

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

JEAN-PAUL MOUSSEAU ARTISTE PUBLIC : ÉTUDE DE LA STATION DE
MÉTRO PEEL, DE L'ÉGLISE SAINT-MAURICE-DE-DUVERNAY ET DE LA
MOUSSE SPACTHÈQUE DE MONTRÉAL

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES DES ARTS

PAR
JUDITH BRADETTE BRASSARD

OCTOBRE 2008

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.01-2006). 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.»

TABLE DES MATIÈRES

LISTE DES FIGURES.....	III
RÉSUMÉ.....	VII
INTRODUCTION.....	I
CHAPITRE I	
INSCRIPTION DE MOUSSEAU DANS LE MONDE DE L'ART PUBLIC.....	11
1.1 PRÉSENTATION DES SOURCES DE DISCOURS D'ARTISTES.....	13
1.2 LES FONCTIONS SOCIALES DE L'ART PUBLIC.....	14
1.2.1. Rendre l'art accessible à tous.....	14
1.2.2. Rendre l'expérience esthétique de l'art contemporain accessible à tous.....	18
1.2.3. Fonction émancipatrice de l'art.....	20
1.3. LES TRAITS DE L'ART PUBLIC MODERNE.....	22
1.3.1. Art de recherche ou art au service du public.....	22
1.3.2. La modernité des matériaux.....	25
1.3.3. Tendances de l'art public moderne.....	28
1.4. NOUVELLE FIGURE D'ARTISTE.....	30
1.4.1. Rompre l'isolement de l'artiste.....	30
1.4.2. Collaboration entre artistes.....	34
1.4.3. Collaboration artiste et architecte.....	35
CHAPITRE II	
ÉTUDE DU VITRAIL DE SAINT-MAURICE-DE-DUVERNAY ET DES MOTIFS CIRCULAIRES DE LA STATION DE MÉTRO PEEL.....	44
2.1 LE VITRAIL DE L'ÉGLISE SAINT-MAURICE-DE-DUVERNAY, LAVAL.....	45
2.1.1 Contexte sociohistorique de la construction de l'église Saint-Maurice-de-Duvernay.....	45
2.1.2. L'église Saint-Maurice-de-Duvernay.....	50
2.1.3. Place accordée à l'artiste dans le processus de réalisation de l'œuvre.....	57
2.1.4. Caractéristiques formelles de l'œuvre.....	62
2.2. LES MOTIFS CIRCULAIRES DE LA STATION DE MÉTRO PEEL, MONTRÉAL.....	63
2.2.1. Contexte sociohistorique de la construction du métro de Montréal.....	63

2.2.2. La station de métro Peel	74
CHAPITRE III	
ÉTUDE DE LA <i>MOUSSE SPACTHÈQUE</i>	90
3.1. LA CRÉATION D'ENVIRONNEMENTS COMME APPROCHE DE L'ART PUBLIC	91
3.1.1. The Exploding Plastic Inevitable	92
3.2. L'ÉMERGENCE DES DISCOTHÈQUES AU QUÉBEC	95
3.3 LA <i>MOUSSE SPACTHÈQUE</i>	97
3.3.1 Conditions de réalisation de la Mousse Spacthèque	97
3.3.2 Analyse de l'environnement	101
3.3.3 Insertion de la Mousse Spacthèque dans la production artistique de Mousseau	109
3.3.4 Échec du projet	115
CONCLUSION	119
APPENDICE A	
LISTE DES ŒUVRES D'ART ANNONCÉES PAR ROBERT LAPALME EN FÉVRIER 1968	126
APPENDICE B	
ÉCHÉANCIER DE LA RÉALISATION DE LA STATION PEEL	129
APPENDICE C	
ILLUSTRATIONS	134
BIBLIOGRAPHIE	170

LISTE DES FIGURES

ÉGLISE SAINT-MAURICE-DE-DUVERNAY

A.1.1	Église Saint-Maurice-de-Duvernay (vue de l'intérieur). Source : photo de l'auteure.	140
A.1.2	Église Saint-Maurice-de-Duvernay (extérieur). Source : Claude Bergeron, <i>Roger D'Astous : Architecte</i> , Québec, Les Presses de l'Université Laval, 2001, p : 164.	141
A.1.3	Vitrail de l'église Saint-Maurice-de-Duvernay (détail). Source : photo de l'auteure.	142
A.1.4	Vitrail de l'église Saint-Maurice-de-Duvernay (détail). Source : photo de l'auteure.	143
A.1.5	Vitrail de l'église Saint-Maurice-de-Duvernay (détail). Source : photo de l'auteure.	144
A.1.6	Vitrail de l'église Saint-Maurice-de-Duvernay (détail). Source : photo de l'auteure.	145
A.1.7	Vitrail de l'église Saint-Maurice-de-Duvernay (détail). Source : photo de l'auteure.	146

STATION DE MÉTRO PEEL

A.2.1	Œuvre Station Peel (couloir d'accès Metcalfe). Source : http://www.metrodemontreal.com/art/mousseau/peel-f.html	147
A.2.2	Œuvre Station Peel (Plan de répartition de l'œuvre à l'intérieur de la station suite à la construction des Cours Mont Royal). Source : http://www.metrodemontreal.com/art/mousseau/peel-f.html	148

A.2.3	<i>Espace temps modulations bleues</i> . Source : Pierre Landry, Francine Couture et François-Marc Gagnon, <i>Mousseau</i> , Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal, Éditions du Méridien, 1996, p : 116.	149
A.2.4	Œuvre Station Peel (maquette). Source : Guy Robert, <i>L'art au Québec depuis 1940</i> , Montréal, Les Éditions la Presse, 1973, p : 117.	150
A.2.5	Installation de l'œuvre. Source : Musée d'art contemporain de Montréal, dossier murale céramique et coloration station Peel.	151
A.2.6	Installation de l'œuvre. Source : Musée d'art contemporain de Montréal, dossier murale céramique et coloration station Peel.	152
A.2.7	Installation de l'œuvre. Source : Musée d'art contemporain de Montréal, dossier murale céramique et coloration station Peel.	153
A.2.8	Installation de l'œuvre. Source : Musée d'art contemporain de Montréal, dossier murale céramique et coloration station Peel.	154
A.2.9	Installation de l'œuvre. Source : Musée d'art contemporain de Montréal, dossier murale céramique et coloration station Peel.	155
A.2.10	Installation de l'œuvre. Source : Musée d'art contemporain de Montréal, dossier murale céramique et coloration station Peel.	156
A.2.11	Installation de l'œuvre. Source : J.-Claude Paquet, « Oui, c'est le métro de Montréal! », <i>La Presse</i> , samedi 2 avril 1966.	157
A.2.12	Installation de l'œuvre. Source : J.-Claude Paquet, « Oui, c'est le métro de Montréal! », <i>La Presse</i> , samedi 2 avril 1966.	158
A.2.13	Installation de l'œuvre. Source : J.-Claude Paquet, « Oui, c'est le métro de Montréal! », <i>La Presse</i> , samedi 2 avril 1966.	159

MOUSSE SPACTHÈQUE

A.3.1	<i>The Exploding Plastic Inevitable</i> (image tirée du film <i>EPI</i> de Ronald Nameth). Source : http://www.hamburger-kunsthalle.de/snafu/seiten/22.htm	160
A.3.2	<i>The Exploding Plastic Inevitable</i> (image tirée du film <i>EPI</i> de Ronald Nameth). Source : http://www.corebounce.org/wiki/Main/News	161

A.3.3	<i>The Exploding Plastic Inevitable</i> (image tirée du film <i>EPI</i> de Ronald Nameth). Source : http://wiki.arch.ethz.ch/twiki/bin/view/RZM/MedRaum	162
A.3.4	<i>The Exploding Plastic Inevitable</i> (image tirée du film <i>EPI</i> de Ronald Nameth). Source : http://wiki.arch.ethz.ch/twiki/bin/view/RZM/MedRaum	163
A.3.5	Aménagement du restaurant <i>Chez son père</i> . Source : Pierre Landry, Francine Couture et François-Marc Gagnon, <i>Mousseau</i> , Montréal, les Éditions du Méridien, 1997, p : 130.	164
A.3.6	<i>Mousse Spachèque</i> , Montréal. Source : Pierre Landry, Francine Couture et François-Marc Gagnon, <i>Mousseau</i> , Montréal, les Éditions du Méridien, 1997, p : 53.	165
A.3.7	Construction <i>Mousse Spachèque</i> , Montréal. Source : « La dernière création de Mousseau... la "Mousse Spathèque" », <i>Le Miroir du Québec</i> , semaine du 3 au 9 septembre 1966.	166
A.3.8	Construction <i>Mousse Spachèque</i> , Montréal. Source : « La dernière création de Mousseau... la "Mousse Spathèque" », <i>Le Miroir du Québec</i> , semaine du 3 au 9 septembre 1966.	167
A.3.9	<i>Mousse Spachèque</i> , Montréal. Source : Pierre Landry, Francine Couture et François-Marc Gagnon, <i>Mousseau</i> , Montréal, les Éditions du Méridien, 1997, p : 53.	168
A.3.10	<i>Mousse Spachèque</i> , Québec. Source : Yves Robillard (dir.), <i>Québec Underground 1962-1972</i> , Tome 3, Montréal, Éditions Médiart, 1973, p : 18.	169
A.3.11	<i>Crash</i> . Source : Yves Robillard (dir.), <i>Québec Underground 1962-1972</i> , Tome 3, Montréal, Éditions Médiart, 1973, p : 31.	170
A.3.12	<i>Crash</i> . Source : Pierre Landry, Francine Couture et François-Marc Gagnon, <i>Mousseau</i> , Montréal, les Éditions du Méridien, 1997, p : 135	171
A.3.13	<i>Mousse Spachèque</i> , Ottawa. Source : Henri-Paul Garceau, « Conceptions modernes du divertissement : La Licorne et la Mousse-Spachèque [<i>sic</i>] », <i>L'hôtellerie</i> , août 1968, p : 17.	172
A.3.14	<i>Mousse Spachèque</i> , Ottawa. Source : Henri-Paul Garceau, « Conceptions modernes du divertissement : La Licorne et la Mousse-Spachèque [<i>sic</i>] », <i>L'hôtellerie</i> , août 1968, p : 17.	173

A.3.15 <i>Mousse Spachthèque</i> , Alma. Source : Gisèle Tremblay, « La révolution dans les arts plastiques », <i>Le Réveil</i> , 15 mai 1968.	174
---	-----

CONCLUSION

A.4.1 Station Peel (détail). Source : http://www.metrodemontreal.com/art/mousseau/peel-f.html	175
--	-----

RÉSUMÉ

Cette étude traite de la conception de l'art public de Jean-Paul Mousseau. Elle s'inscrit ainsi dans la continuité des travaux réalisés par les historiennes de l'art Francine Couture, Rose-Marie Arbour et Danielle Doucet.

Mousseau a été une figure importante dans la transformation de l'art public au Québec dans les années cinquante et soixante. Durant cette période, il a prôné l'accessibilité de l'art contemporain, refusé l'isolement traditionnel de l'artiste en adoptant la figure de l'« artiste coloriste » et proposé un art public marqué d'un grand enthousiasme face aux nouveaux matériaux, plutôt que l'art public commémoratif traditionnel. Cet artiste cherchait aussi à synchroniser l'art et les réalités modernes, il a ainsi pris part à plusieurs aspects de la modernisation de la société québécoise.

Avec son œuvre de l'église Saint-Maurice de Duvernay (1963), Mousseau s'est inscrit dans le renouveau de l'art religieux au Québec, alors qu'avec l'œuvre de la station de métro Peel (1966), il a prit part à modernisation du transport urbain. Pour la réalisation de ces œuvres, Mousseau s'est associé à des architectes et des artistes partageant cette volonté de transformation et avec qui il a développé des relations privilégiées. Ces œuvres exemplifient également son engouement pour les nouveaux matériaux tels la technique *Art Kaleïray* à Duvernay et le développement de nouveaux procédés en coloration de la céramique en collaboration avec Claude Vermette à la station Peel. L'étude des conditions de production des deux œuvres a également permis de révéler les modes de collaboration entre l'artiste et les architectes ainsi que ses relations avec les commanditaires.

À la *Mousse Spachthèque* de Montréal (1966), Mousseau a pris part à la transformation des loisirs en créant un environnement pour une discothèque. Cette œuvre s'inspirait d'un projet d'Andy Warhol : *The Exploding Plastic Inevitable*. Pour sa réalisation, Mousseau s'est associé à une équipe d'innovateurs, les entrepreneurs Gilles Archambault et Claude de Carufel, avec qui il a développé une relation d'affaire, s'associant éventuellement à eux pour créer la compagnie Arfel corporation qui a permis à une chaîne de *Mousse Spachthèque* de s'étendre de Alma à Ottawa.

Mots clés : Jean-Paul Mousseau, art public, art religieux, métro de Montréal, discothèque

INTRODUCTION

Au fil des siècles, l'art public a eu plusieurs fonctions. Présent dès les premières grandes civilisations, selon l'historien de l'art français François Souchal, sa fonction première a été liée au sacré. Les Égyptiens, les Grecs, les Romains et les Mésopotamiens ont voulu, par la sculpture monumentale, immortaliser l'image de leurs dieux. L'œuvre tenait la double fonction d'objet de vénération, mais également d'outil didactique. Au Moyen Âge, les tympans des églises gothiques constituaient des « sermons de pierre », pour reprendre l'expression employée par Souchal : « l'Écriture sainte, la théologie et ses enseignements moraux étant mis en image et présentés précisément au fidèle avant même qu'il pénètre dans le sanctuaire¹. » La monarchie a également employé l'art public dans le dessein d'éduquer les masses. C'est le cas, entre autres, des sculptures du parc de Versailles, qui, par leur programme, incitent au respect, au dévouement et au loyalisme envers le roi². L'art public a également une fonction commémorative. C'est-à-dire qu'en mémoire de personnages historiques et d'événements marquants, des monuments sont édifiés afin d'en préserver le souvenir et d'en souligner l'importance. Encore présente aujourd'hui, cette fonction de l'art public s'inscrit dans une longue tradition :

Avant les statues de nos grands hommes, plus ou moins bienfaiteurs de l'humanité, offertes à la reconnaissance des foules sur nos places publiques, avant nos monuments aux morts « tombés au champ d'honneur », il y eut les statues équestres des monarques ou des condottieres et aussi les mausolées dressés à l'intérieur des églises qui sont des monuments aussi bien profanes que religieux, désignant à la mémoire des générations futures ceux

¹ François Souchal, « La sculpture monumentale », *Monuments historiques*, avril-mai 1985, page 3.

² *Ibid.*, pages 3-4.

qui en sont dignes par leurs vertus privées, leurs réussites sociales et les services rendus à la communauté³.

Selon Danielle Doucet, l'aspect commémoratif d'une œuvre moderne ne nous renvoie pas qu'aux personnages historiques et aux évènements, mais également à la fonction du lieu; par exemple, la représentation d'une scène maraîchère présentée dans un marché public est un cas de figure de subordination de l'œuvre à la fonction du lieu⁴.

Dans les années 30, l'art public s'est tranquillement détaché de ses fonctions commémoratives et didactiques, continuant ainsi ce qui avait été amorcé par les constructivistes russes dans les années 20. C'est à cette époque, avec des artistes tels Fernand Léger, Diego Rivera et David Alfaro Siqueiros, entre autres, que l'art moderne s'est de plus en plus immiscé dans le domaine de l'art public. Durant cette période, nous commençons à voir apparaître un art public qui, sur le plan stylistique, correspond de plus en plus à ce qui est vu sur la scène de l'art actuel. La caractéristique principale de cette transformation de l'art public, comme le souligne Marianne-U Ström, est que l'artiste est libéré de sa fonction de « producteur de gloire et de vénération » et qu'il recouvre par le fait même sa liberté d'expression⁵. Il rompt également avec la tradition en se libérant de la tutelle de l'Église, des monarques ou des aristocrates, tout en maintenant son inscription dans l'espace public.

Ce phénomène se produit au Québec quelques années plus tard, dans les années 50, comme le démontre le mémoire de maîtrise de Danielle Doucet, *L'émergence d'œuvres murales publiques non commémoratives au Québec*⁶. Nous assistons, durant la période allant des années 50 à 60, à une transformation majeure de l'art public tel qu'il est conçu au Québec. Les artistes,

³ *Ibid.*, page 4.

⁴ Danielle Doucet, *L'émergence d'œuvres murales publiques non commémoratives au Québec*, mémoire de maîtrise en études des arts, Montréal, Université du Québec à Montréal, 1998, page 4.

⁵ Marianne-U Ström, *L'art public : intégration des arts plastiques à l'espace public*, Paris, Dunod, 1980, page 19.

⁶ Doucet, *L'émergence d'œuvres murales publiques non commémoratives au Québec*.

ne s'intéressant pas uniquement à en transformer l'aspect stylistique, en repensent les thèmes, les formes et les fonctions. Par son étude, Doucet démontre qu'en 1962 l'esthétique moderne est établie dans le paysage urbain de la province, principalement dans la région du grand Montréal et ses banlieues. Stimulé par le grand nombre de constructions dans les différents secteurs d'activités économiques et sociales, le nombre d'œuvres murales non commémoratives explose littéralement. Encouragées par le secteur privé, tout comme par le secteur public dès le début des années 50, c'est-à-dire avant même la création de législations provinciales, les œuvres murales publiques non commémoratives atteignent, vers 1962, une reconnaissance institutionnelle. En 1961, lors de l'élaboration des bases de la première législation, elles n'en sont pas exclues. En effet, l'arrêté en conseil ne fait aucune recommandation face à l'aspect de l'œuvre, spécifiant simplement que l'artiste doit être un résident du Québec ainsi que la part de budget qui doit être consacrée à l'œuvre :

QUE, dans l'exécution de tout projet de construction d'un édifice public, au coût estimatif d'au-delà de deux cent cinquante mille dollars, le ministre chargé de l'exécution du projet affecte à l'embellissement intérieur et extérieur de cet édifice, par des artistes de la province, une somme équivalant à au moins un et demi pour cent du coût estimatif de la construction⁷.

Comme l'a souligné Doucet, c'est d'ailleurs des œuvres modernes qui jouissent en premier de cette nouvelle mesure gouvernementale, sa première mise en application donnant lieu, en 1962, aux trois œuvres abstraites de Jean-Paul Mousseau, Claude Vermette et Jean-Pierre Boivin au palais de justice de Drummondville.

Dans les années 60, la notion d'intégration de l'art à l'architecture est introduite, permettant à la conception de l'œuvre d'art publique d'éclater. Il n'est plus simplement question de sculpture monumentale ni d'œuvre murale. Par un travail en collaboration avec l'architecte dès les premiers stades de conception

⁷ Arrêté en conseil dans Doucet, *L'émergence d'œuvres murales publiques non commémoratives au Québec*, pages 6-7.

du projet architectural, l'artiste parvient à réaliser une œuvre qui ne vient pas seulement rehausser l'architecture, mais qui en fait partie intégrante. Rose-Marie Arbour dira que l'œuvre et son milieu deviennent interdépendants : « La notion d'art intégré [...] concerne les réalisations qui, au risque de perdre leur signification, ne peuvent être isolées du contexte spatial ou architectural pour et dans lequel elles ont été conçues et réalisées⁸. » Les formes d'art découlant de cette interrelation entre l'art et l'architecture demeurent toutefois nombreuses. Les artistes québécois des années 60 proposent en effet des projets allant de la maquette d'un art pour une société utopique à la poursuite du rôle traditionnel des arts décoratifs. D'autres prônent, dans une position médiane, des interventions guidées par la volonté de changement des mentalités et des comportements immédiats.

C'est le cas, entre autres, de Jean-Paul Mousseau, l'artiste qui fait l'objet de ce mémoire. Très actif sur la scène de l'art public québécois des années 50 à 70, cet artiste est de tous les fronts. Signataire du *Refus global*, peintre, sculpteur, décorateur, bref artiste aux facettes multiples, Mousseau touche à tout, ou presque, afin de rompre l'isolement de l'artiste d'avant-garde. Son œuvre est difficile à cerner, s'éclatant dans toutes les directions : œuvres murales, bijoux, tissus, lampes, vitraux, affiches, décors de théâtre, costumes, aménagements intérieurs de restaurants, stations de métro, retables, discothèques, etc. Pour lui, l'art n'a pas une seule et unique finalité. Vouloir aborder de front toute cette multitude serait un projet fort intéressant, mais un peu trop ambitieux dans le cadre de ce mémoire. L'objectif est donc de poursuivre les recherches amorcées par les travaux déjà réalisés par d'autres historiens de l'art en ne se concentrant que sur une des facettes de l'identité de cet artiste multidisciplinaire : Mousseau, l'artiste d'art public.

Très peu d'historiens de l'art ont en fait été intéressés par Mousseau. Il faut toutefois mentionner les travaux déjà réalisés pour faire connaître cet artiste.

⁸ Rose-Marie Arbour, « Chapitre v : Intégration de l'art à l'architecture », dans Francine Couture (sous la dir. de), *Les arts visuels au Québec dans les années soixante : la reconnaissance de la modernité*, Tome I, Montréal, VLB Éditeur (Essais critiques), 1993, page 264.

Tout d'abord, Mousseau a fait l'objet de deux expositions rétrospectives au Musée d'art contemporain de Montréal, une en 1967 et l'autre en 1996. Ces deux expositions ont donné lieu à des catalogues⁹. Le catalogue *Aspect* de 1967 est essentiellement composé d'un entretien avec Mousseau réalisé par Gilles Hénault, directeur du Musée d'art contemporain de Montréal au moment de l'exposition. Le catalogue *Mousseau* de 1996, qui dresse un portrait global de cet artiste et de son œuvre, est, quant à lui, l'ouvrage le plus complet à ce jour, son objectif étant de présenter l'ensemble de l'œuvre de cet artiste. Rose-Marie Arbour consacre également une partie de son texte « Intégration de l'art à l'architecture¹⁰ », publié en 1993, à cet artiste et à quelques-unes de ses œuvres d'art publiques. L'œuvre *Mouvement et lumière dans la couleur*, située dans le hall d'entrée de la tour Hydro-Québec à Montréal, a quant à elle, fait l'objet d'une étude exhaustive de la part de Francine Couture. En effet, cette historienne de l'art a publié deux textes, en 1993¹¹ et en 2004¹², qui se penchent sur cette œuvre, étudiant tour à tour le lien entre l'art et la technologie au sein de cette œuvre et le jeu des différents acteurs qui en ont fait une icône de l'entreprise Hydro-Québec. La majeure partie des œuvres de Mousseau n'a toutefois pas encore fait l'objet d'études aussi poussées.

Ce mémoire a comme objectif de poursuivre ce qui a été entrepris par Rose-Marie Arbour et Francine Couture en s'intéressant au processus de création de trois œuvres publiques de Mousseau, en plus d'analyser sa conception de l'art public telle que définie dans son discours. Dans ce dessein, plusieurs questions ont guidé cette étude : quelle est la conception de l'art public de Jean-Paul Mousseau? Comment cette conception s'inscrit-elle dans les

⁹Gilles Hénault, *Jean-Paul Mousseau : Aspects*, Québec, Musée d'art contemporain de Montréal, 1967 et Pierre Landry, Francine Couture et François-Marc Gagnon, *Mousseau*, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal, Éditions du Méridien, 1996.

¹⁰ Arbour, « Intégration de l'art à l'architecture ».

¹¹ Francine Couture, « Chapitre IV : Art et technologie : repenser l'art et la culture », dans Francine Couture (sous la dir. de), *Les arts visuels au Québec dans les années soixante : la reconnaissance de la modernité*, Tome 1, Louiseville, VLB Éditeur, 1993.

¹² Francine Couture, « Lumière et mouvement dans la couleur de Jean-Paul Mousseau : la fabrication d'une icône d'entreprise », dans Ginette Michaud et Élisabeth Nardout-Lafarge, *Construction de la modernité au Québec : Acte du Colloque international tenu à Montréal les 6, 7 et 8 novembre 2003*, Montréal, Lanctôt, 2004.

tendances de l'art public qui se développent au Québec et à l'international durant cette période? Comment Mousseau a-t-il mis en application sa conception de l'art public? Pour répondre à ces questions, ce mémoire se penchera d'abord sur les différentes conceptions de l'art public étayées par les théoriciens de l'art public et sur les préoccupations de certains artistes de la scène de l'art public du XX^e siècle. Ensuite, le mémoire se consacrera à trois études de cas qui serviront à démontrer comment Mousseau œuvrait dans le monde de l'art public. Dans sa structure, ce mémoire reprend donc un modèle employé, entre autres, par Danielle Doucet dans son mémoire *L'émergence d'œuvres murales publiques non commémoratives au Québec*¹³ et par Marianne-U Ström dans son livre *L'art public : intégration des arts plastiques à l'espace public*¹⁴. Dans une première section, des notions d'art public sont présentées. Dans une seconde section, des études d'œuvres sont réalisées afin de permettre l'analyse de la mise en application de ces notions dans un contexte concret.

Le premier chapitre de ce mémoire a donc comme objectif de faire une présentation des préoccupations d'artistes de la modernité artistique, qui font de l'art public à l'étranger ainsi qu'au Québec, pour voir comment Mousseau s'inscrit dans ce mouvement qui est en pleine transformation. Ce premier chapitre se penchera également sur les différentes conceptions de principaux thèmes propres à l'art public de théoriciens : la collaboration entre l'artiste et l'architecte, la figure de l'artiste et les formes des œuvres d'art publiques. Ces thèmes seront examinés afin de présenter différentes conceptions de l'art public, ce qui permettra de mieux saisir le discours tenu par les artistes qui seront étudiés relativement à ces thèmes. À l'étranger, ce sont des textes de Marianne-U Ström¹⁵, Joan Marter¹⁶ et Malcolm Miles¹⁷ qui retiendront l'attention. Au Québec, ce seront les textes de Rose-Marie Arbour¹⁸ et de Danielle Doucet¹⁹ qui

¹³ Doucet, *L'émergence d'œuvres murales publiques non commémoratives au Québec*.

¹⁴ Ström, *L'art public : intégration des arts plastiques à l'espace public*, page 19.

¹⁵ *Ibid.*, 200 pages.

¹⁶ Joan Marter, « Collaboration : Artist and Architects on Public Sites », *Art Journal*, hiver 1989.

¹⁷ Malcolm Miles (sous la dir. de), *Art for Public Places : Critical Essays*, Winchester, Winchester School of Art Press, 1989, 243 pages.

¹⁸ Arbour, « Intégration de l'art à l'architecture ».

permettront de dresser un portrait du monde de l'art public qui prend forme dans les années 50 à 70.

Les discours tenus par Fernand Léger, Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros, des figures marquantes de l'art public sur la scène internationale de la première moitié du xx^e siècle, ainsi que Mario Merola, qui est un contemporain de Mousseau sur la scène de l'art public québécois, seront mis en parallèle avec le discours de ce dernier afin de voir les recoupements et les divergences. En ce qui concerne l'étude du discours de Mousseau, il faut prendre en considération qu'il n'écrivait pas au sujet de sa production et de son projet artistique. Il parlait toutefois énormément! Dans sa volonté de démocratisation de l'art, Mousseau a accordé de nombreux entretiens dans les journaux de l'époque : *La Patrie*, *Montreal Star*, *The Gazette*, *La Presse*, *Le Devoir*, etc. Ne s'adressant pas à un public spécialisé, ces entretiens, souvent réalisés par un journaliste et non un critique d'art, ne proposent généralement pas des analyses en profondeur des œuvres, mais Mousseau y présente son projet artistique concernant l'art public. Il aborde dans quelques cas les visées de ce projet. Il y a également quelques entretiens réalisés par des critiques d'art tels Yves Robillard et Gilles Hénault qui permettront d'éclaircir la conception de l'art public de Mousseau.

