle ». *Annales historiques de la Révolution française*, vol. 224, n° 1 (1976) : 162

Hetzel, Ophélie. (2014). Interview 4 : La transparence, entre visible et invisible. *Sémiosine*. Récupéré de <http://www.semiozine.com/linterview-4-transparence-visible-invisible>

Jolin, Lise. (2008). Champ-de-Mars, place et station de métro. *Planète généalogie et histoire* Récupéré de http://genealogie.planete.qc.ca/blog/view/id_3047/name_lisejolin/title_Champ-de-Mars-place-et-station-de-m-tro

Joubert, Suzanne. « Marcelle Ferron, côté rue, côté jardin ». Montréal : *Vie des Arts*, vol. 32, n° 129 (1987) : 40-45

Junod, Philippe. Nouvelles variations sur la transparence. *Appareil*. 2011. Récupéré de <http://appareil.revues.org/1197>

La Chance, Michaël. « Les utopies de micro-proximité : entretien avec Nicolas Bourriaud ». Montréal : *Spirale : arts, lettres, sciences humaines*, n° 182, (2002) : 41-43

Lacerte art contemporain. Marcelle Ferron, repères chronologiques. (PDF). Récupéré de http://www.galerielacerte.com/Oc/cv/Ferron_cvpdf.pdf

Lachance, Marie. « Marcelle Ferron, 1924-2001, Les couleurs du temps ». Montréal : *Voir* (29 novembre 2001)

Lambton, Gunda. *Stealing the show. Seven Women Artists in Canadian Public Art*. Montreal and Kingston : McGill-Queen's University Press, 1994.

Lamoureux, Ève. « De l'émancipation à la subversion : rétrospective historique de l'art engagé au Québec ». *Cahiers de l'action culturelle*, Laboratoire d'animation et recherches culturelles, Université du Québec à Montréal, n°1, (septembre 2005) : 3

Lamoureux, Ève. *Art et politique : Nouvelles formes d'engagement artistique au Québec*. Montréal : Les Éditions Écosociété, 2009.

Landry, Bernard et Diane Lemieux. L'histoire de Marcelle Ferron est celle de la couleur et de la lumière luttant contre l'obscurité. 2001. Récupéré de <http://www.premier-ministre.gouv.qc.ca/salle-de-presse/communiqués/2001/novembre/2001-11-19.shtm>

Lapointe, Gilles et Ginette Michaud. « Présentation » [de Refus global]. Vol. 34, n° 2-3, *Études françaises*. Montréal : Presses de l'Université de Montréal, 1998.

Lapointe, Gilles. « Refus global : l'énigme du titre » *Vie des Arts*, vol. 46, n° 187 (2002) : 38

Le Gemmail : Picasso et le Gemmail. Récupéré de http://www.gemmail.com/?page_id=8

« Marcelle Ferron. Intégrer la couleur à l'édifice moderne », *Le Soleil* (Québec), 1966.

Montbizon, Réa. « Les verrières de Marcelle Ferron, Musée d'art contemporain ». *Vie des arts*, n°46 (printemps 1967) : 61

Musée Soulages Rodez. « Pierre Soulages et les vitraux de l'abbatiale de Conques ». 1994. Récupéré de <http://fresques.ina.fr/soulages/fiche-media/Soulag00025/pierre-soulages-et-les-vitraux-de-l-abbatiale-de-conques.html>

Nochlin, Linda. "Why Have There Been No Great Women Artists?" In *Women, Art, and Power and Other Essays 145-178*. New York : Harper & Row, 1988.

O'leary, France. « Verrières Marcelle Ferron, 29-11-66 au 8-01-67 au Musée d'art contemporain ». *L'Action* (1966) : 1-5

Paquin, Nycole. « Espaces utopiques. Des virtualités qui se méritent / Utopian Spaces. Earned Virtualities ». *Espace art actuel*, n° 97, (2011) : 8

Paré, Isabelle. « Attention, favrile! Louis C. Tiffany, en verre et contre tous, au Musée des beaux-arts de Montréal. » *Le Devoir* (Montréal), 12 février, 2010.

Prochazka, Alena. « La montréalité dans tous ses états », Bill Marshall (dir.), *Montreal-Glasgow : University of Glasgow, French and German Publications* (2005) : 31-52

Rowe, Colin, and Robert Slutzky. "Transparency: Literal and Phenomenal." *Perspecta* 8 (1963): 45-54. DOI: 10.2307/1566901. [PDF]

Saint-Gobain. Histoire du groupe Saint-Gobain. Récupéré de <http://www.saint-gobain350ans.com/#!/fr/les-dates-clefs-de-notre-histoire>

Sarrazin, Jean, Lucile Ouimet et Yvonne Kirbyson. « Marcelle Ferron ou la quête joyeuse de la lumière ». *Vie des Arts*, n° 61 (hiver 1970-1971) : 31-33

Société de transport de Montréal (STM). Pierre Osterrath. Récupéré de <http://www.metrodemontreal.com/art/osterrath/index-f.html>