Les œuvres qui ont été choisies pour les études de cas sont le vitrail de l'église Saint-Maurice-de-Duvernay à Laval (1963), la station de métro Peel (1966) et la *Mousse Spachthèque* (1966). Elles serviront à démontrer comment Jean-Paul Mousseau a mis en application sa conception de l'art public dans trois contextes de commande différents. Ces commandes seront aussi étudiées afin de voir les divergences et les rapprochements dans les contraintes rencontrées par Mousseau en ce qui concerne les lieux, les matériaux et les dimensions des œuvres, ainsi que leur coût, les délais imposés par le cadre de la commande et la place accordée à l'artiste. L'analyse de ces études de cas mettra aussi en lumière le réseau d'acteurs impliqués dans la réalisation des œuvres.

¹⁹ Doucet, *L'émergence d'œuvres murales publiques non commémoratives au Québec*.

Il semble toutefois primordial de souligner ici que l'approche sociologique de ce mémoire sera guidée par le modèle développé par Howard S. Becker dans son ouvrage *Les mondes de l'art*²⁰. Ce modèle vise à souligner le rôle des différents acteurs qui font en sorte que l'œuvre existe. Les concepts de monde de l'art et de chaîne de collaboration de cet auteur seront utilisés pour analyser la production des œuvres du corpus ainsi que le rôle de l'artiste; le cadre théorique de Becker permettra d'analyser les interactions entre les différents acteurs d'un monde de l'art engagés dans la production d'une oeuvre. Contrairement à la notion déterministe de champs de Bourdieu, où les acteurs sont pris dans une constante lutte de pouvoir, la conception de Becker permet de démontrer que les mondes de l'art sont organisés en réseaux dont l'artiste occupe le cœur. C'est à lui de réunir et d'organiser les ressources autour de lui, et ce, afin qu'il puisse y avoir coopération. En d'autres mots, c'est à lui que revient le rôle de réunir et de lier les maillons qui forment la chaîne de coopération permettant à l'œuvre d'exister. Ce modèle donne l'occasion de réfléchir sur les différents moments de l'œuvre, soit sa production, sa diffusion et sa conservation.

L'orientation de ces études de cas a également été influencée par les textes d'autres auteurs. Le texte de Francine Couture, « Lumière et mouvement dans la couleur de Jean-Paul Mousseau : la fabrication d'une icône d'entreprise²¹ », servira de modèle, au même titre que le mémoire de maîtrise de Danielle Doucet : *L'émergence d'œuvres murales publiques non commémoratives au Québec*²². Ces deux auteures s'intéressent aux relations entre les acteurs plutôt qu'à une analyse esthétique ou nationale des œuvres d'art publiques, ce que l'on retrouve la plupart du temps. Ce mémoire reprendra cette approche. L'objet sera d'étudier la chaîne de coopération qui se crée autour de l'artiste dans les différents contextes de commande des œuvres sélectionnées. Les liens tissés entre les acteurs, leur rôle, leur statut,

²⁰ Howard S. Becker, *Les mondes de l'art*, Paris, Flammarion, 1988.

²¹ Couture, « Lumière et mouvement dans la couleur de Jean-Paul Mousseau : la fabrication d'une icône d'entreprise ».

²² Doucet, *L'émergence d'œuvres murales publiques non commémoratives au Québec*.

l'organisation des structures ainsi que leur influence sur les législations feront l'objet de ces études de cas.

L'étude de ces oeuvres permettra également d'examiner si la notion de copinage développée par Marianne-U Ström à la suite de son observation du milieu de l'art public de Stockholm s'applique au milieu de l'art public du Québec. Ström démontre dans le cadre de ses études d'œuvres d'art intégrées à la région de Stockholm qu'un réseau se crée entre les artistes, les architectes et les commanditaires. Ce réseau se manifeste chez les artistes par l'emploi des uns par les autres, alors que chez les architectes, il se manifeste par les récurrences de leur collaboration avec les mêmes artistes. Marianne-U Ström justifie ce phénomène non seulement par le partage de conventions, mais également par le goût personnel et les amitiés. Ce phénomène se produit même auprès des commanditaires, mais il serait toutefois justifié, à ce moment, par la peur de se retrouver avec un artiste inexpérimenté. Il se forme donc un cercle assez restreint. En étudiant les différents intervenants qui gravitent autour de Mousseau au moment de la conception et de la réalisation des œuvres et en étudiant les liens qui les unissent, il sera possible de voir si la notion de copinage s'applique au milieu de l'art public québécois.

Les œuvres sélectionnées l'ont été en fonction de leur statut particulier au sein de la production de l'artiste. Avec le vitrail de l'église Saint-Maurice-de-Duvernay, Mousseau a pris part au renouveau de l'art religieux. Inscrit dans une église conçue par Roger D'Astous, un architecte qui a joué un rôle majeur dans le renouveau de l'architecture religieuse québécoise, ce vitrail abstrait ne correspondait pas à l'art religieux traditionnel. L'étude de l'œuvre se penchera sur la convergence d'acteurs prônant un renouvellement de la religion catholique autour de cette œuvre et les conditions de la commande, avant d'analyser la place accordée à l'artiste et les caractéristiques formelles de l'œuvre. Avec son œuvre à la station de métro Peel, Mousseau a pris part à une autre transformation majeure de la société québécoise ayant eu lieu dans les années 60 : la modernisation de la métropole. L'analyse de l'œuvre faite dans ce

mémoire a pour objet le réseau de collaboration qui a rendu possible l'intégration de cette œuvre à une des stations du réseau initial du métro de Montréal, alors qu'il ne s'agissait pas du type d'œuvre que les représentants de la Ville souhaitaient voir intégrer dans le métro. Il sera question tant du rôle de chacun des acteurs que de l'organisation du travail de la conception à la réalisation de l'œuvre. La *Mousse Spachèque* se révèle, quant à elle, particulièrement intéressante, puisqu'elle propose une approche de l'art public totalement différente des deux autres œuvres faisant l'objet de cette étude. Dans ce cas, l'artiste ne réalise pas une œuvre qui s'intègre à un environnement architectural, mais plutôt une œuvre qui crée un environnement dans un lieu public. En effet, la *Mousse Spachèque*, une discothèque de la rue Crescent à Montréal, était un environnement global visant à rejoindre tous les sens du public. Il ne s'agissait pas de la seule discothèque de Mousseau, mais de sa première et de celle qui a reçu la plus grande attention critique, ce qui justifie le choix de cette dernière. L'analyse s'intéressera donc tant à l'émergence de cette nouvelle approche de l'art public qu'aux conditions de la réalisation de l'œuvre, qu'à l'environnement et qu'à l'insertion de l'œuvre dans la production de l'artiste.

CHAPITRE I

INSCRIPTION DE MOUSSEAU DANS LE MONDE DE L'ART PUBLIC

Il y a plus qu'une seule manière de faire de l'art public, de le concevoir et de lui donner sens. De nombreux théoriciens et artistes se penchent sur ce thème depuis des décennies. Ce chapitre a donc comme objectif de rendre compte de certains des discours tenus par ces derniers afin de voir comment Jean-Paul Mousseau s'inscrit dans le monde de l'art public. Dans ce dessein, trois thèmes serviront à mettre en relation les discours de figures historiques de l'art public – Léger, Rivera et Siqueiros sur la scène européenne et mexicaine; Mousseau et Merola sur la scène artistique québécoise – ainsi que ceux d'historiens et théoriciens de l'art public moderne. Il s'agit des fonctions sociales de l'art public, des traits de l'art public moderne et de la nouvelle figure d'artiste.

Les artistes sélectionnés ayant pris part à la transformation historique de l'art public moderne proviennent de contextes sociaux différents, et ce, afin de présenter un survol des préoccupations qui animent les artistes d'ici et de l'étranger. Tout d'abord, les discours des figures historiques seront examinés : Fernand Léger, un peintre et muraliste principalement actif dans les années 20 à 40 en France, ainsi que Diego Rivera et David Alfaro Siqueiros, deux muralistes mexicains particulièrement actifs dans leur pays et aux États-Unis dans les années 30 à 60. Ces discours seront mis en parallèle avec deux figures de l'art public québécois, soit Jean-Paul Mousseau et Mario Merola, les deux ayant été principalement présents dans la région de Montréal. Mousseau a été particulièrement actif dans les années 50 à 70 et Merola, dans les années 50 à 90. Tous ces artistes ont développé leur conception de l'art public en même

temps qu'avaient lieu des transformations sociales majeures au sein de leur société. La production de Léger s'inscrit dans la modernisation des villes en France, alors que Rivera et Siqueiros produisent la majorité de leurs œuvres murales lors de la révolution mexicaine. Au Québec, c'est dans le contexte de la Révolution tranquille et de la modernisation de la société québécoise que Mousseau et Merola commencent à s'immiscer dans la scène de l'art public moderne.

Les différentes conceptions et approches de l'art public qui ont émergé en raison de ces différences de contexte ont fait l'objet d'études de la part des historiens et théoriciens de l'art public. À l'analyse des discours d'artistes s'ajoutera donc celle du discours de certains d'entre-eux. Ainsi, les analyses de Marianne-U Ström, Malcolm Miles, Joan Marter, Rose-Marie Arbour et Danielle Doucet serviront à mettre en lumière les propos tenus par les artistes abordés. Ces historiens et théoriciens ont été choisis en raison de leur approche méthodologique. Ils ont tous opté pour un point de vue sociologique. Chacun d'eux traite de l'art public d'un lieu bien précis : Ström²³ s'intéresse à la ville de Stockholm; Miles²⁴, à la ville de Londres; Marter²⁵, aux États-Unis, plus précisément aux états de New York et de la Virginie; Arbour²⁶ et Doucet²⁷, à l'art public dans la province de Québec, particulièrement de la région de Montréal. Le corpus abordé par ces auteurs correspond à la seconde moitié du xx^e siècle. Ce regard extérieur permettra de mettre au jour des liens et des divergences entre les artistes visés, en plus de toucher à certains aspects qui ne sont pas abordés dans le discours des artistes, ou alors très brièvement, mais qui, néanmoins, sont d'importance pour bien saisir la spécificité de l'art public moderne.

²³ Ström, *L'art public : intégration des arts plastiques à l'espace public*.

²⁴ Miles, sous la dir. de. *Art for Public Places : Critical Essays*.

²⁵ Marter, « Collaboration : Artists and Architects on Public Sites ».

²⁶ Arbour, « Intégration de l'art à l'architecture ».

²⁷ Doucet, *L'émergence d'œuvres murales publiques non commémoratives au Québec*.

1.1 Présentation des sources de discours d'artistes

Les discours des trois figures historiques retenues sont tenus dans quatre documents, soit *Écrits sur l'art* de Diego Rivera²⁸, *Fonctions de la peinture* de Fernand Léger²⁹ ainsi que « Déclaration sociale, politique et esthétique³⁰ » et « Vers la transformation des arts plastiques » de David Alfaro Siqueiros³¹. Le recueil *Écrits sur l'art* réunit différents textes et articles écrits par Rivera au cours de sa carrière artistique. Les textes, s'étendant sur une période allant de 1916 à 1949, ont été sélectionnés et traduits par Catherine Ballestero. Ils sont simplement présentés en ordre chronologique, sans autre commentaire que la provenance des textes. Le livre *Fonctions de la peinture* de Léger réunit lui aussi plusieurs textes de l'artiste, mais, contrairement à *Écrits sur l'art*, la provenance des textes n'est pas précisée, et ceux-ci ne sont pas datés. Publié pour la première fois en 1965, ce livre a été réalisé sous la direction de Jean-Louis Ferrier, et la préface est de Roger Garaudy. Les deux textes de Siqueiros sont des déclarations. Le premier, « Déclaration sociale, politique et esthétique », date de 1922 et le second, qui vient étoffer le premier, « Vers la transformation des arts plastiques », date de 1934. La première déclaration a été écrite au Mexique et a été signée par tous les membres du Syndicat des ouvriers techniques, peintres et sculpteurs. La seconde a été rédigée à New York alors que Siqueiros y réalisait une commande.

L'étude du discours de Mousseau et Merola sera, quant à elle, plutôt basée sur les propos qu'ils ont tenus lors d'entretiens, puisqu'il semble qu'aucun d'eux n'ait écrit sur sa conception de l'art et sur sa démarche artistique. Comme mentionné en introduction, le discours de Mousseau sera principalement basé sur les propos qu'il tenait dans les médias et dans certains cas, lors d'entretiens avec des critiques d'art et des historiens de l'art. La situation est semblable pour

²⁸ Diego Rivera, *Écrits sur l'art*, Neuchâtel, Éditions Ides et Calendes, 1996.

²⁹ Fernand Léger, *Fonctions de la peinture*, Paris, Éditions Gonthier, 1965.

³⁰ David Alfaro Siqueiros, « Déclaration sociale, politique et esthétique », *Art en théorie 1900-1990 : une anthologie par Charles Harrison et Paul Wood*, Paris, Hazan, 1997.

³¹ David Alfaro Siqueiros, « Vers la transformation des arts plastiques », *Art en théorie 1900-1990 : une anthologie par Charles Harrison et Paul Wood*, Paris, Hazan, 1997.

Merola. Dans ce cas, une source se démarque et constituera la base principale de l'analyse de son discours. Il s'agit des nombreux entretiens réalisés par l'historienne de l'art Danielle Doucet avec l'artiste dans le cadre de son mémoire de maîtrise³². Ces entretiens sont fréquemment cités dans la section où Danielle Doucet fait une étude de l'œuvre murale du centre sportif Maisonneuve³³ réalisée par Merola³⁴. Ces entretiens portaient sur l'art public, ce qui permet de bien cerner la conception que Merola a de cette approche artistique.

1.2 Les fonctions sociales de l'art public

Des différents discours d'artistes étudiés se dégagent plusieurs fonctions sociales de l'art public. En effet, les auteurs de ces discours ne voient pas tous l'art public du même œil, certaines des positions défendues allant même jusqu'à s'opposer à celles des autres. Les discours seront ici analysés autour de trois fonctions sociales de l'art public : rendre l'art accessible à tous, rendre l'expérience esthétique de l'art contemporain accessible à tous et définir la fonction émancipatrice de l'art public.

1.2.1. Rendre l'art accessible à tous

Sur le plan de l'accessibilité de l'art, les musées ont toujours joué un rôle majeur, et ce, depuis leur création au XVIII^e siècle. En sortant les œuvres des résidences privées et des châteaux pour les regrouper dans des lieux ouverts au public, ils ont grandement contribué à l'éducation du public. Selon Fernand Léger, ce n'est toutefois pas suffisant. Il déplore, entre autres, l'inaccessibilité des musées pour les ouvriers dont les horaires de travail ne coïncident pas avec les heures d'ouverture des institutions muséales. Selon lui, ce n'est donc pas par manque d'intérêt que les ouvriers ne s'intéressent pas à l'art, mais bien parce

³² Doucet, *L'émergence d'œuvres murales publiques non commémoratives au Québec*.

³³ Maintenant appelé centre Pierre Charbonneau.

³⁴ Doucet, *L'émergence d'œuvres murales publiques non commémoratives au Québec*, pages 52-103.

qu'ils n'en ont pas l'occasion : « À aucune époque de notre monde, les travailleurs n'ont pu accéder à la beauté plastique pour ces mêmes raisons qu'ils n'ont jamais eu le temps nécessaire ni la liberté d'esprit suffisante³⁵. » Il devient pour lui primordial de remédier à cette situation : « La classe ouvrière a droit à tout cela. Elle a droit, sur ses murs, à des peintures murales signées des meilleurs artistes modernes, et si on lui donne le temps et les loisirs, elle saura s'y installer et y vivre elle aussi et les aimer³⁶. » La peinture murale, par le fait qu'elle s'inscrit dans la ville, et même dans l'usine, se pose donc pour lui comme la solution à cette inaccessibilité de l'art pour les ouvriers.

L'art public tend également, selon Léger, à éliminer l'élitisme lié à l'art. Traditionnellement parlant, l'art a presque toujours été associé aux classes supérieures de la société : monarques, aristocrates, nobles, bourgeois, etc. Léger le dénote clairement : « Le peuple retenu, accroupi à son travail toute la journée, sans loisirs, échappe entièrement à notre époque bourgeoise; c'est le drame actuel³⁷. » Dans le discours tenu par cet artiste se dégage une volonté de rendre l'art accessible à toutes les classes, mais plus particulièrement à un groupe social précis. En effet, chez Léger, c'est l'accessibilité de l'art aux ouvriers qui prévaut. Parlant d'une conférence qu'il a donnée à Lille en France, il dit : « J'y suis allé : il y avait une centaine d'auditeurs, des ingénieurs, *pas un ouvrier*. Voilà le résultat : néant³⁸. » Pour lui, il ne s'agit donc pas de rejoindre un vaste public, mais une partie précise de ce public. L'art public échappe à la corrélation directe entre l'art et l'élite de la société et se pose comme une solution pour rejoindre ce groupe social. Toujours selon Léger, avec le tableau, la peinture est libre, et l'art pour l'art est possible, mais il est irrémédiablement lié à la bourgeoisie et à la valeur spéculative qu'elle lui accorde³⁹, ce qui n'est pas le cas avec l'art public. Il faut que l'art retourne à ce qu'il était avant la Renaissance : « Avant tous ces tableaux de la Renaissance, il y avait tout de

³⁵ Léger, *Fonctions de la peinture*, page 177.

³⁶ *Ibid.*, page 178.

³⁷ *Ibid.*, page 31.

³⁸ *Ibid.*, page 32.

³⁹ *Ibid.*, page 31.

même de grandes peintures murales, que le peuple pouvait voir; à partir de là, les gens riches “seuls” ont eu des tableaux et, de plus en plus, les ont enfermés dans leurs collections privées ou dans les musées⁴⁰. » Pour Léger, l’art public vient donc remédier à l’inaccessibilité de l’art en lui redonnant son accessibilité de jadis, principalement auprès des ouvriers.

Mousseau reprend plusieurs des points critiqués par Léger, mais pas pour les mêmes raisons. Il a critiqué le rôle insuffisant joué par les musées, mais il n’est plus question d’heures d’ouverture, mais plutôt du fait que les musées ne répondent plus à leurs préoccupations. Lors d’une entrevue accordée à Gilles Hénault, directeur du Musée d’art contemporain de Montréal, Mousseau a critiqué le musée, lui reprochant de ne pas bien s’adapter à son époque :

Je pense bien qu’on va chercher de plus en plus à toucher ce qu’on peut appeler les masses, ce qu’on peut appeler le public, à travailler avec les architectes, à voir à ce que les œuvres soient mises au plus grand contact des humains, je veux dire, je suis bien d’accord, vous avez un musée qui est très agréable, mais je trouve ça une forme un peu dépassée pour les artistes d’aujourd’hui. Ça serait bon pour la réserve du passé, des musées⁴¹.

Mousseau ne rejette toutefois pas entièrement le musée dans le cas de la conservation d’œuvres anciennes. Selon lui, celui-ci devrait toutefois subir une transformation majeure qui mènerait à un contact plus direct entre le public, l’œuvre et l’artiste. Au moment où Hénault lui demande ce que devrait être le musée, selon lui, Mousseau lui décrit un lieu en mouvement :

Il faudrait presque que ça devienne un laboratoire de recherches, un laboratoire où des groupes, des individus viennent travailler dans toutes les disciplines possibles et que ce soit immédiatement et directement lié au public qui est là, c’est-à-dire que le public même pourrait assister à l’évolution d’une œuvre ou d’un objet, ou d’une ambiance ou d’un lieu, ou pour ceux qui veulent encore peindre, que ça devienne vraiment un lieu de confrontation à tous les niveaux, et

⁴⁰ *Ibid.*, pages 181-182.

⁴¹ Mousseau dans Gilles Hénault, « La fonction de l’artiste : Mousseau parle de son art », *Québec Underground 1962-1972*, Tome 3, Montréal, Éditions Médiart, 1973, page 27.

non pas juste un lieu de vision ou un lieu pour regarder les choses qui sont faites, statiquement, car le public ou moi-même n'avons aucun choix devant les choses qui sont faites⁴².

Ce que Mousseau reproche principalement au musée est qu'il ne permet que la contemplation des œuvres, alors que, selon lui, nous sommes à l'heure de l'interaction entre l'œuvre et son public⁴³.

De plus, tout comme Léger, Mousseau dénonce le fait que ce n'est qu'un petit groupe qui a la possibilité non seulement d'avoir accès aux œuvres, mais d'en posséder. Il dénonce l'aspect luxueux associé à l'objet d'art et fait l'éloge de l'aspect collectif de l'art public. Pour lui, l'important n'est plus de posséder l'objet, mais plutôt de le côtoyer et d'y avoir accès. Par l'art public, il vise à supprimer la valeur marchande de l'œuvre, en plus de rendre l'art accessible :

On [présente l'œuvre] comme un objet artistique tandis que ça doit être un objet de tous les jours. Évidemment dans notre société de « plus-value » et de marchandage, notre société capitaliste où l'objet devient une marchandise de « plus-value », on en fait une exploitation. Ça doit être un objet qui appartient à tout le monde et que tout le monde doit posséder, que tout le monde doit avoir à sa disposition, tout le monde doit en jouir⁴⁴.

D'après Mousseau, l'art public, par sa nature, échappe à la marchandisation de l'art, puisqu'il ne s'agit pas d'un objet qui peut être vendu à un individu. Dans ce même ordre d'idées, Mario Merola a déclaré qu'« [une] murale, c'est mieux qu'un tableau sur un mur parce qu'elle fait partie de ce mur. Et puis, tout le monde peut la voir⁴⁵ ». Pour cet artiste également, l'art public a pour but de rendre l'art accessible à tous en l'inscrivant dans un lieu public.

⁴² *Ibid.*

⁴³ Hénault, « La fonction de l'artiste : Mousseau parle de son art », page 27-28.

⁴⁴ Mousseau dans Hénault, « La fonction de l'artiste : Mousseau parle de son art », page 28.

⁴⁵ Mario Merola dans Doucet, *L'émergence d'œuvres murales publiques non commémoratives au Québec*, page 82.

1.2.2. Rendre l'expérience esthétique de l'art contemporain accessible à tous

Pour Fernand Léger, il ne s'agit toutefois pas uniquement de rendre l'art accessible à tous, mais plus précisément de rendre accessible l'expérience esthétique de l'art contemporain. Léger croit qu'en rendant l'art contemporain accessible aux gens de son époque, il y aura éducation des masses. Ainsi, à la suite d'un long processus d'apprivoisement, celles-ci finiront par voir la beauté de l'art moderne qu'elles renient en raison de leur manque d'éducation culturelle⁴⁶. Selon Léger, ce phénomène pourrait s'expliquer par le fait que l'art n'est pas une chose que l'on apprécie à la suite d'explications qui permettent de le comprendre, mais bien quelque chose que l'on ressent. Pour lui, « l'œuvre belle ne s'expose pas. Elle ne veut rien prouver; elle ne s'adresse pas à l'intelligence, mais à la sensibilité. Il s'agit avant tout d'aimer l'art et non de le comprendre⁴⁷ ». La simple présence d'œuvres dans l'environnement quotidien des gens pourrait donc contribuer à leur éducation culturelle. Rivera s'oppose à cette idée, affirmant clairement qu'il ne croit pas en ce phénomène :

Après la révolution mexicaine, mes compagnons révolutionnaires – qui vivaient alors à Paris – pensaient que s'ils donnaient aux masses de l'art moderne de la plus haute qualité, cet art deviendrait immédiatement populaire grâce à l'acceptation instantanée du prolétariat. Je n'ai jamais pu partager ce point de vue, car j'ai toujours su que les sens physiques sont susceptibles non seulement d'être éduqués et développés, mais aussi de s'atrophier et de disparaître; de plus, le « sens esthétique » n'est atteint qu'à travers ces mêmes sens physiques⁴⁸.

Selon lui, le peuple n'est pas prêt à accueillir l'art « bourgeois ». Il propose donc de créer un art à sa mesure et répondant à ses préoccupations.

Sur ce point, encore une fois, Mousseau abonde dans le même sens que Léger. Selon Mousseau, ce n'est pas par la verbalisation et les explications que s'accomplira l'acceptation de l'art moderne par les masses : « Je ne crois pas

⁴⁶ Léger, *Fonctions de la peinture*, pages 96-98.

⁴⁷ *Ibid.*, page 97.

⁴⁸ Rivera, *Écrits sur l'art*, pages 104-105.

beaucoup à la “verbalisation”. On apprend en voyant, en touchant, en vivant. Moi j’essaie de produire, de multiplier les situations⁴⁹. » La seule présence de l’art dans les lieux publics permettrait d’atteindre cet objectif. Selon Mousseau, ce n’est d’ailleurs pas à l’art de s’adapter au public, mais bien à ce dernier de s’habituer à l’art⁵⁰. Pour lui, en multipliant les rencontres entre l’œuvre et le public, un apprivoisement s’opérerait : « Si l’on mettait des toiles dans les écoles, dans les universités; [...] si l’on habitait les gens à voir, à vivre quotidiennement avec l’art, beaucoup de problèmes s’élimineraient d’eux-mêmes⁵¹. » Tout le monde n’aime toutefois pas les mêmes choses. C’est pour cette raison que, selon Mousseau, il faut opter pour une approche de l’art public qui invite à plusieurs types d’expériences :

J’invite les gens à participer à une ambiance totale. Il s’agit de les mettre le plus près des réalités quotidiennes, mais en amplifiant le quotidien, en les amenant à goûter à toutes sortes de choses de la même façon que l’on développe son goût en goûtant à différentes sortes d’aliments⁵².

Contrairement à ce que prétend Rivera, il est toutefois conscient que d’abord et avant tout, il faut du temps. Dans une entrevue accordée au journal *Québec Presse*, Mousseau compare ce phénomène à ce qui se produit dans le monde de la mode : « On multiplie les œuvres dans les endroits publics et les gens s’habituent à vivre entourés de ces objets, mais il faut le temps. C’est comme la mini-jupe, on crie au scandale et puis on l’adopte⁵³. » Il n’y aura pas d’acceptation spontanée de l’œuvre. Comme Léger, Mousseau croit toutefois qu’après un certain temps, dans la majorité des cas, après les objections suivra l’assentiment. Pour Mousseau, l’art public occupe donc d’abord et avant tout un

⁴⁹ Mousseau dans Mireille Morency, « Jean-Paul Mousseau : “L’art, c’est comme la mini-jupe, faut s’habituer” », *Québec Presse*, 29 mars 1970.

⁵⁰ Mousseau dans Hénault, « La fonction de l’artiste : Mousseau parle de son art », page 28.

⁵¹ Mousseau dans Claude Daigneault, « Mousseau et la conscience du moment présent dans l’art », *Le Soleil*, 20 mai 1967.

⁵² Mousseau dans Yves Robillard, « Mousseau discothèque et lieux multiples », *Québec Underground 1962-1972*, Tome 3, Montréal, Éditions Médiart, 1973, page 32.

⁵³ Mousseau dans Morency, « Jean-Paul Mousseau : “L’art, c’est comme la mini-jupe, faut s’habituer” »,

rôle éducatif permettant comme, il le dit, d'apprendre aux gens « à voir et à regarder⁵⁴ ».

1.2.3. Fonction émancipatrice de l'art

Des artistes comme Rivera et Siqueiros ne font toutefois pas de l'art public seulement dans le but de rendre l'art accessible à tous. Pour eux, l'art est indissociable de la politique. Siqueiros a affirmé vouloir « produire un art qui par sa forme matérielle soit physiquement capable de rendre le plus grand service public⁵⁵ ». C'est-à-dire, dans son cas, soutenir et encourager le mouvement de la révolution mexicaine. Rivera croit, lui aussi, que le but fondamental de l'art est de servir la révolution. C'est dans cette optique qu'il a proposé de socialiser l'expression artistique. Pour lui, l'objectif de l'art est de rejoindre les prolétaires afin de les aider dans leur lutte :

Si l'individualisme bourgeois recherche chaque fois plus profondément le « Moi » et sa quintessence égoïste, le prolétariat a besoin d'une expression de la beauté des masses. Il a besoin d'énormes surfaces de murs, des méthodes simples et masculines pour la fresque et l'encaustique, des édifices publics effectifs ou des lieux où les hommes se réunissent pour délibérer et jouir en même temps de l'art⁵⁶.

Le rôle de l'artiste est donc, selon lui, de combler ce besoin et, pour atteindre cet objectif, la première chose à faire est de rendre l'art accessible en l'inscrivant dans les édifices publics et les lieux de rencontres du prolétariat. Il a d'ailleurs dit de ses oeuvres murales qu'il s'agit d'« une peinture pour tous ceux qui luttent pour une meilleure organisation de la vie, l'art qui sera l'arme efficace et le sûr moyen de transformer cette organisation en réalité⁵⁷ ». Pour lui, tout comme Siqueiros, l'art est donc une façon d'éveiller les masses et de les conscientiser

⁵⁴ Mousseau dans Daigneault, « Mousseau et la conscience du moment présent dans l'art ».

⁵⁵ Siqueiros, « Vers la transformation des arts plastiques », page 463.

⁵⁶ Rivera, *Écrits sur l'art*, pages 108-109.

⁵⁷ *Ibid.*, page 86.

par rapport à la révolution mexicaine. L'art devient un outil politique visant la transformation des conditions de vie du peuple.

Cette fonction émancipatrice de l'art est abordée par le théoricien de l'art public Malcolm Miles au sujet de l'art public des années 80. Elle n'a toutefois pas la portée politique que lui donnaient Rivera et Siqueiros. Selon Miles, à la fin des années 80, l'idée que l'art public pourrait engendrer la transformation des masses commence à jouir d'une certaine reconnaissance : « The place of art, as an imaginative presence, perhaps an agent for wider change, is gaining recognition⁵⁸. » Il s'intéresse à deux formes que peut prendre cette fonction émancipatrice : l'humanisation des villes et l'élargissement du champ d'expérience du citoyen. En effet, l'art public n'agit pas uniquement en tant qu'embellissement ou rehaussement de l'architecture : il permet d'humaniser les lieux et de créer des liens entre le public et les lieux qu'il fréquente. Selon Malcolm Miles, cet apport s'inscrit en réponse à la modernisation de la ville :

It is not a case of claiming an unusual rise in crime (because other centuries were just as violent), nor of overcrowding (because Victorian London was worse), but of an alarming inhumanity, a loss of meaningful scale, a feeling that ordinary people have no claim to the spaces of daily public living⁵⁹.

Avec les gratte-ciel qui se multiplient à un rythme effarant, le béton qui gagne du terrain de plus en plus chaque jour et la froideur de l'architecture moderne, les artistes sont chargés de rendre l'âme aux villes ou, comme le dit Malcolm Miles : « The role of art is to transform spaces into places, the public into people⁶⁰. » L'art public est aussi considéré comme un moyen de transformer la sensibilité de l'Homme. Selon Malcolm Miles, l'art public a le pouvoir de modifier les perceptions, d'exacerber la sensibilité et de soulever les passions :

Public art offers more than objects to be received passively as in a gallery, Quietly or noisily, it may open a dialogue with its audience,

⁵⁸ Miles, sous la dir. de. *Art for Public Places : Critical Essays*, page 1.

⁵⁹ *Ibid.*

⁶⁰ *Ibid.*, page 4.

drawing them together to consider wider issues than the aesthetic [...]. Strong feelings may be aroused by the intervention of an artist. Because art is a vehicle for feeling, it opens emotional doors and may activate hitherto untapped resources⁶¹.

L'art public est perçu par ce théoricien comme un outil privilégié de dialogue et de réflexion ayant la possibilité de mener à une transformation non seulement des villes, mais des citoyens qui y vivent.

1.3. Les traits de l'art public moderne

Un débat quant aux traits que se doit de prendre l'art public moderne anime également les discours étudiés. L'art public doit-il s'adapter à son public ou se présenter comme dans les musées? Doit-il être figuratif ou abstrait? Doit-il se limiter à la peinture murale ou explorer de nouvelles avenues offertes par les développements techniques de l'époque? Il s'agit ici de plusieurs des questions que nous avons retrouvées dans les discours, et ce, autant chez les artistes que chez les historiens et théoriciens. Cette partie du texte a donc comme objectif de rendre compte des différentes définitions données de l'art public par les artistes, des tendances observables en art public moderne et des opinions face aux matériaux à employer en art public.

1.3.1. Art de recherche ou art au service du public

Pour Léger, l'art abstrait est la forme d'art qui répond le mieux à ce que devrait être l'art public. Il avance même que l'art abstrait se prête mal à la peinture de chevalet : « Je crois et je soutiens que l'art abstrait est en difficulté quand il veut faire de la peinture de chevalet. Mais ses possibilités sont illimitées pour le mural⁶². » Selon lui, les artistes de son époque en sont venus à rompre avec la tradition en art public : « Nous sommes revenus à la peinture murale du Moyen Age [*sic*], avec cette différence que notre peinture n'est plus descriptive,

⁶¹ *Ibid.*, page 10.

⁶² Léger, *Fonctions de la peinture*, page 32.

mais une création d'un espace nouveau.⁶³ » En concordance avec cette déclaration, Léger prône l'utilisation de la couleur pure afin de créer ce qu'il nomme des « murs élastiques⁶⁴ »⁶⁵. L'art public qu'il propose ne fait aucun compromis : « Il serait indigne d'eux de vouloir fabriquer une peinture populaire inférieure de qualité, sous prétexte qu'ils n'y comprendront jamais rien. Au contraire, on doit rechercher la qualité dans un art apaisant et intérieur⁶⁶. » Pour lui, il est donc primordial que l'art public soit en concordance avec l'art de son temps. Léger demande même que l'art et les artistes soient libérés des contraintes de la propagande et de la lutte partisane, puisque, selon lui, elles ont suffisamment de modes d'expression avec l'imprimerie, le cinéma et la radio⁶⁷. Il ajoutera : « L'œuvre d'art ne doit pas participer à la bataille; elle doit être, au contraire, le repos après le combat de vos luttes journalières⁶⁸. » Léger prônait donc un art public qu'il a nommé « accompagnement coloré⁶⁹ ». Cette notion découlait du concept de musique d'accompagnement développé par Éric Satie au début du xx^e siècle. Tout comme ce type de musique, l'œuvre serait omniprésente, sans trop engager son public.

Cette position s'inscrit en contradiction avec celle défendue par Rivera et Siqueiros, pour qui, comme mentionné précédemment, l'art public est indissociable de la politique. Rivera prône en effet un art adapté aux prolétaires et à leur lutte : « Le prolétaire, dans sa lutte pour abattre la dictature des classes capitalistes, ne peut accepter comme important pour sa vie ni le lyrisme pur ni l'art pur. Au contraire, il a besoin d'une forme épique pour l'aider à s'organiser et pour exprimer sa lutte dans la reconstruction sociale⁷⁰. » Pour Rivera, l'art public doit représenter les exploits de ce groupe social et en illustrer les héros. Il ajoutera, lors d'un commentaire sur l'art en Russie, qu'il est essentiel qu'ils en

⁶³ *Ibid.*, page 31.

⁶⁴ La notion de « mur élastique » de Fernand Léger découle d'un phénomène optique selon lequel l'utilisation de la couleur sur un mur donne l'illusion de le faire reculer ou avancer, ce qui a pour effet de modifier notre perception de l'espace.

⁶⁵ Léger, *Fonctions de la peinture*, pages 99-100.

⁶⁶ *Ibid.*, page 178.

⁶⁷ *Ibid.*, page 96.

⁶⁸ *Ibid.*, page 97.

⁶⁹ *Ibid.*, page 89-90.

⁷⁰ Rivera, *Écrits sur l'art*, page 108.

comprennent le langage⁷¹. Dans ce dessein, Rivera prône un art public qui se doit de prendre la forme de peintures murales réalisées selon la technique de la fresque et d'avoir pour thème l'histoire mexicaine. Sur le plan stylistique, il prône un style « authentiquement mexicain, sans que cela signifie pittoresque ou archéologique⁷² » et refuse l'utilisation de l'abstraction « [puisqu'il] n'y a pas d'abstraction dans l'art mexicain, il n'y en a pas!⁷³ ». Siqueiros lui reproche d'ailleurs ce manque d'ouverture et qualifie ses œuvres de « bureaucratiques touristiques » dans son texte « Vers la transformation des arts plastiques » de 1934. Siqueiros propose plutôt « [...] un art qui soit le fruit d'une appréhension du panorama international, en utilisant comme plateforme de départ les antécédents et éléments fonctionnels⁷⁴ ». Bien que demeurant très près du peuple mexicain et de sa lutte, l'art public proposé par Siqueiros offre une certaine ouverture sur le monde et présente un art qui, « stylistiquement » parlant, se veut en concordance avec l'art de son époque. Cette ouverture sur le monde a donc une influence sur la forme, mais pas sur le contenu de l'œuvre d'art public telle qu'il la conçoit.

Merola tient une position qui se rapproche plus de celle de Léger que de celle de Siqueiros et Rivera. En effet, il maintient son association avec le mouvement plasticien même lorsqu'il fait de l'art public. En parlant de son œuvre au centre sportif Maisonneuve, il affirmera : « J'ai besoin d'ordre. J'aime l'organisation. C'est clair dans mes travaux. Je ne suis pas expressionniste. Je suis pour l'équilibre, je suis plasticien⁷⁵. » Merola propose, tout comme Léger, un art public qui est en concordance avec l'art qui est dans les musées et les galeries, un art de recherche et non un art au service du public.

Cette préoccupation des artistes relativement à l'approche à adopter en art public retient également l'attention de Marianne-U Ström. En effet, lorsqu'il

⁷¹ *Ibid.*, page 151.

⁷² *Ibid.*, page 57.

⁷³ *Ibid.*, page 35.

⁷⁴ Siqueiros, « Vers la transformation des arts plastiques », page 463.

⁷⁵ Mario Merola dans Doucet, *L'émergence d'œuvres murales publiques non commémoratives*, page 88.

s'agit d'art public, l'artiste se doit, selon elle, de faire un choix. Elle affirme que deux choix sont possibles : faire une oeuvre qui « concerne » le public ou une oeuvre qui est « disponible » au public⁷⁶ :

Dans le premier cas, la démarche artistique se détermine dans l'optique d'un art qui vise à concerner le public, qui vise à se rapporter au public, à se mettre à son service. L'art veut concilier le public dans les termes de celui-ci. Dans le deuxième cas l'art, par le fait même qu'il se rend disponible, aborde le public, cherche à entrer en contact avec lui, non plus dans les termes de celui-ci, mais dans son propre langage et en fonction des moyens qui lui sont propres⁷⁷.

En d'autres mots, le premier sens implique que l'artiste fasse une oeuvre pour le public, qu'il veuille qu'elle soit aussi lisible et compréhensible que possible pour lui. Il adapte donc l'oeuvre pour le public. Le second sens propose plutôt de produire un art public en continuité avec les tendances reconnues par l'institution artistique. Dans ce contexte, l'artiste ne fournit aucune explication, il ne fait que montrer l'art, tel qu'il se fait à cette époque. Cette analyse rejoint les positions défendues par les artistes : les conceptions de Léger et Merola peuvent être associées à ce que Ström qualifie d'art « disponible », alors que Rivera s'inscrit plutôt dans un art qui « concerne » le public. Siqueiros soutient, quant à lui, une position qui reprend un peu des deux, prouvant que tout n'est pas aussi tranché et que les positions intermédiaires sont possibles.

1.3.2. La modernité des matériaux

La volonté des artistes d'être de leur temps ne se limite pas aux thèmes de leurs oeuvres et à l'approche stylistique utilisée. Elle est aussi manifeste dans leur choix de matériaux. Léger et Siqueiros sont favorables à l'utilisation des nouveaux matériaux qui sont à leur disposition. Fernand Léger y voit une expression totale de la vie moderne et de ce qui la distingue des autres

⁷⁶ Ström, *L'art public : intégration des arts plastiques à l'espace public*, page 17.

⁷⁷ *Ibid.*

époques⁷⁸. Il voit même ces nouveaux matériaux comme étant mieux adaptés à l'architecture moderne : « Verre coloré, ciment multicolore, acier, bronze, tous les alliages : aluminium, duralumin et autres. Ces matières ont en elles-mêmes une vitalité plastique considérable, une richesse meublante et active que l'on peut employer dans ces intérieurs architecturaux modernes⁷⁹. » Siqueiros dénonce lui aussi l'écart grandissant entre l'œuvre et les avancées techniques. Il donne aux muralistes mexicains comme objectif de se synchroniser avec le monde de la science :

Nous allons utiliser *tous les outils et matériels [sic] mécaniques modernes* susceptibles d'être employés dans la production plastique. Ainsi nous mettrons fin à l'incroyable anachronisme technique où se sont perdues et dégradées les écoles modernes d'Europe et du Mexique. Nous établirons, au contraire, comme prémisses fondamentales, que *tout mouvement artistique doit inévitablement progresser parallèlement à l'ensemble de la technique de son époque*⁸⁰.

Selon lui, l'exploration de nouveaux matériaux vient stimuler la créativité et enrichit par le fait même l'œuvre réalisée tout en s'inscrivant en concordance avec l'époque à laquelle ils prennent part⁸¹. Cette position de Léger et Siqueiros s'inscrit en opposition avec celle défendue par Rivera, pour qui les seules techniques acceptables sont « des méthodes simples et masculines pour la fresque et l'encaustique⁸² ».

Les propos de Mousseau s'inscrivent en continuité avec ceux de Siqueiros et de Léger. Ils sont même marqués par un fort optimisme face à l'apport de la technologie moderne au monde de l'art. Pour Mousseau, il est primordial de combler l'écart, sur le plan de la technique, qui s'est créé entre

⁷⁸ Léger, *Fonctions de la peinture*, page 35.

⁷⁹ *Ibid.*, page 90.

⁸⁰ Siqueiros, « Vers la transformation des arts plastiques », page 464.

⁸¹ *Ibid.*

⁸² Rivera, *Écrits sur l'art*, page 109.

l'artiste et son époque :

Je crois qu'actuellement, avec la technique dont ils disposent grâce aux chercheurs, les artistes ont énormément de retard par rapport à la conscience du xx^e siècle. Quand je pense que les hommes s'en vont sur la Lune et que nous, on traîne des petits tableaux, je trouve ça un peu ridicule⁸³.

Pour lui, il est essentiel d'expérimenter et d'être ouvert à ces nouveaux matériaux. Il refuse de se limiter à un matériau, préférant une approche multidisciplinaire de l'art public. Il affirmait d'ailleurs : « Je ne vois pas pourquoi je m'arrêtera à un médium ou à une technique. Ça serait comme de ne pas vouloir prendre l'avion parce qu'on marche⁸⁴. » Pour Mousseau, il n'est toutefois pas simplement question d'utiliser des matériaux modernes tels qu'ils lui sont rendus disponibles. En collaboration avec le monde de l'industrie, il participe au développement de nouveaux modes de production et de nouvelles colorations afin que ces matériaux correspondent mieux à ce qu'il souhaite en faire. Ce travail de collaboration avec l'industrie n'est toutefois pas toujours aisé. Dans un entretien avec Yves Robillard, il commente d'ailleurs la situation :

J'y crois toujours. Et si l'on m'offrait la possibilité de collaborer, je le ferais sûrement. Mais ce n'est pas facile, les responsables ne sont pas prêts. Avec l'industrie, on n'a jamais carte blanche. Il faut toujours tout justifier au fur et à mesure et non seulement accepter de s'en tenir à un certain budget, le contraire de la discothèque quoi, où je contrôle tout. Mais il faudra bien que l'industrie y arrive, qu'elle patronne la recherche libre sans qu'il y ait immédiatement de débouchés pratiques. Car en définitive, les découvertes formelles que les artistes feront amèneront toujours l'industrie à trouver des nouvelles fonctions par après⁸⁵.

La collaboration avec l'industrie est donc quelque chose qu'il envisage, l'artiste pouvant, selon lui, apporter une contribution pertinente à la recherche sur les

⁸³ Mousseau dans Gisèle Tremblay, « La révolution dans les arts plastiques », *Le Réveil*, 15 mai 1968.

⁸⁴ Mousseau dans Hénault, « La fonction de l'artiste : Mousseau parle de son art », page 27.

⁸⁵ Mousseau dans Yves Robillard, « Mousseau, discothèque et lieux multiples », *La Presse*, 30 septembre 1967.

nouveaux matériaux. Cependant, il exige une plus grande autonomie, ce que le monde de l'industrie n'est pas près à accorder.

1.3.3. Tendances de l'art public moderne

Le débat sur ce que doit être l'art public moderne ne se limite toutefois pas uniquement à l'aspect esthétique qu'il doit avoir, mais aussi à son rapport à l'architecture. Traditionnellement associé uniquement à la sculpture et aux œuvres murales, l'art public moderne s'ouvre, selon l'historienne de l'art Rose-Marie Arbour et la sociologue Marianne-U Ström, à de nouvelles approches. Selon l'étude de l'art public dans la région de Stockholm de Marianne-U Ström, on assiste dans les années 60 et 70, à la création de deux tendances majeures dans l'art public. Ström les qualifiera de « décoration artistique » et de « *miljögestaltning* », ce qui pourrait être traduit par « conception ou configuration de l'environnement ». La première tendance ne s'applique qu'à la façade de l'objet architectural, n'en regardant ni la forme ni le contenu. Cette tendance est vue par Ström comme un « supplément à une forme déjà-là [*sic*]⁸⁶ ». La seconde orientation se veut plus innovatrice. Caractérisée par l'intervention de l'artiste dès le stade de conception de l'objet architectural, cette approche propose un art qui ne se veut pas simplement décoratif, mais intégré à son milieu :

Par intégration, nous n'entendons pas un objet architectural décoré d'un objet plastique, ni la soumission ou l'assimilation de ce dernier; l'architecture n'est pas une structure d'accueil, un réceptacle pour l'objet plastique autonome, ni le contenant d'éléments artistiques absorbés, fondus et confondus avec elle. S'il n'y a que des éléments intégrants, toute la conception d'intégration s'annule⁸⁷.

Marianne-U Ström ajoutera que l'intégration de l'œuvre est un jeu savant sur la frontière de la soumission et de l'indépendance face à son milieu :

L'idée de l'intégration ne tire son efficacité qu'en référence à d'autres concepts, « intégration » tout court n'existe pas, comme « liberté » tout court n'existe pas davantage. L'objet ne devient

⁸⁶ Ström, *L'art public : intégration des arts plastiques à l'espace public*, page 10.

⁸⁷ *Ibid.*, page 8.

intégré qu'au moment où les relations implicites de l'objet se définissent en référence aux rapports explicites de celui-ci. L'objet intégré s'affirme, il ne se soumet pas. Or il s'affirme justement à cause de la soumission, sans laquelle il ne saurait s'affirmer⁸⁸.

L'intégration n'implique donc pas l'absorption totale de l'œuvre par son environnement, son effet prenant toute son ampleur dans la relation dialectique qu'elle maintient avec l'architecture.

Une transformation similaire de l'art public s'opère au Québec dans les années 50 et 60. Rose-Marie Arbour souligne en effet que pour plusieurs artistes et architectes du Québec, il est indispensable qu'il y ait une « modification profonde de la notion d'œuvre d'art et de l'objet d'art comme tel⁸⁹ ». Selon cette auteure, lorsqu'il est question de créer un art pour la société moderne, il est nécessaire de l'adapter à son époque. La ville n'est plus la même qu'à la Renaissance; l'art qui s'y intègre ne peut donc pas être le même. Elle reprend les propos de l'architecte torontois John Parkin tenus dans la revue *Canadian Art* publiée en 1965 afin d'illustrer clairement cette préoccupation face à l'occupation de nouveaux lieux dans la ville par l'art public :

Peut-être que le problème de la beauté dans les villes est si grand qu'il ne suffit plus de l'évoquer à propos d'un édifice. Nous devons considérer l'art dans la rue [...], les autoroutes [...], les ponts [...]. Nous devons changer notre conception de l'objet d'art contemplé d'un point fixe. Nous nous déplaçons à 60 milles à l'heure sur les autoroutes : nous avons besoin d'un nouveau type d'art pour cela⁹⁰.

Traditionnellement limité à la sculpture et aux œuvres murales, l'art public développe deux nouvelles tendances dans les années 60. Avec des artistes tels Mousseau, Marcelle Ferron et Yvette Bisson, il ouvre la porte à ce qu'Arbour nomme une « globalisation et une autonomie architecturale de l'art⁹¹ ». Dans ces cas, l'œuvre prend le contrôle de l'ensemble de l'espace architectural : « Cette

⁸⁸ *Ibid.*, page 9.

⁸⁹ Arbour, « Intégration de l'art à l'architecture », page 231.

⁹⁰ *Ibid.*

⁹¹ *Ibid.*, page 238.

catégorie comprend les artistes qui tendent à absorber l'environnement architectural dans leur œuvre⁹². » Une tendance plus traditionnelle de l'intégration de l'art à l'architecture est toutefois maintenue : « Les œuvres, tout en se modelant à l'architecture, n'en constituent pas moins des unités plus ou moins autonomes qu'on pourrait extraire de l'espace architectural tout en leur conservant leur intégrité⁹³. » Selon cette auteure, l'œuvre de Merola s'inscrit dans cette approche plus traditionnelle de l'art public, précisant toutefois que « Merola souhaitait une harmonisation de l'architecture par l'art plutôt qu'une intégration nécessaire de l'art aux structures architectoniques – ce que Mousseau avait réussi à faire dans ses Moussepachthèque [*sic*]⁹⁴ ». Ces deux tangentes dans l'art public québécois se rapprochent de celles qui se développent durant cette même période à Stockholm telles que mentionnées par Marianne-U Ström.

1.4. Nouvelle figure d'artiste

Il y a plusieurs facteurs qui poussent les artistes vers l'art public. L'un d'eux est la nouvelle conception qu'ils ont de l'artiste. Cette nouvelle conception rompt avec l'image habituelle de l'artiste qui était, depuis la Renaissance, perçu comme un être à part, presque divin. Avec l'art public, l'artiste doit tenir compte de l'autre : le public pour qui il fait son œuvre ou l'ouvrier qui l'aide à la réaliser. L'artiste passe d'un être ostracisé à un être intégré à la société qui l'entoure. Cette nouvelle figure de l'artiste se définit, entre autres, par la rupture de l'isolement de l'artiste ainsi que par le travail en collaboration avec les autres artistes et avec les architectes.

1.4.1. Rompre l'isolement de l'artiste

Pour Léger, Rivera et Mousseau, il est primordial que l'artiste rompe son isolement face au public à qui s'adressent directement ses œuvres d'art

⁹² *Ibid.*

⁹³ *Ibid.*, page 239.

⁹⁴ *Ibid.*, page 266.

publiques. Léger a dit que pour que l'œuvre puisse rejoindre le peuple, il faut que l'artiste soit près de lui⁹⁵. Rivera conçoit, quant à lui, une nouvelle figure d'artiste se rapprochant des autres travailleurs. Selon lui, ce qui est accompli par l'artiste n'est pas bien différent de ce qui est réalisé par un menuisier :

L'artiste est de nouveau en train d'arriver à la conclusion qu'il doit d'abord être un homme, un travailleur qui crée de belles choses avec son cerveau et ses mains, satisfaisantes pour ses besoins spirituels, de la même façon qu'un menuisier fait une chaise adaptée aux besoins de son corps⁹⁶.

Pour lui, l'artiste se doit, comme pour Léger, de descendre de son piédestal et de se rapprocher du peuple à qui il s'adresse.

La conception d'une figure d'artiste plus proche du peuple, développée par Léger et Rivera, est reprise par Mousseau. Lorsque Gilles Hénault a demandé à Mousseau ce que devait être l'artiste en 1967, il a répondu que d'abord et avant tout, l'artiste est un être humain :

Pour moi, l'artiste doit être entièrement et pleinement dans la société. Ce n'est pas un être à part. Il mange, il dort, il a ses peines, il fait l'amour, puis ainsi de suite. Ce n'est pas un pur esprit et heureusement! C'est un homme qui travaille donc pour lui et travaillant pour lui, il travaille pour des hommes. Il doit être en contact direct avec ces hommes-là et tout ce qui touche à l'homme doit le préoccuper au plus haut degré, puisqu'en comprenant les autres, on se comprend mieux soi-même. En influençant les autres, les autres nous influencent aussi, on se grandit et tout ce que la société est, l'artiste doit être dedans⁹⁷.

Pour Mousseau, il est donc indispensable qu'il n'y ait plus de scission entre l'artiste et le reste de la société.

Pour Merola, l'art public n'est toutefois pas uniquement un moyen de rompre l'isolement de l'artiste, mais aussi une façon de montrer l'utilité de l'art et

⁹⁵ Léger, *Fonctions de la peinture*, page 180.

⁹⁶ Rivera, *Écrits sur l'art*, page 32.

⁹⁷ Mousseau dans Hénault, « La fonction de l'artiste : Mousseau parle de son art », page 27.

de l'artiste pour la société. C'est cette conviction qu'il exprime lors d'un entretien que relate Danielle Doucet :

Pour moi, il y avait un côté réaliste. Tu donnais quelque chose et on te payait. Tu te sentais utile. J'avais la volonté de réaliser des choses qui auraient une utilité, et tu as cette impression-là quand t'es payé pour ce que tu fais. Comme tous les artistes, on travaille dans notre atelier, on est bien heureux, mais on se sent un peu coupé du reste du monde; ce n'est pas comme quelqu'un qui travaille dans un bureau ou dans une usine, où il y a une camaraderie, on est isolé. En plus de ça, quand tu fais une sculpture ou une peinture, l'objet peut être formidable, tu sais qu'il y a une utilité au bout du compte, mais elle n'est pas immédiate, alors que quand tu as un contrat, il y a ce côté dynamique⁹⁸.

Pour lui, l'art public vient donc jouer un rôle majeur dans la valorisation du travail de l'artiste et de son apport à la société, et ce, même si pour plusieurs de ses contemporains, l'art public est perçu comme un « art commercial⁹⁹ ».

Une des approches utilisées par Léger, Mousseau et Merola pour rompre leur isolement et démontrer ce qu'ils peuvent apporter, en tant qu'artistes, à la société, est d'adopter le rôle de l'artiste coloriste. Pour Léger, il appartient à l'artiste de gérer la couleur dans l'architecture. Cette dernière est vitale pour lui et n'occupe pas uniquement une fonction décorative : elle peut être une arme publicitaire et peut même influencer la psychologie des gens. Dans la France de l'après-guerre, Léger en dénonce la mauvaise utilisation, et le but avoué de son art est d'en ordonner la débauche : « Il y a un plan possible de distribution des couleurs dans une ville moderne : une rue rouge, une rue jaune, une place bleue, un boulevard blanc, quelques monuments polychromes¹⁰⁰. » Il prône son utilisation pure, sans motif instructif ou sentimental¹⁰¹. L'utilisation de la couleur ne relève toutefois pas du hasard, bien au contraire. Léger préconise plutôt une adaptation de son utilisation selon le contexte : « Entre l'intimité de son

⁹⁸ Mario Merola dans Doucet, *L'émergence d'œuvres murales publiques non commémoratives au Québec*, page 81.