Société de Transport de Montréal. *Bref historique*. Récupéré de <http://www.stm.info/fr/a-propos/decouvrez-la-STM-et-son-histoire/lart-dans-le-metro/bref-historique>

Société de Transport de Montréal. *Berri-UQAM (Robert LaPalme)*. Récupéré de <http://www.stm.info/fr/a-propos/decouvrez-la-STM-et-son-histoire/lart-dans-le-metro/liste-des-oeuvres/berri-uqam-robert>

Sogni di cristallo. L'histoire et la tradition du verre à Murano. Récupéré de <http://sognidicristallo.it/fr/vetro-di-murano>

Souty, Jérôme. « Marc Augé. Non-Lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité » *Sciences humaines*, hors-série n° 42, septembre-octobre-novembre (2003).

Villeneuve, Pâquerette. « Papiers Ferron, vitalités toujours ». *Vie des Arts*, no 222, printemps 2011 : 56-57.

Wescher, Herta. « Les secrets de Marcelle Ferron ». *Vie des Arts*, n° 43, (1966) : 68-69

MÉMOIRES ET THÈSES

Bradette Brassard, Judith. *Jean-Paul Mousseau artiste public*. (Mémoire de maîtrise). Université du Québec à Montréal, 2008. Récupéré d'Archipel, l'archive de publications électroniques de l'UQAM <http://www.archipel.uqam.ca/1772/>

Guertin, Michel. *La contestation dystopique*. (Thèse de doctorat). Université du Québec à Trois-Rivières : 1999.

Prochazka, Alena. *Le projet urbain vu comme un catalyseur identitaire : analyse de contributions récentes à la montréalité (1992-2003)*. Thèse. Montréal (Québec, Canada), Université du Québec à Montréal, Doctorat en études urbaines, 2009.

ACTES DE COLLOQUE

Gauvin, Lise. « Les années parisiennes : entretien avec Marcelle Ferron ». *Les Automatistes à Paris : actes d'un colloque*. Laval : Les 400 coups (2000)

Gérin, Annie (sous la dir.). *Œuvres à la rue : pratiques et discours émergents en art public*. Actes du colloque. Montréal : 2010.

Paquet, Bernard (sous la dir.). *Faire œuvre - Transparence et opacité*, Actes du colloque *Faire œuvre - Transparence et opacité* qui s'est tenu à Québec du 19 au 22 mai 2008. Québec : Les Presses de l'Université Laval, 2009.

Simay, Philippe (sous la dir. de). *Capitales de la modernité. Walter Benjamin et la ville*. Paris-Tel Aviv : Éditions de l'éclat, 2005.

CATALOGUES D'EXPOSITION

Arbour, Rose Marie (sous la dir.). *Art et féminisme. Catalogue de l'exposition présentée à Montréal du 11 mars au 2 mai 1982*. Montréal : Ministère des affaires culturelles, 1982.

Brunet-Weinmann, Monique. *Marcelle Ferron, liberté*. [Catalogue d'exposition]. Montréal : Ville de Hull, Galerie Montcalm, 1998.

Lussier, Réal. *Marcelle Ferron*. [Catalogue d'exposition]. Montréal : Musée d'art contemporain de Montréal / Les 400 coups, 2000.

Trépanier, Esther (sous la dir.). *Femmes artistes du XX^e siècle au Québec*. Québec : Musée national des beaux-arts du Québec, Les Publications du Québec, 2010.

ÉCRITS ÉPISTOLAIRES

Ferron, Jacques. *Laisse courir ta plume... Lettres à ses sœurs 1933-1945*, édition préparée par Marcel Olscamp, Montréal : Lanctôt, 1998.

Ferron, Marcelle. « Lettres à Jacques Ferron (1947-1949) - Établissement et annotation par Marcel Olscamp ». *Études françaises*. Vol. 34, n° 2-3. Montréal : Les Presses de l'Université de Montréal, 1998.

Hamelin, Babalou. *Le Droit d'être rebelle : correspondance de Marcelle Ferron avec Jacques, Madeleine, Paul et Thérèse Ferron*. Montréal : Boréal, 2016.

DICTIONNAIRES ET ENCYCLOPÉDIES

Barrelet, James. « Verre, art du ». In *Universalis éducation* [en ligne]. Encyclopædia Universalis, consulté le 3 août 2016. Disponible sur <http://www.universalis-edu.com.proxy.bibliotheques.uqam.ca:2048/encyclopedie/art-du-verre/>

Brisac, Catherine et Louis Grodecki. Vitrail. Dans *Universalis éducation, Encyclopædia Universalis*. (2016). Récupéré de <http://www.universalis-edu.com.proxy.bibliotheques.uqam.ca:2048/encyclopedie/vitrail/>

Chartres. Centre International du vitrail. (2015). Glossaire des termes techniques. Récupéré de <http://www.centre-vitrail.org/fr/musee-du-vitrail/la-technique-du-vitrail/glossaire-de-termes-techniques/>