⁹⁹ *Ibid.*, page 83.

¹⁰⁰ Léger, *Fonctions de la peinture*, page 87.

¹⁰¹ *Ibid.*, page 89.

appartement, le rationnel de l'usine et le besoin spectaculaire probable du monument, il y a place, je crois, pour trois manières¹⁰². »

Mousseau partage la conviction de Léger, affirmant lui aussi que le rôle du coloriste ne relève pas de l'architecte : « Alors que la forme et la perspective appartiennent à l'architecture, la coloration appartient à l'artiste¹⁰³. » Lors d'un entretien avec l'historien de l'art Yves Robillard, il a précisé ce que l'artiste peut, selon lui, apporter à la gestion de la couleur : « Le rôle du peintre, c'est le monde général de la coloration. Je vois très bien que le peintre s'occupe des tissus, des autos, etc. On pourrait apporter énormément aux villes, créer par la couleur des perspectives qui pourraient les égayer¹⁰⁴. » Tout comme pour Léger, il ne s'agit pas pour lui de trouver une formule et de l'appliquer à répétition, peu importe le lieu et sa fonction. Mousseau propose un art public qui, par l'ambiance qu'il crée, s'adapte à la fonction du lieu, ne se limitant pas à trois approches comme le suggère Léger. Selon lui, une œuvre bien adaptée à son contexte favorisera la productivité et la bonne utilisation du lieu :

C'est bien beau, on a réglé le problème du froid, de la chaleur, de la ventilation, du chauffage, de l'eau, de l'électricité, mais après ça, il faut penser qu'il y aura des humains qui vont vivre dans ça, donc des humains qui vont toucher à des matières, qui vont voir des matières, qui vont être dans des éclairages donnés, c'est-à-dire il faut créer des ambiances. Il faut connaître pour quelles fonctions l'édifice est fait, savoir dans chaque partie de l'édifice à quoi correspond chaque pièce, ce qu'on va faire dans ces pièces-là, pour mettre l'homme qui va travailler dans ça le plus disponible pour faire son travail¹⁰⁵.

L'art public exige une adaptation constante et une personnalisation. Merola prend lui aussi la fonction du lieu en considération lors de la conception de l'œuvre : « En tenant compte de la fonction ou du sens du lieu, je tentais de développer quelque chose en rapport avec les dimensions du lieu et l'espace autour et d'y

¹⁰² *Ibid.*

¹⁰³ Mousseau dans « Le peintre Mousseau collabore à la décoration de son collège », *La Patrie*, 30 mars 1958.

¹⁰⁴ Mousseau dans Robillard,, « Mousseau discothèque et lieux multiples », page 30.

¹⁰⁵ Mousseau dans Hénault, « La fonction de l'artiste : Mousseau parle de son art », page 29.

apporter quelque chose de personnel. Pour la couleur, je tenais aussi compte du lieu¹⁰⁶. » Il précisera, entre autres, que pour un hôpital ou une institution, il proposait quelque chose de plus subtil et de plus intime, alors que pour un centre sportif, il pouvait se permettre des couleurs plus vives¹⁰⁷.

La création d'une nouvelle figure de l'artiste est aussi un aspect qui retient l'attention de Rose-Marie Arbour. Cette dernière cite la volonté de rompre l'isolement de l'artiste face à la société comme l'une des motivations principales des artistes qui s'adonnent à l'art public. Pour l'historienne de l'art, « la conception de l'art comme acte intime et privé, solitaire et romantique fut remplacée par l'ouverture du concept et de l'acte artistique à l'espace architectural, urbain, social et à la participation du public au projet créateur¹⁰⁸ ». Selon elle, l'art public vient rompre la tradition en permettant la création d'une nouvelle figure de l'artiste : « Cette réflexion ne put se faire qu'à partir d'un changement notable dans la conception de l'artiste qui, d'individu isolé et secret, devenait un citoyen ou une citoyenne préoccupé des nécessités collectives¹⁰⁹. » Elle mentionne d'ailleurs l'apport de Merola dans cette transformation de la figure de l'artiste au Québec : « Merola se situa entre l'artiste et le designer et proposa ainsi l'image d'un artiste non héroïque, mais efficace, se soumettant à des besoins précis reliés aux espaces de l'architecture industrielle et urbaine¹¹⁰. »

1.4.2. Collaboration entre artistes

Dans le contexte de l'art public, les artistes sont également incités à rompre leur isolement en s'associant à d'autres artistes dans le cadre de la réalisation des œuvres dont les formats sont fréquemment monumentaux. Pour Rivera, la collaboration résulte de la solidarité qui s'est formée entre les

¹⁰⁶ Mario Merola dans Doucet, *L'émergence d'œuvres murales publiques non commémoratives au Québec*, pages 89-90.

¹⁰⁷ *Ibid.*, page 90.

¹⁰⁸ Arbour, « Intégration de l'art à l'architecture », page 230.

¹⁰⁹ *Ibid.*, page 233.

¹¹⁰ *Ibid.*, page 265.

muralistes mexicains à la suite de la formation du syndicat. Selon le discours qu'il tenait dans ses textes réunis dans *Écrits sur l'art*, cette collaboration n'a pas pour objectif de limiter les élans créatifs des artistes y prenant part. Les artistes ne sont pas tenus de se conformer à un style afin que l'œuvre semble avoir été réalisée d'une seule et unique main. La méthode de réalisation des œuvres murales proposée par Rivera ne vise pas à camoufler cette collaboration, mais plutôt à la souligner : « Chaque artiste est libre de peindre à sa façon sur son propre mur, en obéissant à un plan général, mais n'est absolument pas limité en ce qui concerne le style ou la technique, sauf par les exigences physiques de la peinture à la fresque¹¹¹. » En réalité, les choses ne se sont toutefois pas passées comme Rivera le recommandait dans son texte « Vers la transformation des arts plastiques ». Siqueiros, qui a travaillé avec Rivera, critique le « faux collectivisme » de Rivera¹¹². Toujours dans ce texte, Siqueiros établit ce que devrait être le travail collectif qui devient, selon lui, une nécessité dans le contexte de l'art public moderne : « Nous allons travailler collectivement, en coordonnant les aptitudes de chacun et les expériences individuelles dans le cadre de la discipline de *l'équipe technique*¹¹³. » Il voit dans ce type de travail la fin de l'« égocentrisme de l'art moderne européen » et l'occasion d'enseigner l'art et les nouvelles techniques aux « disciples-collaborateurs¹¹⁴ ». Dans ce contexte, chacun apporterait ses compétences propres qu'il partagerait avec les autres, conjuguant ainsi production et enseignement.

1.4.3. Collaboration artiste et architecte

Les artistes étudiés ne parlent que très peu dans leur discours de leurs collaborations avec les architectes. En ce qui concerne Léger, ses collaborations avec les architectes ne sont mentionnées que lorsqu'il aborde un projet précis. Il souligne à maintes reprises la nécessité d'une plus grande collaboration entre artistes et architectes, mais ne fait pas un exemple de sa situation. Lorsqu'il

¹¹¹ Rivera, *Écrits sur l'art*, page 35.

¹¹² Siqueiros, « Vers la transformation des arts plastiques », page 464.

¹¹³ *Ibid.*

¹¹⁴ *Ibid.*

aborde ses œuvres, Léger mentionne presque systématiquement les architectes responsables des projets, mais il ne se dégage pas d'association récurrente qui aurait permis d'affirmer qu'il entretenait une relation privilégiée avec l'un d'entre eux. Il affirme toutefois qu'« [il] y avait une espèce de communauté entre ce que je faisais à ce moment-là et l'inquiétude des architectes devant leurs murs¹¹⁵ ». Sans les nommer, Léger mentionne qu'un dialogue s'installe entre lui et des architectes¹¹⁶. Il fait, par contre, mention de la façon dont il conçoit la relation qui devrait s'établir entre l'artiste et l'architecte : « On ne doit pas prendre l'architecture comme un dispositif pour accrocher des tableaux : c'est l'erreur ancienne. Il faut établir un état de collaboration¹¹⁷. » Cette collaboration, pour lui, s'ancre dans une proximité très grande de l'artiste et de l'architecte. Il ne s'agit donc pas simplement de travailler ensemble. Selon Léger, « il s'agit de faire coïncider nos deux idées¹¹⁸ ». L'artiste et l'architecte se doivent de travailler pour un objectif commun. Cet état de réelle collaboration est toutefois, la plupart du temps, un idéal à atteindre selon Mousseau :

Mais, la difficulté aujourd'hui c'est que n'ayant pas une philosophie commune ou collective, n'ayant rien qui nous lie, chacun travaille en spécialiste pour résoudre techniquement un problème, sans penser à l'ensemble du résultat de l'objet. Ce qui fait que vous vous apercevez, à un moment donné, qu'il y a un conduit de ventilation qui passe en plein milieu de la murale, et pas un chat vous a dit qu'il passait là¹¹⁹.

Bien que l'artiste s'intègre à l'équipe, il arrive qu'il ne soit pas au courant de bien des aspects du projet. Le manque de communication entre les différents partis est encore trop présent, selon Mousseau, et peut avoir des répercussions néfastes sur l'ensemble du programme. Il semble donc que, nonobstant les beaux discours et les belles intentions, beaucoup de chemin reste encore à faire avant d'arriver à l'idéal fixé par Léger et Mousseau.

¹¹⁵ Léger, *Fonctions de la peinture*, page 105.

¹¹⁶ *Ibid.*

¹¹⁷ *Ibid.*, pages 107-108.

¹¹⁸ *Ibid.*, page 108.

¹¹⁹ Mousseau dans Hénault, « La fonction de l'artiste : Mousseau parle de son art », page 29.

La collaboration entre l'artiste et l'architecte liée à la production d'une œuvre d'art publique est l'aspect le plus étudié par les théoriciennes Joan Marter et Danielle Doucet. Elles démontrent qu'avec l'art public, l'artiste met un terme à son isolement dès les premiers moments de la conception de l'œuvre. Il s'agit d'une réalisation collective; l'artiste n'est plus le seul maître à bord. Il se doit d'écouter les ingénieurs, ouvriers, architectes et même les inspecteurs de la Ville. Ce travail collectif ne représente toutefois pas toujours un niveau d'implication similaire de la part des différents acteurs. Dans son texte « Collaboration : Artist and Architects on Public Sites¹²⁰ », Joan Marter se penche sur les différents sens donnés au mot collaboration dans le contexte des œuvres qu'elle étudie :

What actually constitutes collaboration, however, is a complex matter; in practice, it has involved everything from the addition of a sculpture to an already planned architectural project to the teamwork of artists and designers from the early planning stages of a public commission¹²¹.

Son texte se penche sur trois types de collaborations dont les ramifications et les implications sont analysées par l'intermédiaire d'études d'œuvres d'artistes américaines. Les types de collaborations utilisés par cette auteure sont tels que définis par l'artiste Nancy Holt lors d'un entretien avec Marter, soit : « conceptual collaboration », « correlative collaboration » et « cooperative collaboration¹²² ». Le premier type de collaboration implique un travail autonome de l'architecte et de l'artiste qui créent des œuvres complémentaires. Le second type implique une plus grande interaction entre l'artiste et l'architecte, mais il ne s'agit pas encore d'un travail d'équipe qui prend racine dès les premiers instants du projet, comme c'est le cas dans le troisième type de collaboration. Dans ce type de collaboration, l'artiste devient un membre à part entière de l'équipe et prend part au projet dès ses premiers balbutiements. Il s'agit en fait d'une gradation basée sur le niveau d'interrelation entre l'artiste, l'architecte et les différents intervenants.

¹²⁰ Marter, « Collaboration : Artist and Architects on Public Sites ».

¹²¹ *Ibid.*, page 315.

¹²² *Ibid.*

Doucet s'intéresse elle aussi à la collaboration entre les artistes et les architectes, mais en se penchant plutôt sur la récurrence des collaborations que sur leurs types. Selon son analyse, plusieurs des artistes étudiés ont développé des relations particulières avec certains architectes. Au cours de cette analyse, Doucet s'est intéressée à un corpus de 124 œuvres murales non commémoratives accomplies entre 1950 et 1962 au Québec et elle a analysé les relations entre les artistes et architectes. Les deux artistes québécois qui retiennent ici notre attention font partie de cette étude. Merola s'associe au bureau d'architectes Charles-Émile Charbonneau pour un nombre particulièrement important de projets, comme le souligne Danielle Doucet : « La relation répétitive entre cet artiste et ce bureau d'architectes se révèle, quantitativement, la plus grande de notre corpus d'œuvres¹²³. » Doucet affirme, dans ce cas, que la relation développée entre l'artiste et les architectes s'apparente à la notion de « copinage » développée par Marianne-U Ström¹²⁴. Elle révèle aussi la récurrence dans la collaboration de Mousseau avec le bureau d'architectes Papineau, Gérin-Lajoie et Leblanc ainsi qu'avec l'architecte Roger D'Astous.

Pour Léger, bien que l'œuvre d'art publique soit une œuvre collective, il relève de l'architecte de réunir les différents acteurs. Il fait tout reposer sur lui. Il le décrit comme un « chef conscient » à qui il revient de résoudre la « conjonction des trois éléments plastiques fondamentaux¹²⁵ ». Le choix de l'artiste, l'emplacement de l'œuvre et même les couleurs employées relèvent de lui. Selon Léger, il incombe même à l'architecte de préciser à l'artiste ce qui devrait se dégager de l'œuvre : « [...] il devra lui-même indiquer au peintre l'endroit où il doit agir dynamiquement ou statiquement, au sculpteur de même¹²⁶. » Dans ce contexte, l'artiste se doit donc de se plier aux demandes de l'architecte. Léger affirme toutefois qu'habituellement l'artiste s'associera à un architecte avec qui il

¹²³ Doucet, *L'émergence d'œuvres murales publiques non commémoratives au Québec*, page 68.

¹²⁴ *Ibid.*, pages 115 et 67.

¹²⁵ Léger, *Fonctions de la peinture*, page 88.

¹²⁶ *Ibid.*, pages 102-103.

partage, dès le début, un certain nombre de conventions¹²⁷. L'analyse que réalise Doucet démontre toutefois qu'il ne s'agit pas de la seule position défendue par les artistes. Dans son texte *L'émergence d'œuvres murales publiques non commémoratives au Québec*, Doucet s'intéresse à deux positions tenues par les artistes qu'elle étudie : l'« artiste designer » dans le cas de Savoie et l'« artiste entrepreneur » dans le cas de Merola. L'examen que réalise Danielle Doucet de la relation établie entre Maurice Savoie et Louis J. LaPierre lui permet de démontrer ce qu'elle entend par « artiste-designer ». Dans ce contexte, bien que l'esthétique relève de l'artiste, l'architecte impose en plus des contraintes de dimension et de budget, des contraintes de matériaux. L'œuvre se doit également de répondre aux critères énoncés par l'architecte, soit, dans ce cas, « s'intégrer dans une architecture spécifique et servir des buts pratiques autant qu'artistiques¹²⁸ ». Doucet souligne d'ailleurs que, lors de cette collaboration, Savoie, qui est d'abord et avant tout un céramiste dont la pratique est axée sur la sculpture, est appelé à modifier son langage pour l'adapter aux demandes de l'architecte, c'est-à-dire la réalisation d'une oeuvre murale dans un matériau suggéré par l'architecte¹²⁹. Doucet révèle également que lors du travail de conception et de réalisation de l'œuvre, l'architecte et l'artiste ont maintenu un dialogue constant. L'artiste a réalisé les plans de l'œuvre murale que l'architecte a ensuite traduit en termes architecturaux, puis il a supervisé le travail des ouvriers afin que ceux-ci suivent bien le plan. Doucet affirme que, dans ce contexte, l'artiste se fait *designer*¹³⁰. LaPierre approche d'ailleurs l'artiste qu'il a choisi d'abord et avant tout pour sa créativité : « C'est surtout la créativité de l'artiste qui est utilisée, plutôt que ses talents dans son champ de pratique courante¹³¹. » Ce travail s'inscrit dans une optique de pleine coopération, c'est-à-dire que l'artiste « [...] adhère à la vision collective du travail artistique

¹²⁷ *Ibid.*, page 104.

¹²⁸ Louis J. LaPierre dans Doucet, *L'émergence d'œuvres murales publiques non commémoratives au Québec*, page 117.

¹²⁹ Maurice Savoie dans Doucet, *L'émergence d'œuvres murales publiques non commémoratives au Québec*, page 118.

¹³⁰ Doucet, *L'émergence d'œuvres murales publiques non commémoratives au Québec*, page 144.

¹³¹ Louis J. LaPierre dans Doucet, *L'émergence d'œuvres murales publiques non commémoratives au Québec*, page 117.

[...] ¹³² », ce qui explique pourquoi le travail de Savoie se situait plutôt dans le domaine de la conception que de la réalisation. Dans ce cas, comme ce qui est proposé par Léger, l'artiste s'en remet à l'architecte qui joue le rôle de « chef conscient ».

Danielle Doucet oppose à cette distribution des tâches entre l'artiste, l'architecte et l'ouvrier la figure de l'artiste qu'elle nomme l'« artiste entrepreneur » et qu'elle définit à partir de l'approche de l'art public de Mario Merola. Ce type d'artiste « organise et gère l'ensemble de la production de l'œuvre en soutenant une organisation collective du travail artistique [...] ¹³³ ». Selon l'étude de l'auteur, Merola, en plus de concevoir l'œuvre et de la réaliser (seul ou avec l'aide d'assistants), estime les coûts de matériaux et de main-d'œuvre, indique le coût de l'œuvre à l'architecte ou au commanditaire qui les accepte ou les refuse et gère ensuite lui-même l'organisation du travail. Bien que le travail soit encore une fois réalisé en collaboration avec d'autres acteurs, l'artiste jouit d'une plus grande autonomie et agit de façon plus indépendante face à l'architecte. Comme tous les autres entrepreneurs engagés dans le cadre d'un projet architectural, il est là pour réaliser la tâche qui lui a été confiée, à sa manière, tout en respectant le budget fixé. L'architecte lui indique le lieu où il peut intervenir, mais, contrairement à la situation de Savoie, il ne se fait pas imposer un matériau, un thème ou même des couleurs. De plus, comme le souligne Danielle Doucet, pour sa première collaboration avec le bureau d'architectes Charles-Émile Charbonneau, c'est l'artiste qui a approché l'architecte avec un projet d'une œuvre murale, et il a fait de même à plusieurs reprises : « Je me promenais et je voyais des chantiers de construction ou des pancartes avec le nom des architectes. Alors, je prenais rendez-vous avec les architectes et les ingénieurs, j'allais les voir et je leur proposais mes services ¹³⁴. » Selon Rose-

¹³² Doucet, *L'émergence d'œuvres murales publiques non commémoratives au Québec*, page 144.

¹³³ *Ibid.*, page 144.

¹³⁴ Mario Merola dans Doucet, *L'émergence d'œuvres murales publiques non commémoratives au Québec*, page 69.

Marie Arbour, c'est ainsi qu'il a été engagé comme coloriste-conseil dans des bureaux d'architectes¹³⁵.

Cette analyse révèle une très grande parité entre la conception de l'art public de Fernand Léger et celle de Mousseau. En effet, Mousseau vient s'inscrire dans la continuité de Léger sur de nombreux points. Les deux artistes se rapprochent d'abord et avant tout par leur volonté de rendre accessibles à tous non seulement l'art, mais également l'art contemporain. Ces deux artistes croient que l'art public a le pouvoir de mieux réussir à atteindre cet objectif que les musées, et ce, tant sur le plan de l'accessibilité que sur le plan de l'éducation. Selon eux, l'art public moderne, par le fait qu'il rend l'art de son époque disponible et qu'ainsi, il le rapproche de la masse, jouera un rôle dans son acceptation sociale. Ces artistes se rejoignent également par leur enthousiasme face à l'utilisation de nouveaux matériaux et à la création d'un art public influençant l'ensemble de l'espace architectural où il s'inscrit. Ils se revendiquent également de la nouvelle figure d'artiste qu'est l'artiste coloriste. Par cette nouvelle conception de l'artiste, les deux visent non seulement à rompre l'isolement traditionnel de l'artiste, mais aussi à démontrer l'utilité et le rôle que pourrait jouer l'artiste au sein de la société moderne.

De nombreux rapprochements peuvent également être faits entre le discours tenu par Mousseau et celui de son contemporain, Merola. Les deux artistes québécois, qui travaillent simultanément durant une certaine période et dans le même contexte, se prononcent tous les deux en faveur d'un art public en concordance avec l'art contemporain et s'associent tous les deux à la figure de l'artiste coloriste. Ce rapprochement démontre qu'en plus de s'inscrire en continuité avec la conception de l'art public de Léger, Mousseau s'inscrit en

¹³⁵ Arbour, « Intégration de l'art à l'architecture », page 266.

concordance avec des convictions partagées par ses contemporains. Comme le démontre Rose-Marie Arbour, la forme qu'ils donnent à leur approche de l'art public n'est toutefois pas la même : Mousseau optant pour un art public qui tendait à absorber l'environnement architectural dans son œuvre, alors que Merola maintenait une approche plus traditionnelle de l'art public visant plutôt une harmonisation de l'architecture par l'art.

Très peu de liens peuvent toutefois être faits entre la conception de l'art public de Mousseau et les conceptions de Rivera et Siqueiros. Il ne se dégage pas du discours de Mousseau de volonté politique comme c'est le cas dans les discours des Mexicains. Par contre, certains rapprochements peuvent être faits au sujet de l'exploration des nouveaux matériaux en ce qui concerne Siqueiros et Mousseau qui s'inscrivent tous les deux en opposition avec Rivera en prônant l'utilisation de toutes les techniques et les matériaux qui leur sont disponibles.

Les discours des historiens et des théoriciens de l'art public, par les tendances qu'ils observent et les catégorisations qu'ils réalisent peuvent eux aussi permettre d'avoir une meilleure idée de l'insertion de Mousseau dans le monde de l'art public. Cet artiste opte pour un art public qui est « disponible » au public plutôt que pour un art public qui le « concerne » selon les deux tendances observées par Marianne-U Ström :

Il faut mettre en contact les gens avec les œuvres. Ils seront brusqués certaines fois, d'autres fois ils seront amoureux, d'autres fois ils seront choqués, d'autres fois ils seront complètement indifférents, mais il faut qu'on transforme l'humain, comme l'artiste se transforme lui-même, en le mettant face à des choses [...] ¹³⁶

Si Mousseau est très clair sur l'importance de l'utilisation de matériaux modernes et sur la nécessité de créer un art en concordance avec la société moderne, il ne se prononce pas sur la forme que cet art se doit de prendre. Rose-Marie Arbour

¹³⁶ Mousseau dans Hénault, « La fonction de l'artiste : Mousseau parle de son art », page 28.

vient toutefois l'inscrire dans une nouvelle tendance de l'art public moderne du Québec qu'elle nomme « globalisation et autonomie architecturale de l'art¹³⁷ ».

Également, le discours de Mousseau ne permet pas de déterminer comment il conçoit la collaboration entre l'artiste et l'architecte. Il est donc impossible de déterminer où il s'inscrit dans les catégories de Joan Marter. L'étude de Doucet révèle toutefois la récurrence de ses collaborations avec les architectes Roger D'Astous et avec le bureau d'architectes PGL. Les études d'œuvres qui suivent permettront d'éclaircir cette zone d'ombre en s'intéressant à la façon de fonctionner de Mousseau lors du processus de réalisation d'une œuvre d'art public et avec les réseaux de collaborateurs qui l'entourent.

¹³⁷ Arbour, « Intégration de l'art à l'architecture », page 238.

CHAPITRE II

ÉTUDE DU VITRAIL DE SAINT-MAURICE-DE-DUVERNAY ET DES MOTIFS CIRCULAIRES DE LA STATION DE MÉTRO PEEL

Comme l'a démontré l'étude du discours tenu par Mousseau réalisée dans le chapitre précédent de ce mémoire, cet artiste désire d'abord et avant tout être de son temps. Pour ce faire, il a réalisé un art en concordance avec les transformations sociales et techniques que vivait son époque. Il n'est donc pas étonnant de le retrouver sur plusieurs des fronts de la modernité culturelle du Québec, comme le souligne Francine Couture dans son texte « Mousseau et la modernité globale » publié à l'occasion de la grande rétrospective de l'artiste tenue au MACM en 1995¹³⁸. Selon l'historienne de l'art, dans les années 50, le grand nombre de constructions entraînée par la modernisation de la société québécoise s'accompagne d'une adhésion de plus en plus grande des architectes québécois aux principes de l'architecture fonctionnaliste de style international¹³⁹. Mousseau a lui aussi adhéré à ce mouvement par sa production abondante d'œuvres d'art publiques s'inscrivant dans ces nouveaux édifices. Il prend ainsi part, entre autres, au renouveau religieux et au développement urbain.

Ce chapitre se penchera sur son implication au sein de ces deux mouvements en pleine expansion au cours des années 60 par l'intermédiaire de l'étude de sa participation à deux projets : l'église Saint-Maurice-de-Duvernay et

¹³⁸ Couture, « Mousseau et la modernité globale ».

¹³⁹ *Ibid.*, page 42.

la station de métro Peel. Pour chacun de ces projets, Mousseau a réalisé une œuvre en s'associant à des architectes, des artistes et des commanditaires voulant eux aussi prendre part à cette modernisation de la société et de la culture québécoises. Pour chacune de ces œuvres, nous débiterons l'analyse en jetant un regard sur le contexte sociohistorique qui entoure la commande du bâtiment où elle s'inscrit. Nous nous pencherons ensuite sur l'analyse de la commande de l'œuvre. Dans cette analyse, nous nous intéresserons aux rôles tenus par les différents acteurs impliqués, de la commande de l'œuvre à son installation, en passant par sa conception. Nous utiliserons, de plus, l'étude de ces œuvres pour révéler les liens unissant les différents acteurs impliqués afin de voir si la notion de copinage, telle qu'observée à Stockholm par Marianne-U Ström¹⁴⁰, s'applique au milieu de l'art public des années 60 au Québec. Y a-t-il récurrence des collaborations entre artistes, architectes et commanditaires? Si oui, sur quoi se repose-t-elle?

2.1 Le vitrail de l'église Saint-Maurice-de-Duvernay, Laval

2.1.1 Contexte sociohistorique de la construction de l'église Saint-Maurice-de-Duvernay

Selon Francine Couture, par son vitrail de l'église Saint-Maurice-de-Duvernay, Mousseau prend part à la transformation de l'Église catholique¹⁴¹. Afin de mieux comprendre ce que ceci implique, tant sur le plan architectural qu'artistique, nous nous sommes basés sur les études réalisées par l'historien de l'architecture moderne Claude Bergeron qui s'est penché tant sur les fondements à l'échelle internationale que sur les manifestations locales de ce mouvement de renouveau. Pour ce faire, nous avons utilisé ses livres *Roger D'Astous : architecte*¹⁴² et *L'architecture des églises du Québec 1940-1985*¹⁴³.

¹⁴⁰ Ström, *L'art public : intégration des arts plastiques à l'espace public*, page 15-16.

¹⁴¹ Couture, « Mousseau et la modernité globale », page 44.

¹⁴² Claude Bergeron, *Roger D'Astous : architecte*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 2001.