Constant, Jean-Marie. Saint-Gobain, manufacture de. Dans *Universalis éducation, Encyclopædia Universalis*. (2016). Récupéré de <http://www.universalis-edu.com.proxy.bibliotheques.uqam.ca:2048/encyclopedie/manufacture-de-saint-gobain/>

Croquette, Bernard. « VEIRAS DENIS (1630?-? 1700) ». *Encyclopædia Universalis*. Récupéré de <http://www.universalis.fr/encyclopedie/denis-veiras/>

Defaux, Gérard. « More Thomas (1477 ou 1478-1535) ». *Universalis éducation, Encyclopædia Universalis*. Récupéré de <http://www.universalis-edu.com.proxy.bibliotheques.uqam.ca:2048/encyclopedie/thomas-more>

Larousse. Vitrail (de verre). Dans *Encyclopédie Larousse*. Récupéré de <http://www.larousse.fr/encyclopedie/divers/vitrail/101974>

Piganiol, Pierre, Prod'homme, Micheline et Aniuta Winter. Verre. Dans *Universalis éducation : Encyclopædia Universalis*. Récupéré de <http://www.universalis-edu.com.proxy.bibliotheques.uqam.ca:2048/encyclopedie/verre/>

DOCUMENTS AUDIOVISUELS

Barnabé, Jocelyn, Coiteux, Marc et Joanne Comte, *Refus global, 1948-1998, la quête de la liberté*. Société Radio-Canada, 1998, DVD.

Crouillère, Monique. *Marcelle Ferron*. [DVD]. Montréal : Office national du film du Canada, 1989. C0289084

Giraldeau, Jacques. *Bozarts*. Montréal : ONF, 1969. DVD

Le prix Borduas à une femme. (1983, 12 octobre). [Émission Webdiffusée]. Dans la série Les Belles Heures. Récupéré de http://archives.radio-canada.ca/arts_culture/arts_visuels/clips/9154/

L'histoire du métro de Montréal. (2001, 12 octobre). [Émission Webdiffusée]. Récupéré de <http://archives.radio-canada.ca/societe/transports/clips/6920/>

Lumineuse Ferron. (1970, 24 mai). [Émission Webdiffusée]. Dans la série Prisme. Récupéré de http://archives.radio-canada.ca/arts_culture/arts_visuels/clips/9153/

Marcelle Ferron à Paris. (1957, 11 avril). [Émission Webdiffusée]. Dans la série Carrefour. Récupéré de http://archives.radio-canada.ca/arts_culture/arts_visuels/clips/9159/

Marcelle Ferron, artiste libre. (1997, 17 mai). [Émission Webdiffusée]. Dans la série Raison passion. Récupéré de http://archives.radio-canada.ca/arts_culture/arts_visuels/clips/9155/

Marcelle Ferron, peintre. (1970, 9 juillet). [Émission Webdiffusée]. Dans la série Gros Plan. Récupéré de http://archives.radio-canada.ca/arts_culture/arts_visuels/clips/9152/

AUTRES DOCUMENTS

Bergeron, Simon. Quartier Champ-de-Mars : Carrefour des idées urbaines. *Catalogue des concours canadiens, Université de Montréal.* Récupéré de http://www.ccc.umontreal.ca/fiche_concours.php?lang=fr&cId=210

Centre Pompidou. « Le corps dans l'œuvre. Jackson Pollock, le corps en action ». *Dossiers pédagogiques, collections du Musée.*
<http://www.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-corps-oeuvre/ENS-corps-oeuvre.htm>

Concours d'idées : aménagement de la station Champ-de-Mars. (2009). RAÉDIUM (Réseau des anciens de l'École de design industriel de l'Université de Montréal). Récupéré de <http://www.raedium.qc.ca/forum/index.php?topic=102.msg205#msg205>

Équipe du projet secteur Champ-de-Mars. Projet secteur Champ-de-Mars. (2014). Récupéré de <http://realisonsmtl.ca/placepubliquechampdemars>

Lessard, Marie. Agrandissement – édicule de la station Champ-de-Mars. (2010). *Conseil du Patrimoine de Montréal.* Récupéré de http://ville.montreal.qc.ca/pls/portal/docs/PAGE/CONSEIL_PATRIMOINE_MTL_FR/MEDIA/DOCUMENTS/A10-VM-12%20AGRANDISSEMENT.PDF

Portelance, Christian. (2010). Réfection de la verrière, du béton et de la tuile murale. *Système électronique d'appels d'offres du Québec (SEAO)*. Récupéré de <http://www.stcum.qc.ca/en-bref/soum-10/so100422.htm>

Service de la mise en valeur du territoire, Direction de l'urbanisme, Division des projets urbains. « Projet secteur Champ-de-Mars ». Montréal, 8 octobre 2015, 58 p. [PDF]

Service de la mise en valeur du territoire. « Nouvelle place publique aux abords de la station de métro Champ-de-Mars : synthèse de la démarche de codesign depuis septembre 2014 ». (21 avril 2016) [PDF]