2.1.1.1 La nouvelle liturgie

L'un des facteurs les plus déterminants de la transformation subie par l'architecture et l'art ecclésiastiques a été, selon Bergeron, le renouveau liturgique qui s'est amorcé après la Seconde Guerre mondiale et qui a pris de plus en plus d'importance à l'échelle mondiale dans les années 50 et 60¹⁴⁴. L'aboutissement de ce mouvement est venu lorsque le pape Jean XXIII a convoqué le concile du Vatican II, second événement du genre depuis le concile de Trente au milieu du XVI^e siècle. Entre octobre 1962 et décembre 1965, les pères conciliaires se sont donc réunis à quatre reprises avec l'intention de « mettre l'Église à jour¹⁴⁵ ». Il s'en est dégagé des changements liturgiques qui ont eu, dans les années suivantes, une grande influence tant sur le développement de l'Église que sur l'architecture ecclésiastique.

Cette nouvelle liturgie accordait une très grande importance à la participation des fidèles au sacrifice eucharistique. Il s'agissait de « rendre au peuple la place et l'activité qui lui reviennent de droit et que jadis il a réellement tenues¹⁴⁶ ». Dans ce dessein, c'est toute la méthode de célébration de la messe qui a été transformée. Les cérémonies « baroques et pompeuses¹⁴⁷ » ont été délaissées au profit d'un nouveau type de messe, dite « communautaire¹⁴⁸ ». Fondées sur le dialogue entre le prêtre et les fidèles, ces messes sont caractérisées par le fait que le prêtre ne tourne plus le dos à l'assemblée et que la voix de cette dernière se mêle à celle de la *schola* pour réciter certaines prières. Il faut également noter que c'est à cette époque que certains chants ainsi que les lectures de l'épître et de l'évangile commencent à être faits dans la langue du peuple.

¹⁴³ Claude Bergeron, *L'architecture des églises du Québec 1940-1985*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 1984.

¹⁴⁴ *Ibid.*, pages 23-24.

¹⁴⁵ *Ibid.*, page 22.

¹⁴⁶ Pius Parsch dans Bergeron, *L'architecture des églises du Québec 1940-1985*, page 24.

¹⁴⁷ Bergeron, *L'architecture des églises du Québec 1940-1985*, page 24.

¹⁴⁸ *Ibid.*, page 25.

2.1.1.2. Influence de la nouvelle liturgie sur l'architecture des églises

Bergeron souligne que cette nouvelle approche de la messe a impliqué des transformations dans le domaine de l'architecture des églises. Les nouvelles églises, dont les dimensions étaient moindres que par le passé, devaient réunir les fidèles le plus près possible de l'autel tout en maintenant la distinction entre la nef et le chœur. Ceci avait pour objectif de faciliter la participation des fidèles lors de la messe tout en maintenant la nature hiérarchique de l'Église. L'encyclique *Médiateur Dei*, parue en 1947, proposait de surélever le chœur, le présanctuaire et la table de communion pour répondre à cette exigence¹⁴⁹. Bergeron ajoute que l'architecture moderne a également permis de créer de grands espaces sans colonnes, favorisant ainsi chez les fidèles l'impression de faire partie d'une grande famille unie. Durant cette période de transformation, les églises n'étaient toutefois pas régies par un plan précis, ce qui a fait en sorte que les architectes jouissaient d'une plus grande liberté d'action. Cette liberté a donné lieu à des expérimentations, procurant ainsi à l'architecture ecclésiastique un nouveau souffle.

2.1.1.3. Transformation de l'art religieux

Au même moment, selon Bergeron, l'art religieux traversait également une crise¹⁵⁰. Entre le pastiche de l'art ancien et l'art moderne, l'Église ne savait plus quelle position tenir : « L'art sacré est un art qui se cherche, [il] se libère du pastiche sans avoir trouvé sa solution¹⁵¹. » Pour illustrer ce débat, Bergeron a étudié les discours tenus dans deux revues à caractère religieux. La revue *Art sacré*, créée en 1935, s'intéressait à ce que l'art et l'architecture modernes pouvaient apporter à l'art religieux et aux solutions qu'ils pouvaient fournir¹⁵².

¹⁴⁹ *Ibid.*, page 26.

¹⁵⁰ *Ibid.*, page 7.

¹⁵¹ *Ibid.*

¹⁵² *Ibid.*, page 9.

Selon l'historien de l'architecture, contrairement à la revue *Artisan liturgique*, qui proposait également un renouveau de l'art religieux depuis déjà plusieurs années, la position de la revue *Art sacré* était beaucoup plus progressiste et a tenu un rôle d'une plus grande importance dans le renouveau de l'art religieux :

Si les deux périodiques posaient la nécessité de renouveler l'art religieux, c'est néanmoins le cadet (*Art sacré*) qui a pris les positions les plus énergiques et adopté les vues les plus radicales, stimulant même son aîné (*Artisan liturgique*) à préciser sa doctrine. De même, c'est plutôt dans le sillage des recommandations qu'a formulé l'*Art sacré* immédiatement après la Seconde Guerre mondiale que dans la voie tracée par l'*Artisan liturgique* que s'est concrétisé le renouveau de l'architecture et de l'art religieux en général¹⁵³.

Prônant l'emploi de formes nouvelles, ce qu'autorise l'utilisation des techniques et des matériaux modernes, cette revue visait à libérer l'église de sa forme traditionnelle tout en conservant toute la force de son caractère sacré. Les responsables de cette revue, les pères Régamey et Couturier, étaient également de fervents défenseurs de l'art abstrait en tant qu'art religieux : « [Les] arts sacrés, dont la fonction est d'assurer la liaison entre la liturgie et l'homme qui vit dans l'espace et dans le temps, doivent donc se conformer à cette exigence inéluctable de la création artistique à notre époque et consentir cette liberté aux artistes¹⁵⁴. » L'art abstrait, décrié par la majorité des gens de l'Église, qui lui reprochaient son subjectivisme et son individualisme, a trouvé en eux non seulement des défenseurs, mais des instaurateurs. Le père Couturier ne s'est pas limité à tenir un discours, il a appliqué ce qu'il prônait dans la réalisation de l'église d'Assy en 1941. Autour de l'architecte Novarina, il a réuni des artistes tels Fernand Léger, Georges Braque, André Derain et André Lurçat pour réaliser la décoration de l'église.

¹⁵³ *Ibid.*, page 13.

¹⁵⁴ *Ibid.*, page 16.

2.1.1.3. Renouveau de l'architecture religieuse au Québec

Au Québec, la construction et l'aménagement des églises ont commencé à se transformer durant les années 40. En fait, selon Bergeron, une plus grande transformation de l'architecture des églises peut être observée entre 1945 et 1965 qu'au cours des quatre siècles précédents¹⁵⁵. Selon lui, cette transformation serait due à trois documents : le directoire de la Commission diocésaine de liturgie de Montréal sur la messe (1960), les conclusions de la session d'études du Centre de pastorale liturgique à Versailles (1960) et le directoire de la Commission diocésaine de liturgie de Montréal sur la construction d'églises (1965)¹⁵⁶. Ces textes s'attardaient à définir la fonction de l'église. En ne le formulant pas toujours de la même manière, il y a été établi que les églises ne sont pas uniquement la maison de Dieu, mais qu'elles sont « avant tout les maisons du Peuple de Dieu¹⁵⁷ » :

Elle est le lieu où la communauté se rassemble pour écouter la parole de Dieu et participer à l'eucharistie; elle est aussi le lieu où sont administrés les sacrements, un asile de prière et de recueillement et surtout un temple de vénération du saint sacrement. L'esprit de pauvreté, qui est au premier rang des vertus évangéliques, inspirera sa construction et son ornementation¹⁵⁸.

Il n'y avait donc plus lieu de faire de l'église un palais à l'image de Dieu où tout est trop beau et trop somptueux. Sans tomber dans le monotone et le sans intérêt, l'église se devait, selon l'analyse de Bergeron, de trouver un nouvel équilibre entre l'« allure bourgeoise » et l'« allure prolétaire ». Elle se devait toutefois de conserver sa « dignité incomparable ». Bergeron souligne également que les églises construites au Québec respectent elles aussi les transformations liturgiques en cours.

¹⁵⁵ *Ibid.*, page 31.

¹⁵⁶ *Ibid.*, page 26.

¹⁵⁷ *Ibid.*

¹⁵⁸ *Ibid.*, page 27.

2.1.1.4. La naissance des banlieues et la création de nouvelles paroisses

Bergeron relève également une augmentation de la construction d'églises dans les années 50 et 60. Il a attribué ce phénomène à la croissance démographique importante que subissait le Québec lors de cette période¹⁵⁹. Effectivement, selon lui, c'est dans les régions qui ont vécu les plus grandes croissances démographiques que l'on construit le plus de nouvelles églises¹⁶⁰. Cette croissance démographique a entraîné la création des banlieues. On peut d'ailleurs dire qu'un véritable engouement pour ces dernières prévalait dans la province à cette époque. Si, quelques années auparavant, il était question d'exode de la campagne vers la ville, les gens de cette époque étaient tentés par un retour vers une campagne moins éloignée où l'on ne retrouvait plus de terres agricoles, mais plutôt des maisons de plain-pied. Il ne s'agit pas de quelques cas isolés, mais d'une véritable fuite : « La nouveauté est telle que les fins de semaine, se pointent des centaines de curieux devant faire la file pour visiter les "maisons modèles"¹⁶¹. » Les terres agricoles entourant les grandes villes ont donc été subdivisées et vendues en parcelles à des promoteurs qui y ont construit des maisons unifamiliales. Dans ces banlieues, beaucoup de choses restaient toutefois à faire pour obtenir la qualité de vie escomptée ainsi que tous les services nécessaires. Les habitants se sont donc réunis en ligue afin d'obtenir des services d'aqueduc, des écoles et bien d'autres choses. Ces nouveaux citoyens voulaient également accéder à un lieu de culte qui leur serait propre. L'exode a donc fait en sorte que de nouvelles paroisses ont été créées, ce qui a entraîné la construction d'églises.

2.1.2. L'église Saint-Maurice-de-Duvernay

Saint-Maurice-de-Duvernay, l'église d'une ville de la banlieue nord de Montréal, qui retient ici notre attention, est une figure exemplaire de l'analyse de

¹⁵⁹ *Ibid.*, page 65.

¹⁶⁰ *Ibid.*

¹⁶¹ Beaugrand-Champagne, « Les pionniers de la fondation », page 10.

Bergeron. Sa construction peut être attribuée à un acteur principal : Maurice Joubert, président de la compagnie Cilta inc., qui a fait cession, le 5 juin 1959, de deux terrains de 45 364 pi² et 27 826 pi² à la paroisse nouvellement créée de Saint-Maurice-de-Duvernay pour la somme symbolique de un dollar¹⁶². Quelques mois plus tard, en septembre 1960, la ligue des propriétaires du quartier Hauterive a adressé une demande à l'archevêque de Montréal, Paul-Émile Léger, afin d'obtenir l'autorisation de construire une église et un presbytère. Le 31 octobre de cette même année, cette requête leur a été accordée et les démarches de sélection de l'architecte et la construction de l'église ont débuté. Quatre ans après le don de Maurice Joubert, le 23 juin 1963 plus précisément, les citoyens du quartier ont été réunis pour la première messe dans leur église.

2.1.2.1. Programme architectural et sélection de l'architecte

Cette église s'inscrit dans le mouvement du renouveau liturgique étudié par Claude Bergeron, puisque les syndics, Maurice Joubert, Louis J. Maltais et J.-C. René Martin¹⁶³, ainsi que le curé de la paroisse, Jean Caron, ont opté pour une église conçue selon les recommandations prônées par la Commission liturgique du diocèse de Montréal en 1960¹⁶⁴. Le programme architectural que ces représentants des paroissiens ont élaboré pour leur église répondait donc aux exigences bien précises de ce document prônant le rapprochement de l'Église et du peuple. Selon ce programme architectural, l'architecte de l'église Saint-Maurice-de-Duvernay devait proposer un plan où l'autel principal ferait face à l'assemblée ainsi que prévoir un lieu aux dimensions plus réduites pour la prière individuelle, un confessionnal facilement accessible et un parvis suffisamment grand pour y accueillir les paroissiens avant et après les offices

¹⁶² Aimée Dandois-Paradis, « Une église harmonisée aux besoins du renouveau liturgique », *Consécration Saint-Maurice-de-Duvernay*, Laval, Fabrique Saint-Maurice-de-Duvernay et Les Éditions Lavalloises enr., 1993, page 16.

¹⁶³ Ils ont été élus par la population de la paroisse de Duvernay en 1960 lors d'une assemblée des paroissiens présidée par le curé Jean Caron.

¹⁶⁴ Dandois-Paradis, « Une église harmonisée aux besoins du renouveau liturgique », page 16.

religieux¹⁶⁵. Ce programme architectural allait même jusqu'à exiger la plantation d'arbres autour de l'église afin de créer une zone intermédiaire entre la rue et le sacré¹⁶⁶. Toutes ces préoccupations rejoignent les transformations architecturales observées par Claude Bergeron qui les a associées au renouveau religieux¹⁶⁷.

La sélection de l'architecte relevait également du curé Caron et des syndics¹⁶⁸. Ce processus de sélection a pris la forme de visites des églises des autres paroisses afin de voir les possibilités architecturales de cette nouvelle conception de l'église¹⁶⁹. De ce lot d'églises, selon ce que relate Aimée Dandois-Paradis dans son texte « Une église harmonisée aux besoins du renouveau liturgique¹⁷⁰ », ce sont les églises de Roger D'Astous qui avaient le plus retenu leur attention :

Cependant, on fut surtout impressionné par les églises réalisées par l'architecte Roger D'Astous, qui frappaient par leur originalité et leur audace tout en se conformant au programme que le renouveau liturgique lui imposait et auquel les gens de Saint-Maurice tenaient tant¹⁷¹.

C'est ainsi que D'Astous a obtenu la commande de cette église, puisque, à la suite de cette découverte des syndics et du curé Caron, il a été invité à soumettre des plans¹⁷².

¹⁶⁵ *Ibid.*

¹⁶⁶ *Ibid.*, pages 16-17.

¹⁶⁷ Bergeron, *L'architecture des églises du Québec 1940-1985*, page 4.

¹⁶⁸ Dandois-Paradis, « Une église harmonisée aux besoins du renouveau liturgique », page 17.

¹⁶⁹ Saint-Mathieu de Beloeil, Saint-Remi de Montréal-Nord, Notre-Dame-du-Bel-Amour et Notre-Dame-de-Fatima de Sainte-Agathe-des-Monts sont les églises visitées selon Aimée Dandois-Paradis, « Une église harmonisée aux besoins du renouveau liturgique », page 17.

¹⁷⁰ Dandois-Paradis, « Une église harmonisée aux besoins du renouveau liturgique ».

¹⁷¹ *Ibid.*, pages 16-17.

¹⁷² *Ibid.*, page 17.

2.1.2.2. Roger D'Astous

Roger D'Astous, le seul architecte québécois ayant été formé par l'architecte américain Frank Lloyd Wright, avait, selon Bergeron, une production architecturale qui se distinguait toujours de la production courante¹⁷³. Bergeron a également affirmé que D'Astous a été « un des créateurs les plus féconds à contribuer au renouveau de l'architecture religieuse au Québec¹⁷⁴ ». Les églises occupent en effet une position importante au sein de sa production. Sur dix-sept projets, douze églises ont été construites¹⁷⁵. L'église de Saint-Maurice-de-Duvernay est la huitième église conçue par cet architecte et, selon Bergeron, il s'agit de celle qui rend le mieux le caractère « primitiviste » qui marque la production d'églises et de maisons de D'Astous :

Aucune église de D'Astous ne rend mieux cette atmosphère de caverne que le sanctuaire de Saint-Maurice-de-Duvernay. [...] Derrière l'autel, la lumière zénithale tombe sur deux pans triangulaires en pierre. Ces obliques convergentes et le toit en appentis qui s'y pose clouent le regard au niveau du sol. La maçonnerie grossière, où de très grosses pierres se mêlent de façon désordonnée à de tout petits cailloux, invite à voir dans ces masses pyramidales un amoncellement fortuit plutôt qu'une construction réfléchi. C'est la nature à l'état brut¹⁷⁶.

Pour Saint-Maurice-de-Duvernay, D'Astous a proposé une église moderne où tout converge vers l'autel. Bergeron a analysé ce mouvement vers l'autel, faisant ressortir l'importance qu'y joue la poutre Vierendeel¹⁷⁷ : « La puissante poutre Vierendeel, en se dédoublant, multiplie les lignes fermes qui traversent la nef sans une pause (fig. A.1.1). Dans le sanctuaire, les lignes obliques des pans de pierres prennent le relais de ce mouvement pour converger au centre de l'autel¹⁷⁸. » Composante structurelle et esthétique, cette poutre Vierendeel traverse l'église dans toute sa longueur et se poursuit à l'extérieur de la façade

¹⁷³ Bergeron, *Roger D'Astous : architecte*, page 1.

¹⁷⁴ *Ibid.*

¹⁷⁵ *Ibid.*, page 127.

¹⁷⁶ *Ibid.*, page 152.

¹⁷⁷ Structure architecturale développée par l'ingénieur Vierendeel.

¹⁷⁸ Bergeron, *Roger D'Astous : architecte*, page 145.

de l'église, où elle rejoint deux piliers jumelés en béton pour former le clocher (fig. A.1.2). C'est cette poutre qui porte les poutres en bois lamellé qui franchissent les deux tiers de la largeur de l'espace intérieur de l'église ainsi que le toit en appentis qui recouvre l'autre tiers. C'est également entre les deux lames qui la constituent qu'est venu s'insérer le vitrail de Mousseau.

2.1.2.3. Sélection de l'artiste

Les conditions de la commande de cette œuvre de Mousseau demeurent nébuleuses. Il ne semble pas y avoir eu de concours ou d'appel d'offres. L'examen de trois documents permet toutefois de déduire comment Mousseau en est venu à réaliser son œuvre à l'église Saint-Maurice-de-Duvernay. Il s'agit des *Minutes des syndics* qui sont des procès-verbaux des réunions des différentes personnes impliquées tout au long de la réalisation de l'église¹⁷⁹. Le second document est le *Cahier de charges* de 1961¹⁸⁰ et le troisième, une entrevue réalisée en 1997 avec D'Astous par la journaliste Sophie Gironnay dans le cadre d'un article sur Mousseau et ses collaborateurs¹⁸¹. Ce dernier document nous en apprend énormément sur le *Modus operandi* de D'Astous lorsqu'il était question d'intégrer une œuvre à l'un de ses bâtiments, sans toutefois traiter directement de ce qui s'est produit à Duvernay. Lors de cette entrevue, D'Astous a fait état de sa façon générale de faire lors de l'intégration d'une œuvre dans ses projets : « Une fois mes plans bien avancés, je négociais avec le client pour qu'il paye une œuvre. Je faisais engager Mousseau¹⁸². » Il semble que ce soit ce qui s'est produit à l'église Saint-Maurice-de-Duvernay, puisque, comme l'indiquent les *Minutes des syndics*, D'Astous a été chargé des communications

¹⁷⁹ Louis Beaugrand-Champagne, *Minutes des syndics de l'église Saint-Maurice-de-Duvernay*, 30 mai 1963, Archives de l'église Saint-Maurice-de-Duvernay et Jean Caron, *Minutes des syndics de l'église Saint-Maurice-de-Duvernay*, 27 juin 1962, Archives de l'église Saint-Maurice-de-Duvernay.

¹⁸⁰ Roger D'Astous, « Section B, Chapitre IX : Vitrierie », *Cahier de charges – Église et presbytère de la paroisse Saint-Maurice-de-Duvernay Co. Laval P.Q.*, juillet 1961, Archives de l'église Saint-Maurice-de-Duvernay, pages 53-54.

¹⁸¹ Sophie Gironnay, « Mousseau », *Le Devoir*, 18 janvier 1997.

¹⁸² *Ibid.*

entre le commanditaire et l'artiste :

Après discussion relativement à ce sujet, lequel est en cours depuis plusieurs semaines, il est décidé d'accepter en principe l'offre de M. Jean-Paul Mousseau et demandons à M. D'Astous, notre architecte, de communiquer avec ce dernier afin qu'il nous produise une esquisse, laquelle selon M. D'Astous nous coûtera pas plus de \$ 200 et sera déductible du prix des vitraux, si toutefois nous donnons le contrat à M. Mousseau¹⁸³.

Selon ces notes prises lors d'une réunion tenue le 27 juin 1962, et à laquelle assistaient Roger D'Astous, Fernand Léger (ingénieur-conseil), le curé Jean Caron (secrétaire), R. Niding (grossiste) et Louis J. Maltais (syndic), la décision du commanditaire n'était pas encore finale, ce qui contredit l'information que l'on retrouve dans le *Cahier de charges*. En effet, selon ce document daté de juillet 1961, le mandat de réalisation du vitrail était déjà octroyé à Mousseau, puisque dans la section *Vitrierie*, il est précisé : « Allouer un montant de 900.00 \$ pour la pose et le matériel (styrène polychrome fourni par le studio Mousseau-Soucy, Montréal) nécessaire pour la grande poutre et les portes principales¹⁸⁴. » Ces documents ne nous permettent donc pas de déterminer à quel moment précisément la commande a été faite à Mousseau, mais nous pouvons toutefois affirmer que la commande de l'œuvre est due à l'intervention de l'architecte et qu'elle a dû être approuvée par le commanditaire. Les procès-verbaux réunis dans les *Minutes des syndics* attestent qu'il incombait au commanditaire d'approuver les coûts de l'œuvre, le choix final de l'artiste et les cartons qui ont servi à la réalisation de l'œuvre. Il faut toutefois noter que, comme le démontre leur choix de l'architecte, les commanditaires étaient ouverts à la modernité, ce qui a sans doute facilité l'intégration d'une œuvre abstraite comme celle qui a été proposée par Mousseau.

D'Astous a été celui qui a mis Mousseau et les syndics en relation, et le choix de Mousseau semble vraisemblablement relever de lui. Mais pourquoi

¹⁸³ Caron, *Minutes des syndics de l'église Saint-Maurice-de-Duvernay*, page 147.

¹⁸⁴ D'Astous, « Section B, Chapitre IX : Vitrierie », page 54.

avait-il choisi cet artiste? Plusieurs facteurs sont venus justifier ce choix. Tout d'abord, il était un ami de Mousseau et, comme le souligne Claude Bergeron, il lui était souvent arrivé de s'entourer de ses amis artistes quand venait le temps d'intégrer une œuvre à l'un de ses projets :

Sa carrière s'est déroulée au contact étroit d'artistes novateurs qui se sont particulièrement fait remarquer pour leurs œuvres intégrées à l'architecture. Marcelle Ferron, Jean-Paul Mousseau et Claude Vermette étaient des amis intimes de Roger D'Astous qui fit souvent appel à leurs services, ainsi qu'à ceux d'autres créateurs, dans le cadre de ses projets¹⁸⁵.

Mousseau a ainsi pris part à de nombreux projets avec D'Astous à la suite de leur collaboration à Saint-Maurice-de-Duvernay, soit l'Hôtel Château Champlain (1966), l'Hôtel l'Estérel (1966) et l'église Saint-John the Apostle (1969). Il s'agit ici d'un exemple de la notion de copinage entre artiste et architecte de Marianne-U Ström. Tout comme elle le mentionnait, ces collaborations récurrentes découlent fréquemment d'amitiés¹⁸⁶.

La récurrence de leurs collaborations ne se basait toutefois pas uniquement sur leur amitié. En fait, le facteur déterminant aurait plutôt été l'issue positive des expériences précédentes. D'Astous savait qu'il pouvait compter sur Mousseau pour respecter les échéanciers et gérer correctement le travail : « Avec lui, c'était formidable, parce qu'on savait où on s'en allait. Il était très organisé, systématique, et il respectait son échéancier¹⁸⁷. » Le fait que Mousseau ait pris part à de nombreux projets d'art public faisait de lui un homme d'expérience, ce qui inspirait confiance à l'architecte. Il faut aussi prendre en considération que D'Astous et Mousseau partageaient un certain nombre de conventions esthétiques. Ils avaient une conception commune de ce que devrait être l'art public, c'est-à-dire un art qui est en concordance avec son lieu; un art qui, comme l'architecture moderne, respecte la nature des matériaux et, au lieu de tenter de les camoufler, met leurs caractéristiques de l'avant. L'œuvre, tout

¹⁸⁵ Bergeron, *Roger D'Astous : architecte*, page 5.

¹⁸⁶ Ström, *L'art public : intégration des arts plastiques à l'espace public*, page 16.

¹⁸⁷ Roger D'Astous dans Gironnay, « Mousseau ».

comme l'architecture, devait être authentique. Il n'était d'ailleurs pas question de faire des pastiches de style ancien : « Mousseau et moi, on était d'accord pour trouver affreuses ces églises traditionnelles du Québec avec les poutres enrobées de plâtre et peinturlurées de marbre en trompe-l'œil¹⁸⁸. » Cette philosophie commune faisait en sorte que les œuvres des deux artistes étaient en concordance. Il y avait également un enrichissement au contact de ces deux acteurs. Mousseau, pour qui la lumière était un aspect majeur de sa production artistique, a transmis cette préoccupation à D'Astous : « En architecture, la lumière aussi est un matériau, comme la pierre, le bois ou le béton, mais c'est un matériau impalpable, il y a quelque chose de mystérieux là-dedans. Mousseau m'a appris ça, la lumière¹⁸⁹. » La relation professionnelle qui s'est développée entre les deux amis était donc basée sur un partage de conventions, mais elle a également permis un enrichissement de leurs productions respectives.

2.1.3. Place accordée à l'artiste dans le processus de réalisation de l'œuvre

2.1.3.1. Sélection de l'emplacement de l'œuvre

L'œuvre de l'église Saint-Maurice-de-Duvernay correspond à une approche plus traditionnelle de l'art public. Dans ce contexte de commande, l'artiste ne jouissait pas d'une très grande autonomie en ce qui relève de l'emplacement et de la forme de l'œuvre. En effet, le rôle de l'architecte ne s'est pas limité à la sélection de l'artiste. L'emplacement de l'œuvre relevait également de lui. Cet emplacement était d'ailleurs indiqué dès les premiers plans de mars 1961 sous l'appellation « verrière de styrène polychrome¹⁹⁰ ». Nous pouvions d'ores et déjà y apprendre que l'œuvre allait être inscrite entre les deux lames de béton qui composent la poutre Vierendeel et que le matériau sélectionné pour sa réalisation était le styrène polychrome. Sur ces plans, on pouvait également voir

¹⁸⁸ *Ibid.*

¹⁸⁹ *Ibid.*

¹⁹⁰ Roger D'Astous, « Plan en coupe "A-A", plan IV », *Église et presbytère pour la paroisse de Saint Maurice-de-Duvernay Que.*, mars 1961, Archives du Centre Canadien d'Architecture, fonds 60, Roger D'Astous, dossier 60-043-01, boîte 60-04 A04.2.02.

la forme des ouvertures prévues pour le vitrail, soit cinq hexagones allongés et alignés à l'horizontale. Trois de ces ouvertures étaient de même format, alors que les deux autres étaient d'un format plus petit. Rien n'indique que l'artiste a pu jouer un rôle à cette étape du processus. Il semble plutôt qu'il a conçu son œuvre à partir de ces emplacements et ces formes présélectionnés par l'architecte. L'artiste se devait donc de répondre à une demande très précise de l'architecte : réaliser un vitrail devant s'insérer dans les ouvertures de la poutre Vierendeel. L'artiste a donc dû se plier à la forme peu commune de ces ouvertures hexagonales et trouver une solution. Aucun document ne révèle si cette recherche s'est faite avec l'architecte.

2.1.3.2. Procédé technique

Dans une offre de service datée de 1999, Pierre Osterrath, verrier qui a été très actif sur la scène de l'art public montréalais, a donné une explication très précise du procédé technique qui a été employé pour la réalisation du vitrail de Saint-Maurice-de-Duvernay :

Le vitrail a été conçu de la manière suivante : des laizes de largeurs variables (environ 2" à 6") sont fabriquées en verre clair stratifié présentant un relief irrégulier. Ces laizes sont collées suivant des intervalles variés dans environ 50 % de la surface. Elles sont collées avec de l'époxy clair, sur du verre semi-antique de couleur (orange, rouge, bleu). Ces verres de couleur sont également collés par endroits sur une vitre claire de 3/16" d'épais. Cette vitre de support se trouve donc à être la vitre extérieure du bâtiment. Les joints entre les 3 vitres sont étanches avec des profilés de plastique en T et du silicone¹⁹¹.

Cette technique est connue sous le nom d'*Art Kaleïray*, mais elle est aussi désignée par l'expression « verre laminé ». Le choix de cette technique pour le vitrail de Saint-Maurice-de-Duvernay n'est pas documenté. Il a donc été impossible de déterminer de qui découle sa sélection. La mention du styrène

¹⁹¹ Lettre de Pierre Osterrath à Jean Deslauriers, marguillier à l'église Saint-Maurice-de-Duvernay, 30 septembre 1999, Archives de l'église Saint-Maurice-de-Duvernay, page 1.

polychrome, un autre matériau moderne, sur le plan daté de mars 1961¹⁹², nous indique toutefois qu'il ne s'agit pas du premier choix. En effet, entre 1961 et 1963, quelque chose a fait en sorte qu'un changement a eu lieu par rapport au matériau employé pour la réalisation de l'œuvre.

L'examen de la production artistique de Mousseau révèle qu'à cette époque, il travaillait beaucoup à l'exploration de nouveaux matériaux permettant de jouer avec la lumière et la couleur, comme la résine colorée et la fibre de verre, qu'il employait tant dans ses œuvres murales que dans ses objets lumineux. Une certaine similarité existe donc entre sa production personnelle et ce qui a été fait à Saint-Maurice-de-Duvernay, puisque, dans ce cas également, l'artiste jouait avec la lumière et la couleur. Il s'agissait toutefois d'une technique nouvelle pour lui, et il semble ne l'avoir utilisée qu'à une seule autre reprise, soit pour l'œuvre créée pour l'édifice Portage III de Hull. Cette œuvre murale, qui est une fontaine, a été réalisée en 1978 en collaboration avec Pierre Osterrath¹⁹³. Donc, malgré la filiation entre cette technique et les recherches de Mousseau, il est impossible de lui attribuer avec certitude le choix de la technique, puisqu'il ne s'agit pas d'une technique récurrente dans sa production comme l'étaient la résine colorée et la fibre de verre.

Il faut également souligner que l'utilisation de cette technique pour un vitrail d'église n'est pas inusitée à cette époque. En effet, selon le site Internet qui fait l'inventaire des lieux de culte du Québec¹⁹⁴, la technique *Art Kaleïray* a été utilisée pour plusieurs autres lieux de culte durant les années 60 : la chapelle de l'Ermitage Sainte-Croix à Pierrefonds en 1963, l'église Saint-Noël-Chabanel à Laval en 1962 et l'église Saint-Donat-de-Montcalm à Saint-Donat en 1962. Les artistes ayant réalisé ces œuvres n'y sont toutefois pas mentionnés.

¹⁹² D'Astous, « Plan en coupe "A-A", plan IV ».

¹⁹³ C'est d'ailleurs ce même Osterrath qui a été demandé pour restaurer l'œuvre de Saint-Maurice-de-Duvernay en 1999 à la suite du bris de l'un des panneaux.

¹⁹⁴ Fondation du patrimoine religieux, *Inventaire des lieux de culte du Québec*, [En ligne], 2004, mis à jour le 6 septembre 2006. [<http://www.lieuxdeculte.qc.ca>].

2.1.3.3. Organisation du travail

La répartition des tâches est très évidente en ce qui concerne la conception de l'œuvre et sa réalisation. La conception de l'œuvre relève de Mousseau. Il lui est demandé de produire les cartons qui seront utilisés pour la réalisation de l'œuvre, mais il n'a pris part à aucune autre étape de la production de l'oeuvre. La tâche de la réaliser a en effet relevé de Desmarais & Robitaille limitée, une compagnie spécialisée dans la décoration et l'ornementation d'églises ainsi que dans la vente de statues et d'articles religieux. Selon la lettre que la compagnie a fait parvenir aux syndics le 9 mai 1963, celle-ci était chargée de réaliser le vitrail à partir des cartons de Mousseau¹⁹⁵. Cette lettre avait la valeur d'un contrat, puisque la compagnie y énumère les conditions de la commande et qu'une copie de cette lettre, signée par les syndics afin d'en officialiser la sanction, a été retournée à Desmarais & Robitaille limitée le 30 mai 1963. Ce contrat nous en apprend beaucoup sur le processus de réalisation de l'œuvre. C'est dans ce document qu'ont été mentionnées pour la première fois toutes les sections du vitrail et la technique qui devait être employée :

Ensemble de vitraux polychromes en « technique Art Kaleïray » et dont la surface et les emplacements sont parfaitement connus des deux parties, soit tous les carreaux découpés dans la grande poutre, ainsi qu'un panneau de chaque côté de l'orgue, à la hauteur des portes de la salle paroissiale¹⁹⁶.

On y confirmait aussi la date d'échéance pour la réalisation de l'œuvre, soit avant le 24 août 1963 et, si possible, pour le 23 juin 1963, c'est-à-dire pour la première messe célébrée dans l'église. L'œuvre ne date donc pas de 1966 comme ce qui a été affirmé dans le catalogue de l'exposition *Mousseau* de 1996¹⁹⁷. Le mode de paiement y a également été précisé : des trois mille trois cents dollars qui leur

¹⁹⁵ Lettre d'André Robitaille aux syndics de l'église Saint-Maurice-de-Duvernay, 9 mai 1963, Archives de l'église Saint-Maurice-de-Duvernay, page 2.

¹⁹⁶ *Ibid.*, page 2.

¹⁹⁷ Pierre Landry, Francine Couture et François-Marc Gagnon, *Mousseau*, page 134.

étaient accordés, un tiers devait être payé à la commande et le reste devait être versé dans les trente jours suivant l'acceptation de l'œuvre par D'Astous. Une contradiction existe toutefois dans les documents en ce qui concerne le responsable de l'installation de l'œuvre. Selon le *Cahier de charges*, l'entrepreneur devait s'en charger¹⁹⁸. Cependant, dans le contrat unissant Desmarais & Robitaille limitée aux syndics, il était précisé que le prix de trois mille trois cents dollars incluait la pose de l'œuvre¹⁹⁹. À ce jour, ce point demeure incertain.

2.1.3.4. Œuvre résultant de la collaboration de nombreux acteurs

Comme nous l'indiquent tous les documents précédemment mentionnés, plusieurs acteurs ont été impliqués dans le processus de réalisation de cette œuvre : les syndics de la paroisse de Duvernay; le curé Jean Caron; les représentants du commanditaire; les responsables de l'acceptation finale de l'œuvre et de l'artiste; la compagnie Desmarais & Robitaille limitée, responsable de fabriquer l'œuvre et, selon toute vraisemblance, de l'installer dans l'église. Les documents font également allusion à deux autres acteurs dont le rôle dans le projet n'est pas explicité : Jean-Paul Pothier et François Soucy. Jean-Paul Pothier, l'architecte avec qui est associé D'Astous entre 1959²⁰⁰ et 1968, est lié au projet par Claude Bergeron²⁰¹, mais les plans ne font toutefois aucunement mention de lui, et il n'est pas nommé dans les *Minutes des syndics*. François Soucy, quant à lui, est lié au projet par le *Cahier de charges* qui atteste que le contrat est octroyé au « Studio Mousseau-Soucy de Montréal²⁰² » Il est vrai qu'à cette époque, Mousseau et Soucy partageaient un atelier et qu'ils collaboraient à de nombreux projets, dont les objets lumineux de Mousseau, mais lorsque nous

¹⁹⁸ D'Astous, « Section B, Chapitre IX : Vitrerie », page 54.

¹⁹⁹ Lettre d'André Robitaille aux syndics de l'église Saint-Maurice-de-Duvernay, page 2.

²⁰⁰ Ils deviendront officiellement associés en 1965, mais travaillent déjà ensemble depuis 1959.

²⁰¹ Bergeron, *Architectures du XX^e siècle au Québec*, page 181.

²⁰² D'Astous, « Section B, Chapitre IX : Vitrerie », page 54.

avons demandé à Soucy quel avait été son rôle dans ce projet, il a affirmé ne pas y avoir pris part²⁰³.

2.1.4. Caractéristiques formelles de l'œuvre

Divisé en sept sections, le vitrail de Saint-Maurice-de-Duvernay s'insère dans la poutre Vierendeel qui surplombe la nef et de chaque côté de l'orgue à la hauteur des portes de la salle paroissiale (fig. A.1.3 et fig. A.1.4). Ceci a pour effet de jouer sur l'éclairage qui règne dans l'église selon les heures du jour et l'ensoleillement (fig. A.1.5 et fig. A.1.6). Sur le plan stylistique, l'œuvre s'inscrit en parfaite continuité avec ce que l'artiste faisait à cette époque. Pour cette œuvre, Mousseau a réalisé un rythme de bandes colorées dans des tons rouges et orangés tout en explorant une gestualité plus contrôlée comme pour l'œuvre murale Hydro-Québec. Dans ce contexte, l'aspect gestuel ne relevait pas d'une main humaine, mais plutôt de la nature du matériau employé. Le verre clair stratifié présentant un relief irrégulier crée des effets se rapprochant des coups de pinceau et donne au vitrail un aspect très expressif, et ce, malgré la technique *Hard-edge* employée pour les verres antiques colorés sur lesquels le verre clair stratifié est collé (fig. A.1.7).

Lors d'un entretien avec la journaliste Sophie Gironnay, l'architecte D'Astous a abordé l'effet créé par l'intégration de l'œuvre. En lui montrant un carnet de photos dans lequel se trouvaient des photos de l'église avant et après l'installation de l'œuvre, il a commenté son impact sur l'environnement architectural intérieur de l'église : « Alors, une lumière rouge flamboie, fait saigner le Christ en bois et transfigure tout l'espace²⁰⁴. » Pour lui, l'œuvre a donc une incidence majeure sur l'architecture, mais tous ne partagent pas cette opinion. Pour Aimée Dandois-Paradis, poète et citoyenne de Duvernay, l'œuvre a pour effet de créer une ambiance propice à la célébration religieuse : « Intégrés dans cette poutre, les vitraux de Jean-Paul Mousseau réchauffent la lumière crue

²⁰³ Entretien de l'auteure avec François Soucy, mars 2007.

²⁰⁴ Gironnay, « Mousseau ».

venant de l'ouest, tandis que du lanterneau de la face nord émane une lumière pure et indirecte, créant ainsi une ambiance favorable au mystère de l'Eucharistie²⁰⁵. » Par contre, pour Claude Bergeron, l'effet n'est pas très réussi. L'œuvre, qu'il perçoit comme « une bande étroite coincée entre les deux masses de béton qui composent la poutre Vierendeel²⁰⁶ », n'a pas un très grand impact sur l'architecture. Il affirme que son rôle se réduit à « [...] introduire un contraste plutôt qu'à créer une ambiance²⁰⁷ ». Selon l'historien de l'architecture du Québec, l'architecte a d'ailleurs obtenu de meilleurs résultats avec l'utilisation de gros cabochons de verre comme à l'église Saint-René-Goupil²⁰⁸.

2.2. Les motifs circulaires de la station de métro Peel, Montréal

2.2.1. Contexte sociohistorique de la construction du métro de Montréal

Tout comme l'œuvre de Mousseau à l'église Saint-Maurice-de-Duvernay, la réalisation des motifs circulaires de la station Peel s'inscrivait dans un contexte sociohistorique complexe prenant part tant à des transformations locales qu'internationales. Il s'agit d'abord et avant tout d'une période de transformation pour la ville de Montréal, mais également d'une période de transformation pour le métro en tant que tel. Pour rendre compte de tous ces changements subis par la ville de Montréal, nous nous baserons sur les textes de Guy R. Legault, architecte qui a travaillé de 1956 à 1986 au Service de l'urbanisme et de l'habitation de Montréal²⁰⁹, et de Benoît Clairoux, historien ayant rédigé un livre sur l'histoire du métro de Montréal²¹⁰. En ce qui concerne l'examen de la

²⁰⁵ Dandois-Paradis, « Une église harmonisée aux besoins du renouveau liturgique », page 23.

²⁰⁶ Bergeron, *Roger D'Astous : architecte*, Québec, page 149.

²⁰⁷ *Ibid.*

²⁰⁸ *Ibid.*

²⁰⁹ Guy R. Legault, *La ville qu'on a bâtie : trente ans au service de l'urbanisme et de l'habitation à Montréal 1956-1986*, Montréal, Éditions Liber, 2002.

²¹⁰ Benoît Clairoux, *Le métro de Montréal : 35 ans déjà*, Montréal, Éditions Hurtubise, 2001.

transformation du métro lui-même, nous nous baserons sur les textes de Marianne-U Ström²¹¹.

2.2.1.1. Montréal : ville moderne

Selon Guy R. Legault, c'est dans les années 60 que le visage de Montréal, tel qu'on le connaît aujourd'hui, a pris forme. De « grande ville de province²¹² », Montréal est passée à ville moderne. Selon lui, Place-Ville-Marie aurait agi telle un détonateur. Les promoteurs locaux n'étaient pas prêts de céder le marché immobilier du centre-ville au promoteur américain William Zeckendorf qui était à l'origine de ce projet²¹³. Leur riposte est venue consolider le déploiement du centre-ville vers le nord-ouest avec la construction du CIL Building et de l'édifice CIBC, dans le même secteur que Place-Ville-Marie, ce qui a fait dire à Legault que « [c'est] à ce moment, avant même qu'il ne soit question de tenir l'Exposition universelle, que le cœur du centre-ville prend forme sur la terrasse supérieure, telle qu'on la connaît aujourd'hui encore²¹⁴ ». Dans les années qui ont suivi, plusieurs édifices sont venus compléter le profil de Montréal : le Château Champlain, la place du Canada, Place-Bonaventure et la Tour de la Bourse.

C'est également dans les années 60 que s'est concrétisé un projet longuement anticipé par les citoyens de Montréal : le métro. Le 3 novembre 1961, 132 090 000 \$ de crédits ont été accordés pour la construction des lignes A et B²¹⁵ et leur équipement par le conseil municipal de Montréal. Selon Benoît

²¹¹ Ström, *L'art public : intégration des arts plastiques à l'espace public* et Marianne-U Ström, *Métro-art dans les Métro-poles : art et architecture dans les métropoles*, Paris, Jacques Damase Éditeur, 1990.

²¹² Legault, *La ville qu'on a bâtie*, page 23.

²¹³ *Ibid.*

²¹⁴ *Ibid.*, page 30.

²¹⁵ Le projet initial du métro proposé par les conseillers en urbanisme Van Ginkel & Associates en 1960 comptait trois lignes : une orientée est-ouest dans l'axe de la rue Sainte-Catherine (A); une deuxième qui avait la forme d'un « U » et qui suivait les axes des rues Papineau, Saint-Jacques, Notre-Dame et Décarie (B); une troisième qui n'était pas souterraine, car elle devait exploiter la voie déjà existante du Canadien National qui passe sous le mont Royal et aboutit à la gare centrale (C). Source : Legault, *La ville qu'on a bâtie*, pages 52-53.

Clairoux²¹⁶, l'octroi de cette somme a donné le coup d'envoi du projet. Souvent attribué au maire Drapeau, élu pour la seconde fois en 1960, le métro aurait toutefois été une priorité de Lucien Saulnier²¹⁷ qui en a posé la réalisation comme l'une des conditions de son adhésion au Parti civique²¹⁸ :

De l'avis de Lucien Saulnier, et contrairement à la croyance populaire et médiatique, au moment de l'élection de 1960, Jean Drapeau n'était guère convaincu de l'à-propos d'un métro. Il en avait parlé dans les programmes que les politiciens font miroiter aux électeurs, mais sa conviction n'était pas aussi ferme que le laissait entendre son discours. Ce n'est que plus tard, voyant l'attrait que suscitait le projet dans la population, que le maire s'y rallia, il faut le dire, avec enthousiasme. Le métro devint, par l'appui que lui accordait le nouveau président du Comité exécutif²¹⁹, une priorité pour la ville²²⁰.

Les travaux du métro ont débuté le 23 mai 1962 et se sont poursuivis après l'inauguration du 14 octobre 1966 jusqu'au printemps de l'année suivante. La tenue d'un événement d'envergure internationale tel l'Expo 67 est venue stimuler le rythme des travaux qui, à la suite de l'obtention de l'événement par la ville, se sont poursuivis à un rythme stupéfiant. Pour être prêt lors de l'inauguration de l'Expo 67, le chantier du métro fourmillait d'activité nuit et jour.

Le visage de Montréal dans les années 60 est donc celui d'une ville en transformation. C'est également la période où la ville s'est ouverte sur le monde et s'est mise au rythme de ce dernier. Montréal rivalisait désormais avec les autres grandes métropoles mondiales pour de grands événements tels que l'Exposition universelle ou les Jeux olympiques. L'orgueil de la ville s'est manifesté dans plusieurs projets, dont celui du métro. Symbole de la modernité, le métro donne à une ville, selon Marianne-U Ström, « son statut de grande ville, devenue lieu d'accueil international²²¹ ». Il n'est donc pas simplement question de

²¹⁶ Clairoux, *Le métro de Montréal*, page 31.

²¹⁷ Conseiller municipal de classe B dans le district II qui deviendra président du Comité exécutif sous le second mandat de Jean Drapeau.

²¹⁸ Legault, *La ville qu'on a bâtie*, page 48.

²¹⁹ Lucien Saulnier.

²²⁰ Legault, *La ville qu'on a bâtie*, page 48.

²²¹ Ström, *Métro-art dans les Métro-poles : art et architecture dans les métropoles*, page 19.

donner un métro aux Montréalais, mais bien de leur donner « le réseau de transport souterrain le plus moderne et le plus efficace qui soit²²² ». Pour le métro, Montréal souhaitait innover non seulement sur le plan technique, mais également sur le plan esthétique. La ville a ainsi pris part à la nouvelle tendance des années 60 et 70 où le métro, dans différentes grandes villes occidentales, s'est donné une nouvelle image. Ces années ont été marquées par les recherches sur le design, l'architecture souterraine, les matériaux, l'application de la couleur, l'éclairage et la signalétique²²³. Aux stations « salles de bain », à l'architecture simple et répétitive, se sont substituées graduellement les stations aux formes variées et innovatrices. Qu'il s'agisse des stations « grottes » du métro de Stockholm ou des stations « palais » du métro de Moscou, de nouvelles approches ont été utilisées partout dans le monde afin de rendre ce mode de transport plus agréable pour les usagers. Si, à ses débuts, le métro était, selon Marianne-U Ström, une « pénible obligation²²⁴ », à la suite du tournant qu'a pris le métro de Moscou, il est devenu « le transport en commun par excellence²²⁵ ».

À Montréal, plusieurs initiatives ont été prises dès 1961 pour s'assurer d'un métro aussi agréable pour ses usagers qu'efficace. Claude Robillard, directeur du Service de l'urbanisme, a eu l'idée de confier les vingt-six stations du réseau initial à des architectes différents²²⁶. Cette idée avait pour objectif de créer un métro qui serait différent à chaque station et qui romprait ainsi la monotonie. L'art devait également descendre sous terre à Montréal afin d'y créer une véritable galerie d'art souterraine. Mais quel type d'art devait s'intégrer à ce nouveau mode de transport? Le débat était lancé!

²²² Clairoux, *Le métro de Montréal*, page 26.

²²³ Ström, *Métro-art dans les Métro-poles : art et architecture dans les métropoles*, page 22.

²²⁴ *Ibid.*, page 21.

²²⁵ *Ibid.*

²²⁶ Clairoux, *Le métro de Montréal*, page 137.

2.2.1.2. L'art dans le métro de Montréal

L'intégration d'œuvres dans le métro a, en effet, fait l'objet d'un grand débat qui, en plus d'opposer la communauté artistique à l'administration publique, la divise. En effet, les membres de la communauté artistique ne parvenaient pas à s'entendre sur l'aspect que devrait prendre ce qui est communément nommé « la galerie d'art du métro²²⁷ ». Pour rendre compte de ce débat, nous nous sommes basés tout autant sur des lettres que sur des articles qui font état des différentes propositions des critiques des différentes écoles de pensée.

2.2.1.3. Proposition du Comité de coordination du métro et ses modifications

Dès 1963, comme le démontre la lettre écrite par Bernard Beaupré²²⁸, conseiller technique au sein du Comité de coordination du métro, la place de l'art dans le métro de Montréal commençait à être étudiée. Le Comité de coordination du métro recommandait la présence d'une œuvre d'art dans chaque station, soit : « sculpture, fresque, mosaïque ou autre qui pourrait être intégrées à la station²²⁹ ». Ces œuvres auraient dû avoir ce que le Comité appelle un « cachet populaire », mais la porte a été laissée ouverte à l'abstraction : « L'artiste et l'architecte s'entendront pour que l'œuvre ait un cachet populaire, facilement accessible au grand public, tout en restant à un niveau artistique réel, ce qui n'exclut pas nécessairement l'art abstrait²³⁰. » Le Comité de coordination du métro proposait que la moitié de un pourcent des montants contractuels

²²⁷ Cette expression est employée par Clairoux à maintes reprises dans son livre *Le métro de Montréal* ; par Yves Robillard dans son article « Le métro, un livre d'images; mais pour quels enfants? », *La Presse*, 1^{er} avril 1967; et par les artistes de la SAPQ dans leur rapport publié sous le titre *La SAPQ recommande la création d'une commission pour la décoration du métro*, *La Presse*, 3 février 1968. L'association du métro à une galerie d'art se retrouve également dans de nombreux articles comme celui de Guy Pinard : « Le métro, c'est aussi une immense galerie d'art », *La Presse*, 8 octobre 1991; Richard Labbé : « Le métro et ses œuvres d'art : galerie souterraine », *Montréal Campus*, 2 mars 1994; et Nicole Mongeau : « Le métro, une galerie d'art souterraine », *La Presse*, 11 janvier 1967.

²²⁸ Lettre de Bernard Beaupré, conseiller technique, à Lucien L'Allier, ingénieur en chef du métro, 3 septembre 1963, Archives de la STM # 99999-1362.

²²⁹ *Ibid.*

²³⁰ *Ibid.*

provisoires, jusqu'à concurrence de vingt mille dollars, soit réservée pour cette œuvre. Les bases de la procédure à suivre ont également été posées dans cette lettre :

L'architecte suggérera la nature de l'œuvre qu'il désire de même que l'emplacement qu'il prévoit pour cette œuvre dans la station dont il est responsable. Il suggérera ensuite trois artistes qui, selon lui, seraient le plus en mesure de bien réaliser cette œuvre. Le choix de l'artiste qui sera définitivement retenu pour exécuter cette œuvre sera fait par un comité composé d'un représentant du Service d'urbanisme, d'un représentant du Service des Travaux publics et d'un représentant du Musée des beaux-arts de Montréal²³¹.

Cette démarche indique l'importance du rôle que devait jouer l'architecte dans le développement de l'esthétique du métro. C'est lui qui devait proposer des noms d'artistes et déterminer l'emplacement, le format et la nature de l'œuvre. Certes, ses choix auraient dû être approuvés par le Comité de coordination du métro, mais son rôle promettait d'être prépondérant et décisif.

Les choses ne se sont toutefois pas passées comme cette lettre l'annonçait. Un premier changement s'observe sur le plan du financement. Il n'est plus question pour la Ville de verser la moitié du pourcentage, ou vingt mille dollars, comme il était prévu. Elle opte plutôt pour un mécénat privé en chargeant Marcel Goethals de recruter des promoteurs prêts à financer la conception et l'installation des œuvres du métro en 1965²³². Des compagnies sont approchées par ce dernier afin de les inviter à payer les frais de l'œuvre pour ensuite la donner à la Ville. Selon Goethals, la réponse du monde des affaires a été favorable à cette approche et plusieurs compagnies étaient prêtes à prendre part au projet, attendant seulement des offres concrètes de la Ville²³³.

²³¹ *Ibid.*

²³² Clairoux, *Le métro de Montréal*, page 139.

²³³ Lettre de Marcel Goethals à Pierre Bourgeau, architecte du métro, 4 janvier 1966, Archives de la STM # S6/4.9.11.

Un autre changement majeur par rapport à la proposition du Comité de coordination du métro concerne le rôle de l'architecte. En effet, le rôle majeur qu'il devait jouer dans le développement de l'esthétique du métro a très rapidement été limité à celui de prévoir un endroit où l'œuvre pressentie par Robert LaPalme pourrait s'inscrire dans sa station. Dans sa lettre de janvier 1966²³⁴, Goethals fait mention du rôle important que jouait LaPalme, un ami du maire Drapeau, dans la sélection des artistes et des thèmes des œuvres. LaPalme, lui-même caricaturiste et muraliste, y est décrit comme un « collaborateur aussi érudit qu'avisé²³⁵ ». Cette lettre nous apprend que le choix des artistes et des thèmes des œuvres ne relevait ni de l'architecte ni d'un comité comme le recommandait le Comité de coordination du métro, mais de LaPalme qui a été officiellement nommé directeur artistique du métro en 1965²³⁶. Dans le livre, *Le Métro de Montréal : 35 ans déjà*, Benoît Clairoux résume clairement la situation :

C'est lui qui choisit les thèmes des œuvres d'art et les artistes qui vont les réaliser. Bien sûr, le Bureau du métro détermine l'emplacement des œuvres et doit approuver toutes les maquettes, mais dans les faits, c'est LaPalme seul qui décide à quoi ressemblera la future galerie d'art du métro²³⁷.

Le projet établi par le Comité est donc largement modifié tant sur le plan du financement, qui passe du secteur public au secteur privé, que sur le plan de son mode d'emploi. Goethals justifie ces changements en affirmant que, par cette nouvelle approche, ils ont voulu que le travail soit le plus « rationnel » possible et que la « compétition négative » entre artistes soit évitée²³⁸.

²³⁴ *Ibid.*

²³⁵ *Ibid.*

²³⁶ Clairoux, *Le métro de Montréal*, page 139.

²³⁷ *Ibid.*

²³⁸ Lettre de Marcel Goethals à Pierre Bourgeau.

2.2.1.4. Le projet de LaPalme

Benoît Clairoux analyse le programme artistique de LaPalme dans son chapitre portant sur l'art dans le métro dans son livre *Le métro de Montréal : 35 ans déjà*. Il relève que sur le plan iconographique, ce programme avait comme objectif de raconter la grande et la petite histoire de Montréal, c'est-à-dire des personnages marquants et des événements qui s'y sont produits. Ainsi, les thèmes des œuvres devaient tenir compte du nom ou de l'emplacement de la station. Par exemple, l'histoire de la musique est associée à la station Place-des-Arts et l'hommage à James McGill à la station du même nom. En 1968, LaPalme dévoilait la liste des projets sélectionnés pour chacune des stations du réseau initial (appendice A), à l'exception des stations Peel et Atwater²³⁹. L'auteur qualifie à plusieurs reprises ce programme de « grand livre d'images²⁴⁰ ».

Dans sa lettre à Pierre Bourgeau, Marcel Goethals a fait état des différentes étapes du processus de réalisation d'une œuvre. Des artistes dont la « psychologie », comme le dit Goethals, correspondait au thème de la station étaient approchés²⁴¹. Si le projet les intéressait, le lieu leur était ensuite montré et la maquette était réalisée à leurs frais. C'est seulement une fois toutes ces étapes franchies que l'œuvre était présentée au comité du Bureau du métro pour son approbation et que le mécène était rejoint. Dans les années qui ont suivi l'Expo 67, l'engouement des mécènes avait toutefois grandement diminué, selon Clairoux, et le financement pour la grande galerie d'art du métro devenait de plus en plus difficile à trouver²⁴². Le programme de LaPalme a, malgré cette baisse d'engouement, donné lieu à l'intégration d'œuvres aux stations Place-des-Arts (décembre 1967)²⁴³, Crémazie (mars 1968)²⁴⁴, Champ-de-Mars (juillet 1968)²⁴⁵,

²³⁹ Article du *Petit Journal* publié le 25 février 1968 dans Clairoux, *Le métro de Montréal*, page 142.

²⁴⁰ Clairoux, *Le métro de Montréal*, page 139 et 142.

²⁴¹ Lettre de Marcel Goethals à Pierre Bourgeau.

²⁴² Clairoux, *Le métro de Montréal*, page 142.

²⁴³ Verrière de Frédérick Back, *L'histoire de la musique à Montréal*, offerte par la Société Steinberg.

²⁴⁴ Bas-relief en céramique de Georges Lauda et Paul Pannier, *La poésie dans l'univers*, offert par la Caisse populaire Saint-Alphonse-d'Youville.

Papineau (octobre 1968)²⁴⁶, McGill (février 1969)²⁴⁷, Berri-de-Montigny (mars 1969)²⁴⁸ et Sherbrooke (mai 1969)²⁴⁹.

2.2.1.5. Opposition au projet de LaPalme

La vision de la galerie d'art du métro de LaPalme était toutefois loin de faire l'unanimité au sein de la communauté artistique montréalaise. Dans les journaux, des artistes et des spécialistes se sont prononcés contre l'aspect académique de son projet. Yves Robillard, membre du groupe Fusion des arts, critique et historien de l'art, déplorait la voie où s'engageait le projet d'art du métro en avril 1967²⁵⁰. L'argument principal de Robillard gravitait autour de l'absence d'autorité artistique de LaPalme. Selon lui, LaPalme n'était qu'un caricaturiste et il lui reprochait son incompréhension de l'art contemporain. En effet, selon LaPalme, l'art abstrait n'avait pas sa place dans le métro. Clairoux affirme d'ailleurs qu'il ne se serait jamais pardonné d'avoir accepté l'œuvre de Ferron à la station Champ-de-Mars²⁵¹. Selon LaPalme, « [le] danger, dans cette forme d'art, est qu'on se fatigue vite de la surprise ressentie au premier abord²⁵² ». Cette opinion n'était pas partagée par Robillard qui déplorait les conséquences qu'entraînait cette fermeture face à l'art abstrait. Il a associé à cette fermeture le fait que de « grands artistes » approchés par LaPalme aient refusé de collaborer à son projet, puisque l'esthétique exigée était trop loin de la leur et qu'il n'était pas question pour eux de s'y soumettre. Cette réalité a eu,

²⁴⁵ Verre-écran de Marcelle Ferron offert par le gouvernement du Québec.

²⁴⁶ Trois œuvres murales de Jean Cartier, qui sont inspirées des soulèvements des Patriotes en 1837-1838 et de Louis-Joseph Papineau, offertes par la Société des artisans et la Coopérative d'assurance-vie.

²⁴⁷ Tapisserie de Kelvin McAvoy, *Hommage à James McGill*, offerte par la compagnie d'assurance Canadienne Universelle (cette œuvre a été retirée à la suite d'actes de vandalisme en 1970).

²⁴⁸ Vitrail de Pierre Gaboriau et Pierre Osterrath, *Hommage aux fondateurs de Montréal*, offert par l'Union régionale de Montréal des caisses populaires Desjardins.

²⁴⁹ Mosaïque d'Andréa Vau et Gabriel Bastien illustrant le premier banquet de la Société nationale du Canada français, le défilé de la Saint-Jean, le prêt d'honneur aux étudiants et les feux de la Saint-Jean. Elle a été offerte par la Société nationale de fiducie, l'Économie Mutuelle d'Assurance et la Société Nationale d'Assurances.

²⁵⁰ Robillard, « Le métro, un livre d'images; mais pour quels enfants? ».

²⁵¹ Clairoux, *Le métro de Montréal*, page 141.

²⁵² *Ibid.*, page 139.

selon Robillard, des conséquences néfastes, puisque LaPalme a sélectionné pour les remplacer des artistes « moins connus et dont les œuvres sont très discutables²⁵³ ». Selon Robillard, ceci aurait une influence non désirable sur la perception des artistes de sa génération par les générations suivantes : « Les meilleurs artistes de Montréal en 1967 seront donc pour les gens de 1880 [*sic*] qui jugeront d'après le métro, Lapalme [*sic*], Hudon, Gaboriau, Sologuo, Braintstein, Cosgrove, George Lauda, Jordi Bonet, Jean Cartier, Frédéric Back et quelques autres. Quelle absurdité²⁵⁴! » Ce que Robillard reprochait d'abord et avant tout au projet de LaPalme était donc qu'il ne permettait pas de présenter ce qu'il considérait comme le meilleur de la scène artistique montréalaise.

Dans ce débat, c'est toutefois la Société des artistes professionnels du Québec (SAPQ) qui a mené l'offensive la plus féroce avec à sa tête l'artiste Mario Merola²⁵⁵. Le 11 décembre 1967, la SAPQ a fait parvenir un rapport au maire Drapeau, ce dont rend compte un article de *La Presse* paru en février 1968²⁵⁶. Le maire l'ayant ignoré, la SAPQ a décidé de le faire parvenir simultanément dans tous les médias afin de lancer le débat entre deux visions de la galerie d'art du métro, soit celle de LaPalme et la leur. La critique porte sur deux points particuliers : la gestion et l'esthétique. Tout comme Robillard, la SAPQ ne voyait pas LaPalme comme le « collaborateur aussi érudit qu'avisé²⁵⁷ » décrit par Goethals. Pour eux, il était inconcevable que le destin de cette « excellente intention » repose sur les épaules d'un seul homme au jugement « incertain et intéressé²⁵⁸ ». Pour remédier à ce problème, ils ont fait la recommandation de créer une commission regroupant designers, architectes, artistes et « personne autrement qualifiée » pour sélectionner les œuvres et les artistes qui contribueraient à l'aménagement visuel des stations du métro.

²⁵³ Robillard, « Le métro, un livre d'images; mais pour quels enfants? ».

²⁵⁴ *Ibid.*

²⁵⁵ Mario Merola était à ce moment le président de la SAPQ.

²⁵⁶ « La SAPQ recommande la création d'une commission pour la décoration du métro ».

²⁵⁷ Lettre de Marcel Goethals à Pierre Bourgeau.

²⁵⁸ « La SAPQ recommande la création d'une commission pour la décoration du métro ».

Le point le plus durement critiqué par la SAPQ rejoignait également l'argumentation de Robillard : l'esthétique développée pour le métro ne correspondait pas à son époque et encore moins à son contexte. Si Robillard s'en est pris particulièrement au renom des artistes retenus, la SAPQ s'est plutôt attaquée au type d'art que l'on retrouve dans le métro. Il s'agit d'un lieu moderne, un lieu de vitesse, contexte auquel l'art figuratif et commémoratif ne correspondait pas, selon eux :

Les circonstances de lieu et de temps dans lesquelles nous nous trouvons ici nous obligent à concevoir un langage plastique épuré, simple, direct et porté à un très haut degré d'intensité visuelle. Cet art doit émettre de vives sensations de couleur, de forme et de rythme à débit rapide et concentré. Rappelons-nous que c'est de l'art pour spectateurs en marche, voire en course²⁵⁹.

Dans le mémoire de la SAPQ, le débat donne une grande importance à l'utilisateur. Rose-Marie Arbour est même allée jusqu'à dire que « [cela] fut une des rares occasions où les questions de perception et de réception de l'art actuel furent abordées publiquement²⁶⁰ ». Le projet de LaPalme était considéré comme antisocial et anti-fonctionnel, puisque le passager, s'il voulait saisir le message que l'on tentait de lui transmettre, devait arrêter sa course afin de contempler l'œuvre et en apprécier le sens. Les membres de la SAPQ percevaient plutôt l'art du métro comme un art adapté à ce mouvement des usagers : « L'art dans le métro, c'est de l'art intégré : intégré à un espace et à une fonction architecturale, à une qualité de circulation et finalement, à un état de réceptivité, ainsi conditionné chez le spectateur²⁶¹. » La SAPQ a proposé une forme d'art qui irait même jusqu'à s'adapter au fait que les usagers utilisent toujours le même trajet. Elle a en effet proposé l'installation d'œuvres d'un format standard dans les stations, ce qui aurait permis de les interchanger. Selon eux, cela aurait permis de renouveler constamment l'environnement visuel de l'utilisateur.

²⁵⁹ *Ibid.*

²⁶⁰ Arbour, « Intégration de l'art à l'architecture », page 268.

²⁶¹ « La SAPQ recommande la création d'une commission pour la décoration du métro ».

Officiellement, la façon d'opérer de LaPalme a continué jusqu'au début des travaux de prolongement du métro dans les années 70 et a permis de créer de nombreuses œuvres. Dans les années 70, le Bureau Métropolitain de Transport (BMT) a toutefois pris le contrôle de la galerie d'art du métro et a amorcé un virage important tant sur le plan de la gestion du programme que sur le plan esthétique. La scission qui semblait irrémédiable entre la volonté du monde de l'art et celle du monde de l'administration publique, qui s'incarnait en la personne de LaPalme, en est venue, à ce moment, à un certain rapprochement à la suite du débat des années précédentes. L'idée des œuvres mobiles lancée pas la SAPQ n'a pas été retenue, mais plusieurs des autres propositions de la société l'ont été. La SAPQ a donc été un acteur important dans l'élaboration du projet de la galerie d'art du métro. En effet, lors de l'extension du métro, l'esthétique a été adaptée à l'environnement architectural et le mode de sélection des artistes a également été modifié. L'architecte a finalement joué le rôle qui lui avait été confié par le Comité de coordination du métro et, sur le plan du financement, les œuvres n'étaient plus financées par des mécènes, mais à même le budget de la station dont elles représentaient 1 % des coûts de construction.

2.2.2. La station de métro Peel

Avant même ce rapprochement entre le monde de l'administration publique et le monde de l'art, des œuvres sont parvenues à contourner le projet de LaPalme. C'est le cas, entre autres, de celle réalisée par Claude Vermette et Mousseau à la station Peel, et que nous étudierons ici. Réalisée à la demande des architectes du bureau Papineau, Gérin-Lajoie et Leblanc²⁶², pour qui Mousseau travaillait en tant que coloriste²⁶³, cette œuvre est dispersée dans l'ensemble de la station. Constituée de cinquante-six²⁶⁴ motifs circulaires

²⁶² Entretiens de Louis Martin avec Louis-Joseph Papineau, 2007.

²⁶³ *Ibid.*

²⁶⁴ Il y a plusieurs hypothèses concernant le nombre de cercles, mais même les documents officiels ne semblent pas s'entendre, certains signalant qu'il y en avait 54 en 2005; d'autres qu'il y en avait 52 en 1983. L'article de J. -Claude Paquet, « Oui, c'est le métro de Montréal! », paru dans *La*

disposés sur les murs et les planchers, elle résulte de la collaboration du céramiste et de l'artiste, les tuiles céramiques ayant été réalisées en vingt-six couleurs²⁶⁵ par Vermette et leur l'agencement ayant été pensé par Mousseau. Destinée à accompagner l'utilisateur dans son mouvement, cette œuvre abstraite correspond plus au type d'art qui a été défendu en 1967 par la SAPQ, dont Mousseau était d'ailleurs membre, qu'à ce que prônait LaPalme (fig. A.2.1). Des cinquante-six cercles, cinquante mesuraient six pieds de diamètre et six autres, douze pieds de diamètre. À la suite de la construction des cours Mont-Royal dans les années 80, il n'en reste toutefois que trente-sept dont la plus forte concentration s'inscrit aujourd'hui dans le couloir d'accès de la rue Metcalfe (fig. A.2.2).

À l'origine, l'œuvre comportait une deuxième section qui ne s'est jamais matérialisée. Il s'agissait de dix panneaux muraux de douze pieds sur cinq pieds neuf pouces situés aux deux extrémités des quais d'embarquement du métro. Rappelant *Mouvement et lumière dans la couleur* du hall d'entrée du siège social d'Hydro-Québec, ces panneaux devaient être lumineux et peints à la main par Mousseau dans une esthétique semblable si l'on se fie à la maquette qui est aujourd'hui conservée au MACM²⁶⁶. C'est apparemment par faute de financement que cette partie de l'œuvre n'a jamais dépassé le stade de la maquette. Le coût de chaque panneau était évalué à deux mille cinq cents dollars et devait, semble-t-il, être payé par un mécène dont le nom aurait été identifié sur une plaque signalétique en bronze²⁶⁷. En dernier recours, Mousseau a même lancé un appel dans les médias dans le but d'obtenir le financement nécessaire²⁶⁸, mais cette action ne semble pas avoir donné de résultat.

Presse le samedi 2 avril 1966, en indique quant à lui 56. Le chiffre 56 est également celui qui revient le plus souvent dans la correspondance retracée entre les différents acteurs qui ont pris part à la réalisation de l'œuvre (artistes, architectes et entrepreneurs).

²⁶⁵ J. -Claude Paquet, « Oui, c'est le métro de Montréal! ».

²⁶⁶ Numéro d'accession : D 98 170 MA (étude).

²⁶⁷ *Projet de murale lumineuse fixe en acrylique peint*, [s. d.], Archives du Musée d'art contemporain de Montréal, dossier *Murale céramique et coloration station Peel*.

²⁶⁸ Manuel Maître, « Un mécène pour le métro s.v.p. : Mousseau cherche \$40,000 pour ses dix murales », *La Patrie*, 28 août 1966.

2.2.2.1. Rôle de la Ville de Montréal et de LaPalme

Il est d'abord et avant tout primordial de déterminer qui est le commanditaire de l'œuvre. Contrairement aux œuvres de LaPalme, l'œuvre de la station Peel ne semble pas avoir été financée par des mécènes privés. Si l'on se fie à la formule de soumission officielle de la Ville de Montréal pour l'obtention du *Contrat 1-B-30 : Construction des accès Peel et Metcalfe et finition de la station Peel*, l'œuvre serait incluse dans les coûts mêmes de la station dans la section maçonnerie sous le point « CC) b) Tuile céramique spéciale (motifs circulaires) » dont le coût était évalué à vingt-quatre mille dollars²⁶⁹. Mais est-ce que la Ville avait conscience qu'elle finançait une œuvre? Ce n'est pas le cas, selon Vermette : « Ce qu'il y a de merveilleux, c'est que les responsables à la Ville, qui étaient les clients, ne comprenaient rien à ce qu'on faisait là, si bien qu'on a pu travailler en toute liberté²⁷⁰. » En effet, tout semble indiquer que c'est le bureau d'architectes Papineau, Gérin-Lajoie et Leblanc, responsable de la conception de la station de métro Peel, qui a sélectionné les artistes sans consulter la Ville. Les propos tenus par Louis-Joseph Papineau lors d'un entretien avec l'historien de l'architecture Louis Martin viennent au moins confirmer que LaPalme n'a pas eu son mot à dire par rapport au choix de l'artiste et de la nature de l'œuvre. En fait, selon lui, LaPalme n'aurait absolument rien à voir avec l'intégration d'une œuvre à la station Peel : « Je ne sais pas exactement à quel moment Robert Lapalme [*sic*] a été impliqué dans le métro au sujet des œuvres d'art. Je ne l'ai pas rencontré, ou peut-être que je l'ai rencontré, mais ce que j'ai fait à la station de métro Peel était déjà un fait accompli²⁷¹. » Il semble en effet que lorsque LaPalme s'est joint au projet du métro en 1965, le projet de la station Peel était déjà bien avancé.

²⁶⁹ Ville de Montréal, « Formule officielle de soumission : Construction des accès Peel et Metcalfe et finition de la station Peel » *Cahier de charges et conventions : Convention entre la Ville de Montréal et Secant Compagnie de Construction pour la construction des accès Peel et Metcalfe et finition de la station Peel (Contrat 1-B-30)*, copie 3, 1965, Archives de la STM # 0026, page 4.

²⁷⁰ Gironnay, « Mousseau ».

²⁷¹ Entretiens de Louis Martin avec Louis-Joseph Papineau, 2007.

Par contre, lors d'une visite des représentants de la Ville dans les locaux de PGL, le but étant d'examiner la maquette proposée par le bureau d'architectes, l'administration municipale a été mise au courant du projet d'intégration d'une œuvre à la station. En effet, lors d'un entretien accordé à Louis Martin, Louis-Joseph Papineau parle de cette rencontre sans toutefois préciser quand elle a eu lieu :

Par le même coup, j'ai introduit Mousseau et Vermette qui étaient deux artistes dans un sens sans que personne ne s'en rende compte. Je n'ai pas décidé un jour de mettre un Mousseau là, sur un mur comme ça; c'est arrivé par la porte d'en arrière, personne ne l'a vu venir. Je leur ai dit que c'était une œuvre d'art, en fin de compte, mais cela n'a jamais été questionné, personne ne s'est objecté ou quoi que ce soit²⁷².

La Ville semble donc avoir été mise devant le fait accompli, puisque la maquette présentée lors de cette rencontre montrait déjà les cercles de Mousseau et Vermette. L'œuvre a été présentée à la Ville comme un moyen de rompre la monotonie des couloirs qui, sans elle, n'auraient été que de longs blocs gris²⁷³. C'est peut-être en raison de cette fonction que l'œuvre a été acceptée. Une chose est certaine, la Ville a bel et bien laissé PGL mener son projet à terme.

Si l'administration municipale ne semble pas avoir eu une influence majeure en ce qui concerne les motifs circulaires, la situation n'a pas été la même pour les panneaux lumineux. Tout d'abord, comme l'indique une lettre de Mousseau datée du 8 avril 1966, Robert LaPalme était impliqué dans cette partie du projet²⁷⁴. Dans cette lettre, Mousseau demandait l'autorisation du conseiller artistique pour amorcer la réalisation de cette seconde partie de l'œuvre :

Il y a peu, vous étiez d'accord, ou mieux, vous endossiez la conception générale de la station Peel du métro qui comptait aussi

²⁷² *Ibid.*

²⁷³ « Station Peel », *Fiche technique : Métro de Montréal : l'art dans le métro*, 1983, Archives du Musée d'art contemporain de Montréal, dossier *Murale céramique et coloration station Peel*, page 138.

²⁷⁴ Lettre de Jean-Paul Mousseau à Robert LaPalme, 8 avril 1966, Archives du Musée d'art contemporain de Montréal, dossier *Murale céramique et coloration station Peel*, 1 page.

comme élément 10 panneaux lumineux mécaniquement mobiles sur les quais d'embarquement est et ouest. [...]

Cet accord tacite fut donné après avoir pris connaissance des dits lieux, d'abord le 15 mars. Puis, le 17 suivant, lors du visionnement de la maquette, au bureau des architectes Papineau-Gérin-Lajoie-Leblanc [sic].

Vu cet acquiescement de principe, il me tarde de recevoir votre confirmation officielle face aux tableaux lumineux²⁷⁵.

Pour cette partie du projet, la Ville semble donc jouer un rôle majeur dans l'approbation du projet et son financement était le même que pour les œuvres du projet de LaPalme, c'est-à-dire que l'œuvre se devait d'être payée par un mécène. Ce mécène ne semble pas avoir été trouvé, et ce, malgré tous les efforts de l'artiste. Selon un entretien réalisé par l'historien de l'architecture Louis Martin avec Louis-Joseph Papineau, cette œuvre aurait également privé la Ville de revenus publicitaires fixes en occupant l'emplacement prévu pour les panneaux publicitaires, ce qu'elle n'était pas prête à faire²⁷⁶.

2.2.2.2. Concepteur de l'œuvre

La place accordée à Mousseau par les architectes dans le processus de réalisation de l'œuvre est sujette à plusieurs interprétations. En effet, l'idée d'utiliser des cercles a été revendiquée par plusieurs des acteurs impliqués dans la réalisation de la station Peel. Selon Luc Durand, l'architecte qui a réalisé la première maquette de la station Peel pour PGL, Mousseau a participé à l'évolution de la conception de la station par « ses suggestions de coloration et de cercles²⁷⁷ ». L'idée à la base de l'œuvre viendrait donc de Mousseau et, toujours selon Durand, s'inspirerait de la section *Scandinavian Airlines* de l'aéroport Kennedy de New York réalisée par Saarinen où l'on trouve des tuiles circulaires similaires à celles utilisées pour les murs et les planchers à la station

²⁷⁵ *Ibid.*

²⁷⁶ Entretien de Louis Martin avec Louis-Joseph Papineau, 2007.

²⁷⁷ Luc Durand dans Gironnay, « Mousseau ».

Peel²⁷⁸. Mousseau a d'ailleurs affirmé : « Il fallait, dit-il (Mousseau), que ce soit des cercles. Toute autre forme géométrique eut arrêté le mouvement. Le cercle est un mouvement en soi. À cause de la longueur des corridors, il fallait des cercles pour les animer²⁷⁹. » L'architecte Papineau a lui aussi revendiqué la paternité des motifs circulaires et a également mentionné comme inspiration l'architecture de Saarinen :

J'avais vu cette tuile ronde, qui faisait un patron qui était facile à donner des formes, et je l'avais vu à New York dans l'aérogare de la TWA de Saarinen où toutes ses formes intérieures étaient très plastiques et recouvertes d'une tuile semblable. Alors, je m'en suis inspiré. Pour celles à Peel, c'était des pastilles assez grosses, alors que celles du mur étaient assez petites. Ça faisait un fond gris, alors c'est là que j'ai demandé à Mousseau de mettre un peu de vie dans tout cela. Il m'a sorti des bandes sur les murs, et franchement ça ne fonctionnait pas, alors je lui ai dit de travailler avec des cercles...²⁸⁰

Il est donc impossible de déterminer qui est le concepteur du projet de décoration de la station Peel, mais il est aussi impossible de nier le lien qui unit cette œuvre à d'autres réalisées par Mousseau à cette même époque.

En effet, selon Francine Couture, les motifs circulaires employés à la station Peel ne sont pas sans rappeler les tableaux circulaires réalisés par Mousseau peu de temps auparavant et exposés à la Galerie 60 en 1964²⁸¹, ces œuvres constituées de panneaux ronds sur lesquelles Mousseau avait appliqué les couleurs au rouleau de feutre (fig. A.2.3). Ces œuvres étaient installées sur pivot, ce qui permettait aux spectateurs de modifier l'aspect du tableau à leur guise, « aspect qui varie selon le jeu de l'éclairage et de l'angle dans lequel on place le tableau sur son axe²⁸² ». Selon Couture, à la station Peel, ce mouvement

²⁷⁸ *Ibid.*

²⁷⁹ Mousseau dans Madeleine Vaillancourt, « Ce sera la plus belle station de métro de Montréal », *Montréal-Matin*, samedi 5 mars 1966.

²⁸⁰ Entretiens de Louis Martin avec Louis-Joseph Papineau, 2007.

²⁸¹ Couture, « Mousseau et la modernité globale », page 46.

²⁸² Jules Arbec, « J. -Paul Mousseau aujourd'hui l'artiste de demain », Quartier latin, 13 février 1964.

a été décomposé dans les motifs circulaires²⁸³. Il est toutefois recréé lors de chaque passage des usagers; celui qui se déplace dans l'un des couloirs de la station a l'impression que les cercles l'accompagnent dans son mouvement et tournent autour de lui. En 1966, un critique commentant l'inauguration du métro a soulevé cette sensation de mouvement en parlant du projet de Mousseau à la station Peel : « For Métro, Mousseau dreamed up wall and floor mosaics of hot-colored tiles running Op and down in giant circles²⁸⁴. » Les motifs circulaires reprenaient également la gamme chromatique des tableaux circulaires. En 1964, Robert Ayre a dit des tableaux exposés à la Galerie 60 : « The paint is put on with a roller, which gives a varying tacky surface and while one of the discs in quiet grays and blues, warmed by a pink tint, most of them are in hot, garish colors²⁸⁵. » Cette prédominance chromatique se retrouve à la station Peel où Mousseau a employé principalement des teintes d'orangé, de rouge et de bleu.

Dans ce cas, l'artiste et l'architecte semblent donc avoir réussi à concilier leurs visions à un point tel que tous les deux revendiquent l'idée des motifs circulaires. Il faut toutefois souligner que, malgré cette double revendication, l'œuvre s'inscrit en parfaite continuité avec la production de Mousseau qui semble simplement avoir adapté son style à ce nouveau contexte de production et d'exposition de l'œuvre. De plus, la signature se trouvant sur chaque cercle n'est pas celle de l'architecte ni celle du céramiste, mais celle de Mousseau. Cette marque indique qu'il en est l'auteur. Il s'agit d'ailleurs de l'une des rares œuvres du métro qui a été signée. En effet, la plupart des œuvres du métro ne comportent pas de signature et, selon Manuel Maître, cette permission n'a été accordée à Mousseau qu'après de dures négociations avec les représentants de la Ville²⁸⁶.

²⁸³ Couture, « Mousseau et la modernité globale », page 46.

²⁸⁴ « Downtown in Style », *Time*, 21 octobre 1966, page 21.

²⁸⁵ Robert Ayre, « Mousseau on Discs », *The Star*, 6 février 1964.

²⁸⁶ Maître, « Un mécène pour le métro s.v.p. : Mousseau cherche \$40,000 pour ses dix murales ».

2.2.2.3. Organisation du travail

L'espace occupé par l'œuvre indique un véritable travail de collaboration entre les artistes et le bureau d'architectes. L'œuvre de Mousseau et Vermette ne se limite pas à un espace restreint de mur présélectionné et laissé à leur disposition. L'œuvre occupe toute la station, ce qui implique, certes, de grandes possibilités, mais également un effort de communication et de coordination majeur entre les différents partis impliqués. Pour que l'intégration soit un succès, les artistes ont maintenu un contact constant non seulement avec les architectes, mais également avec Secant Construction Company²⁸⁷ et Canadian Terrazzo & Marble Co. Ltd.²⁸⁸. Une quantité considérable de lettres font état de cet effort de coordination. Conservées dans les archives du métro de Montréal et du MACM, ces lettres nous ont permis d'établir un échéancier assez précis de la réalisation de l'œuvre, du stade de la conception à l'ouverture de la station (appendice B).

Ces lettres des différentes personnes impliquées dans la réalisation de l'œuvre nous éclairent également sur les rôles tenus par chacun dans le but de respecter la date butoir du 14 octobre 1966, journée d'inauguration du métro de Montréal. Ainsi, une lettre de Vermette à Mousseau datée du 26 juillet 1965 établissait la répartition des tâches entre les deux artistes²⁸⁹. Le rôle de Mousseau consistait à réaliser les dessins des cinquante-six « ronds colorés » (fig. A.2.4) et les maquettes pour la fin septembre, puis de surveiller les travaux à l'atelier et au chantier. Selon cette même lettre, le rôle de Vermette était de verser huit mille cinq cents dollars à Mousseau en échange de la complétion de ses tâches, de lui fournir un dessinateur pour l'étude des quantités de céramiques et d'assumer les frais liés à la signature de l'œuvre²⁹⁰.

²⁸⁷ Compagnie responsable de la construction des accès Peel et Metcalfe et de la finition de la station.

²⁸⁸ Compagnie chargée de la pose des tuiles incluant les motifs circulaires.

²⁸⁹ Lettre de Claude Vermette à Jean-Paul Mousseau, 26 juillet 1965, Archives du Musée d'art contemporain de Montréal, dossier *Murale céramique et coloration station Peel*, 1 page.

²⁹⁰ La signature « Mousseau 65-66 » a été cuite dans une tuile de chacun des motifs circulaires muraux.

De nombreux plans font également référence à l'œuvre et à son intégration à la station : *Détails couloirs d'accès et autres détails* (113), *Recouvrement couloir d'accès* (114), *Détail tuile céramique* (119), *Recouvrement plancher de la mezzanine* (121), *Détails des tuiles céramiques et joint d'expansion* (122), *Détails des panneaux décoratifs* (123), *Détails des panneaux décoratifs et bancs* (124)²⁹¹. Il existe de plus un plan réalisé par Mousseau dans lequel a été indiqué l'emplacement de tous les motifs circulaires et leur orientation²⁹². C'est toutefois dans le *Cahier de charges spéciales, section 7 : Travaux des divers corps de métiers* que l'on retrouve le plus d'information concernant l'installation de l'œuvre. En effet, dans ce cahier une sous-section a été entièrement consacrée aux ouvrages en tuile céramique²⁹³. Les architectes y ont spécifié, dans l'addenda de cette section, que les motifs circulaires devaient être composés de tuiles de céramiques entièrement fabriquées par Claude Vermette : « Les tuiles seront telles que fabriquées par "Claude Vermette" ou équivalent approuvé²⁹⁴. » Il s'agit là de la seule mention d'un des deux artistes dans le *Cahier de charges spéciales*. Tout au long de ce document, les architectes ont plutôt utilisé le terme « céramiste » pour se référer à Mousseau ou à Vermette. La majeure partie du *Cahier de charges spéciales* a été consacrée à l'installation des motifs circulaires. Les architectes y spécifient que les tuiles devaient être numérotées afin d'indiquer leur position dans la composition. Ils insistent même pour que l'entrepreneur, Secant Construction Company, se rende à leur bureau pour voir à quoi doivent ressembler les motifs circulaires : « Cet entrepreneur devra obligatoirement se rendre au bureau des architectes pour s'assurer de la qualité des motifs circulaires en céramique afin

²⁹¹ Ces plans du métro n'ont toutefois pas pu être consultés, puisque, depuis le 11 septembre 2001, leur consultation est proscrite pour des raisons de sécurité.

²⁹² Lettre de Jean-Paul Mousseau à Claude Vermette, 30 août 1965, Archives du Musée d'art contemporain de Montréal, dossier *Murale céramique et coloration station Peel*.

²⁹³ Ville de Montréal, « Cahier CC, ouvrages en tuile céramique. » *Cahier de charges et conventions : Convention entre la Ville de Montréal et Secant Compagnie de Construction pour la construction des accès Peel et Metcalfe et finition de la station Peel (Contrat 1-B-30)*, copie 3, 1965, Archives de la STM # 0026.

²⁹⁴ Ville de Montréal, « Addenda n° 3 », *Cahier de charges et conventions : Convention entre la Ville de Montréal et Secant Compagnie de Construction pour la construction des accès Peel et Metcalfe et finition de la station Peel (Contrat 1-B-30)*, copie 3, 1965, Archives de la STM # 0026.

d'éviter toute confusion par la suite²⁹⁵. » De nombreuses remarques des architectes dans le *Cahier de charges spéciales* venaient souligner la nature particulière de cette partie des travaux. Des indications comme « un soin particulier sera porté à la pose de la tuile aux endroits de raccordements, des séparateurs, des motifs circulaires²⁹⁶ » sont omniprésentes dans le *Cahier de charges spéciales*. On y apprend également que l'entrepreneur était responsable du transport, de l'entreposage et de la protection des tuiles contre le vol et les intempéries. Les architectes exigeaient également la présence « du céramiste » ou de l'un de ses représentants afin de superviser la pose des tuiles. Les architectes font également mention des nombreuses précautions particulières à suivre lors de la pose des tuiles constituant les motifs circulaires, allant de la constitution des joints à leur nettoyage.

Les photos prises lors de la construction de la station sont également d'excellents témoins de la réalisation de l'œuvre (fig. A.2.5 à fig. A.2.13). En effet, sur celles-ci, il est possible de voir comment les ouvriers travaillaient. La première chose que nous remarquons est que l'installation de l'œuvre débute relativement tôt, puisque le système d'éclairage en était encore à un stade provisoire. Nous pouvons également y voir que des cercles avaient été posés aux endroits où il devait y avoir des motifs circulaires. Il semblerait qu'ensuite les tuiles aient été posées sur les murs et les planchers, laissant ces espaces libres. Les tuiles composant les motifs circulaires ont ensuite été assemblées selon leur numéro et posées du centre vers l'extérieur. La présence de Mousseau sur plusieurs des photos indique également son implication sur le chantier pour superviser les travaux, comme l'indique le *Cahier de charges spéciales* et la lettre de Vermette.

²⁹⁵ *Ibid.*

²⁹⁶ Ville de Montréal, « Cahier CC, ouvrages en tuile céramique. », page CC-2.

2.2.2.4. Réseau de collaboration

La station Peel est un exemple probant que la notion de copinage développée par Marianne-U Ström s'applique au milieu de l'art public québécois. Tout d'abord, on y retrouve une relation privilégiée entre les artistes et le bureau d'architectes PGL. Selon le curriculum vitæ de Mousseau, il n'en était d'ailleurs pas à sa première ni à sa dernière collaboration avec ce bureau d'architectes. En effet, entre 1964 et 1968, Mousseau a pris part à plusieurs de leurs projets : l'aéroport de Fort Chimo, une école à Pierrefonds, l'école Georges-Vanier, le centre de culture physique de l'Université d'Ottawa et la résidence des filles de l'Université de Montréal. En fait, Mousseau avait été engagé comme coloriste par PGL :

Nous le voyions, nous étions amis avec lui et nous avions de l'espace dans ce bureau, et je ne sais plus trop comment nous en sommes venus à le faire, mais nous l'avons invité à venir s'installer chez nous. Nous lui avons dit que nous lui donnerions un bureau et que nous lui trouverions quelque chose à faire, que nous le tiendrions occupé. C'est comme ça que c'est arrivé, et il a été chez nous pendant au moins deux ans, sinon plus, dans un coin de bureau, et tout ce que nous avions comme truc architectural, nous pouvions lui demander de nous faire quelque chose là-dessus²⁹⁷.

Si Mousseau et Vermette ont obtenu le contrat, il semblerait que ce soit à cause de cette relation privilégiée avec les architectes. En effet, c'est à l'époque où Mousseau travaillait chez PGL que le bureau d'architectes a obtenu le contrat de la station Peel. Mousseau étant déjà sur les lieux, lorsque les architectes ont commencé à chercher une façon d'animer les couloirs, c'est lui qu'ils sont venus consulter. Comme pour le vitrail de l'église Saint-Maurice-de-Duvernay, il n'y a pas eu d'appel d'offres; les architectes ont, une fois de plus, opté pour des artistes qu'ils connaissaient et avec qui ils avaient déjà collaboré.

Mousseau et Vermette n'en étaient pas non plus à leur première collaboration. Élèves du frère Jérôme au Collège Notre-Dame, où ils s'étaient liés

²⁹⁷ Entretiens de Louis Martin avec Louis-Joseph Papineau, 2007.

d'amitié, ces deux artistes formaient, comme le dit Sophie Gironnay, un « duo muraliste choc²⁹⁸ ». Actifs entre 1958 et 1966, ils ont collaboré à de nombreux projets : pavillon-restaurant du lac des Castors (1958), Union régionale des caisses populaires de Saint-Jérôme de Métabetchouan (1958), Aéroport international de Montréal-Dorval (1960), Centre Notre-Dame du Collège Notre-Dame (1958), etc. La Station Peel est considérée par Gironnay comme le point culminant de cette collaboration²⁹⁹. Selon elle, Vermette aurait d'ailleurs initié cette collaboration et, par le fait même, l'incursion de Mousseau dans le monde de l'art public :

Je me passionnais depuis toujours pour l'architecture, plus que Mousseau qui, lui, était très pris par le théâtre. Je fréquentais les architectes, on mangeait ensemble et on discutait. On était tous un peu du même âge. C'est comme ça que j'ai fini par être débordé de commandes de murales et que j'ai demandé à Mousseau, qui venait me voir à l'atelier, de me prêter main-forte³⁰⁰.

Cette union entre les deux artistes a été consolidée par leur conception commune de ce que devrait être l'art public : « Ce qu'on voulait, ce n'était pas de raconter des histoires sur les murs. On voulait que les murs puissent parler, que ce soit gai. La couleur ajoutait beaucoup à certaines lignes architecturales³⁰¹. » Tout comme pour Mousseau et D'Astous, ils ne travaillaient donc pas ensemble uniquement parce qu'ils étaient amis, mais aussi parce qu'ils partageaient un certain nombre de conventions.

Finalement, la station Peel a donné lieu à une nouvelle relation de collaboration entre Mousseau et la Ville de Montréal, et ce, malgré le fait qu'à l'époque de LaPalme, cette œuvre ne semblait pas être considérée comme telle, puisque le discours tenu par les représentants de la Ville ne la comptait pas parmi les œuvres de la galerie d'art du métro. Selon ce discours, ce serait l'œuvre de Back à la station Place-des-Arts qui serait la première à être intégrée

²⁹⁸ Gironnay, « Mousseau ».

²⁹⁹ *Ibid.*

³⁰⁰ Claude Vermette dans Gironnay, « Mousseau ».

³⁰¹ *Ibid.*

au métro. Nous savons en revanche que ce n'est pas le cas, plusieurs œuvres ayant été intégrées au réseau initial en contournant le projet établi soit par la proche collaboration des architectes et des artistes, soit par la réalisation d'une œuvre par l'architecte lui-même. Si lors de sa réalisation, l'œuvre de Mousseau et Vermette ne correspondait pas à ce que la Ville souhaitait comme œuvre d'art, à un point où elle ne la reconnaissait pas en tant que telle, la Ville a changé de position en quelques années seulement.

Selon Jean Dumotier, architecte pour le métro de Montréal, avec la station Peel, c'est l'ensemble du développement du métro qui a changé. À la suite de l'œuvre de Mousseau, les artistes ont développé une nouvelle approche : « Ils contribuaient à créer plutôt "des ambiances globales" dans lesquelles on passe, dont on ressent l'effet et les sensations, mais sans s'arrêter. » Dans la *Demande d'intégration d'un artiste au comité chargé des œuvres d'art dans le métro*, il est question de la station Peel qui est déclarée comme « une des mieux réussies de notre réseau³⁰² ». Il y a donc bel et bien un rapprochement entre le monde de l'art et celui de l'administration publique. Ce rapprochement passe par le partage de nouvelles conventions entre ces deux mondes qui, de prime abord, s'opposaient sur plusieurs plans, comme le démontre le débat autour du projet de LaPalme. Par contre, comme mentionné précédemment, les deux visions se sont rejointes et ont ainsi marqué un changement majeur dans l'esthétique adoptée lors du premier prolongement du métro amorcé en 1970.

Mousseau a d'ailleurs été engagé en tant que conseiller artistique pour le Bureau Métropolitain de Transport en 1974 et a occupé ce poste jusqu'en 1984. Durant cette période, il a réalisé les œuvres des stations Square-Victoria, Viau et Honoré-Beaugrand, en plus d'influencer les projets artistiques de plusieurs autres stations, ce qui a fait dire à Clairoux : « Digne successeur de Robert LaPalme, Mousseau aura marqué l'époque des prolongements du métro de Montréal³⁰³. »

³⁰² Bureau Métropolitain de Transport, *Demande d'intégration d'un artiste au comité chargé des œuvres d'art dans le métro*, Archives de la STM, dossier *Œuvre d'art*, Mousseau Jean-Paul (artiste) # 99999-1362, 3 pages.

³⁰³ Clairoux, *Le métro de Montréal*, page 143.

La trace de Mousseau est partout, de la couleur orangée des bancs du métro à la banque de quatre-vingt mille diapositives qu'il a constituée. Sa tâche était également de faire connaître le métro et sa galerie d'art. Mousseau a collaboré à deux livres sur le métro publiés en 1976³⁰⁴ et 1983³⁰⁵, en plus de réaliser des brochures présentant chaque station et de nombreux diaporamas.

Dans ces deux contextes de commandes, Mousseau a donc pris part à la modernisation de la société québécoise en s'inscrivant au sein d'équipes composées de gens qui partageaient cette volonté de transformation. Ces deux œuvres révèlent d'ailleurs la présence d'un petit réseau composé d'artistes et d'architectes dont la récurrence des collaborations permet d'associer la notion de copinage développée par Ström en regard du milieu de l'art public de Stockholm, au milieu de l'art public québécois. Dans ce chapitre, nous ne nous sommes attardées qu'aux récurrences des collaborations de Mousseau, mais plusieurs des artistes et des architectes mentionnés dans ce chapitre ont également collaboré entre eux. Unis à la fois par des préoccupations communes et des conventions, ils étaient d'abord et avant tout liés par des amitiés, selon les propos tenus par François Soucy³⁰⁶.

Par ces œuvres, Mousseau répondait également à son ambition de rendre l'art contemporain disponible au plus vaste public possible. Aujourd'hui,

³⁰⁴ J. Gaston, sous la dir. de. *Le métro de Montréal*, Montréal, Bureau de Transport Métropolitain, 1976.

³⁰⁵ *Ibid.*, page 164.

³⁰⁶ Entretien de l'auteure avec François Soucy en mars 2007.

son œuvre de la station Peel est vue par des milliers de personnes chaque jour³⁰⁷ et l'église Saint-Maurice-de-Duvernay accueille toujours les fidèles de la paroisse. Dans les deux cas, il a réalisé des œuvres abstraites en concordance avec sa production destinée aux galeries et aux musées. Comme il l'avait dit clairement dans de nombreux entretiens, pour lui, il n'était pas question de faire de compromis ou d'offrir un art « adapté » comme le proposait Rivera. En ce sens, Mousseau a été fidèle au discours qu'il tenait. Avec le vitrail de Saint-Maurice-de-Duvernay, il a également mis en lumière son enthousiasme face aux nouveaux matériaux en employant la technique *Art Kaleïray* pour la première fois dans une de ses œuvres.

Par son œuvre de la station Peel, Mousseau semble aussi avoir répondu à la notion d'art d'accompagnement développée par Fernand Léger, comme le souligne le commentaire d'Alex Colville, un artiste canadien : « Public art in particular should be as free as possible of the personal, the neurotic, the whimsical, and the shocking – your work is rare in having that noble – it is like chamber music³⁰⁸. » Cette œuvre reflète également sa volonté de créer un art public qui influence l'ensemble de l'environnement architectural; les motifs circulaires de la station Peel couvrant l'ensemble des murs et des planchers. Cette volonté se retrouve également dans le vitrail de l'église Saint-Maurice-de-Duvernay, l'œuvre jouant sur la lumière qui pénètre à l'intérieur du bâtiment.

Toutefois, ces deux études d'œuvres illustrent particulièrement la flexibilité de Mousseau quant à sa conception du travail en collaboration avec les architectes, aspect qui n'avait pas été abordé dans son discours. Les deux œuvres démontrent deux dynamiques de travail totalement différentes auxquelles Mousseau a accepté de se conformer. Dans le cadre de son travail avec Roger D'Astous à Saint-Maurice-de-Duvernay, Mousseau ne travaille pas en très grande collaboration avec l'architecte. Il a plutôt répondu à une demande

³⁰⁷ La station Peel était la neuvième station la plus achalandée en 2006 avec 6 351 448 départs. Source : <http://metrodemontreal.com/green/peel/history-f.html>.

³⁰⁸ Lettre de Alex Colville à Jean-Paul Mousseau, 1^{er} novembre 1966, Archives du Musée d'art contemporain de Montréal, dossier *Murale céramique et coloration station Peel*.

très précise de ce dernier en fournissant les cartons qui ont permis de réaliser un vitrail à l'endroit prescrit par l'architecte. L'artiste, dans ce contexte, prend part à ce que Joan Marter qualifie de « correlative collaboration ». Dans ce contexte, l'artiste et l'architecte ne se contentent pas de simplement créer des œuvres complémentaires en travaillant de manière totalement autonome, mais ils n'atteignent pas encore le niveau de collaboration qu'elle nomme « cooperative collaboration³⁰⁹ ». Dans ce contexte, l'artiste et l'architecte forment une équipe dès les premiers soubresauts du projet. C'est à ce type de collaboration que nous associons ce qui a eu lieu à la station Peel. En effet, dans ce contexte, le rôle de Mousseau ne s'est pas limité à fournir les cartons qui ont servi à réaliser l'œuvre. Il a été invité à créer une œuvre dont la fonction est d'animer les couloirs de la station de métro. L'emplacement des cercles relevait de lui et leur disposition à l'intérieur de la station a fait en sorte qu'il a dû travailler en proche collaboration avec les architectes, mais aussi avec les compagnies chargées de la construction de la station et de la pose des tuiles. Dans ce contexte, Mousseau a dû se plier à un échéancier précis pour ne pas nuire au travail des autres. Un véritable travail de coordination et de communication a été demandé à l'artiste et à ses collaborateurs afin d'assurer le succès de l'entreprise.

³⁰⁹ Marter, « Collaboration : Artist and Architects on Public Sites », page 315.

CHAPITRE III

ÉTUDE DE LA *MOUSSE SPACTHÈQUE*

L'approche de l'art public utilisée dans le cadre de la *Mousse Spacthèque* de Montréal se distingue suffisamment de celle adoptée à l'église Saint-Maurice-de-Duvernay et à la station de métro Peel pour justifier de la présenter séparément de ces deux œuvres. Tout d'abord, il est important de préciser que cette œuvre n'a pas été réalisée en collaboration avec des architectes. Contrairement aux deux œuvres précédemment étudiées, la *Mousse Spacthèque* ne s'inscrivait pas dans une structure architecturale nouvelle, mais dans un local préexistant de la rue Crescent. Une autre distinction majeure se situe en ce qui a trait à l'occupation de l'espace. Bien que l'œuvre de la station Peel envahisse l'ensemble de l'espace en s'intégrant aux murs et aux planchers, et que le vitrail de Saint-Maurice-de-Duvernay ait une influence sur l'ensemble de l'environnement architectural par l'influence qu'il exerce sur la lumière, aucune de ces deux œuvres n'atteint ce qui a été fait à la *Mousse Spacthèque* en matière de création d'environnement. À ce sujet, Rose-Marie Arbour a affirmé : « [...] dans une optique d'environnement total, ces discothèques s'inscrivent dans une tendance marquée par l'autonomie architecturale, là où l'œuvre devient elle-même environnement, ambiance, lieu distinct³¹⁰. » L'œuvre dans ce contexte ne s'intégrait pas à un environnement, elle était l'environnement.

³¹⁰ Arbour, « Intégration de l'art à l'architecture », page 247.

3.1. La création d'environnements comme approche de l'art public

Les années 60, comme mentionné précédemment, ont donné lieu à de nouvelles approches de l'art public et à la naissance de nouvelles tendances dans le but de rapprocher davantage l'artiste et le public. La création d'environnements est l'une de ces nouvelles formes artistiques. Selon Marco Livingstone, auteur du texte *Pluralisme depuis 1960*, Joseph Beuys et quelques autres artistes des années 60 ont cessé de considérer la galerie comme un simple « réceptacle neutre et passif » pour leur art et ont commencé à la voir comme une composante essentielle de l'œuvre³¹¹. Cette volonté de faire de l'exposition elle-même une œuvre d'art était également présente chez les artistes minimalistes qui accordaient une très grande importance à la présentation de leurs œuvres dans le cadre d'expositions. D'après Livingstone, ces artistes « recherchaient une convergence de la perception et de la présence physique entraînant une conscience instantanée des particularités d'un endroit donné³¹² ». Cette volonté a donné lieu à l'émergence de l'art d'environnement qui, comme l'a souligné Livingstone, ne touchait pas uniquement un mouvement artistique : « Des artistes d'allégeances stylistiques différentes mirent l'accent sur l'installation entendue comme un tout et non plus à travers ses diverses composantes. » L'auteur a attribué aux œuvres *The Street* (1960) et *The Shore* (1961) de Claes Oldenburg le titre de « précédents historiques » de cette nouvelle forme d'art.

Dans ce type d'œuvre, l'artiste invite le public à s'inscrire dans l'environnement qu'il a créé plutôt qu'à contempler passivement un objet. Joseph-Émile Muller, auteur du livre *L'art et le non-art* a affirmé que « [si] l'artiste crée des "environnements", nous dit-on, son œuvre peut enfin assumer un rôle actif dans le monde réel et permettre au spectateur cette "participation" qui est l'une des revendications majeures de notre temps³¹³ ». Il n'est donc pas surprenant que cette forme d'art, qui a émergé d'abord et avant tout dans les

³¹¹ Marco Livingstone, « Pluralisme depuis 1960 », *L'art moderne de l'impressionnisme au post-modernisme*, Paris, Thames and Hudson SARL, 1999, page 378.

³¹² *Ibid.*

³¹³ Joseph-Émile Muller, *L'art et le non-art*, Paris, Éditions Aimery Somogy, 1970, page 146.

galeries, se soit rapidement transposée en approche de l'art public. Rose-Marie Arbour a décrit cette tendance émergeant au Québec dans les années 60 comme une intégration non seulement à l'architecture, mais à l'environnement architectural³¹⁴. Selon l'historienne de l'art, des artistes, dans une volonté de rapprochement de l'artiste et du public encore plus prononcée, ont fait sortir l'art d'environnement des frontières habituelles de l'art pour l'inscrire dans la sphère publique, donnant lieu à ce qu'Arbour nomme « l'art comme environnement global³¹⁵ ». Elle inscrit dans cette tendance les artistes québécois Jean-Paul Mousseau, Marcelle Ferron et Yvette Bisson³¹⁶.

Cette nouvelle conception de l'art public a pris plusieurs formes allant des projets d'envergure d'artistes – comme ceux de la Québécoise Bisson et du Hollandais Constant qui proposaient des maquettes de lieux d'habitation pour une société utopique – à des manifestations à plus petite échelle dans le tissu urbain existant. Dans la lignée de cette dernière approche, deux artistes se sont laissés tenter par la création d'environnement de discothèques. Il s'agit d'Andy Warhol aux États-Unis et de Jean-Paul Mousseau au Québec.

3.1.1. *The Exploding Plastic Inevitable*

Warhol a conçu, en 1966, un environnement multidisciplinaire connu sous le nom *The Exploding Plastic Inevitable (EPI)*³¹⁷. Cet environnement a été décrit par Hugh McCarney, l'auteur du projet d'exposition *Andy Warhol's Multi-screen/mixed-media environment The Exploding Plastic Inevitable*, comme la création d'un environnement physique, social et psychologique dans lequel les gens avaient la possibilité de se donner en spectacle³¹⁸. *EPI* réunissait des projections de films de Warhol sur écrans multiples, le groupe de musique The

³¹⁴ Arbour, « Intégration de l'art à l'architecture », page 238.

³¹⁵ *Ibid.*, page 240.

³¹⁶ *Ibid.*, page 238.

³¹⁷ « Wild New Flashy Bedlam of the Discothèque », *Life*, 27 mai 1966, page 73.

³¹⁸ Hugh McCarney, *Andy Warhol's Multi-screen/mixed-media environment The Exploding Plastic Inevitable*, Western Connecticut State University, page 10.
[people.wcsu.edu/mccarneyh/fva/N/Nameth_EPI.pdf].

Velvet Underground, la chanteuse Nice ainsi que les danseurs Gererd Malanga, Mary Woronov et Ingrid Superstar (fig. A.3.1 à fig. A.3.4). En introduction de son projet d'exposition, McCarney cite la description de Kate Butlers afin de rendre compte de l'ambiance créée par cette collaboration :

Audiences were bombarded with floor to ceiling projections of Warhol films such as Vinyl. At the center stage, the Velvet Underground were transported with Warhol-directed lighting effects. Images filled the show, that were disturbing and abrasive as Lou Reed's³¹⁹ songs. Collaboration between artists and musicians had never before, or since, proved so influential despite its short life span³²⁰.

Butlers omet toutefois de faire mention du rôle des danseurs qui prenaient également part à cette collaboration en présentant des performances et en interagissant à la fois avec l'environnement sonore et l'environnement visuel³²¹.

EPI a donné lieu à une tournée qui a permis à l'environnement d'occuper différents auditoriums en 1966 et 1967 aux États-Unis³²². L'historien de l'art Branden W. Joseph a fait état dans son article « My Mind Split Open » de l'envergure qu'avait pris l'environnement en décrivant tout l'équipement technique employé par l'équipe de Warhol ainsi que ses fonctions :

At the height of its development, the *Exploding Plastic Inevitable* included three to five film projectors, often showing different reels of the same film simultaneously; a similar number of slide projectors, movable by hand so that their images swept the auditorium; four variable-speed strobe lights; three moving spots with assortment of colored gels; several pistol lights; a mirror ball hung from the ceiling and another on the floor; as many as three loudspeakers blaring different pop records at once; one or two sets by The Velvet Underground and Nice; and the dancing of Gererd Malanga and

³¹⁹ Chanteur de The Velvet Underground.

³²⁰ Kate Butlers dans McCarney, *Andy Warhol's Multi-screen/mixed-media environment The Exploding Plastic Inevitable*, page 2.

³²¹ McCarney, *Andy Warhol's Multi-screen/mixed-media environment The Exploding Plastic Inevitable*, page 12.

³²² Branden W. Joseph, « "My Mind Split Open" : Andy Warhol's Exploding Plastic Inevitable », *Grey Room 08*, summer 2002, page 81.

Mary Woronov or Ingrid Superstar, complete with props and lights that projected their shadows high onto the wall³²³.

La durée de vie de cet environnement n'a toutefois été que de courte durée et aujourd'hui, il n'en reste que quelques photographies et le film *EPI* de Ronald Nameth. Ce film de vingt-deux minutes avait comme objectif de rendre l'ambiance d'*EPI* à partir de matériel filmé durant une semaine en 1966 à Chicago. Ce film a été qualifié par Gene Youngblood, critique et auteur du livre *Expanded Cinema*, de « more than a mere record of an event. Like Warhol's show, Nameth's *EPI* is an experience, not an idea³²⁴ ». Ce film est aujourd'hui présenté dans les plus grands musées d'art moderne, tant à titre d'œuvre qu'à titre de document³²⁵.

EPI a été associé par la critique à la discothèque tout comme au cinéma. Gene Youngblood, a affirmé au sujet de cette œuvre : « Andy Warhol's... sensorium, the *Exploding Plastic Inevitable*, was, while it lasted, the most unique and effective discotheque environment prior to the Fillmore/Electric Circus era, and it is safe to say that the *EPI* has never been equaled³²⁶. » Alors que Joseph a qualifié le résultat de cette collaboration de « overwhelming, expanded cinema production collaboratively orchestrated³²⁷ », certains critiques ont toutefois reproché l'énergie négative qui se dégageait de l'environnement créé par Warhol. C'est le cas, entre autres, de la critique Michaela Williams du *Chicago Daily News* qui, dans sa description de l'environnement, reprochait l'aspect cynique, manipulateur et pervers de l'environnement :

At a slight distance, [...] the Exploding Plastic Inevitable seems like a Fun Machine. People move into it and become nothing more than parts of it, receptors essential to its functioning but subordinate to it and manipulated by it. [...] He has indeed put together a total environment [...] but it is an assemblage that actually vibrates with

³²³ *Ibid.*

³²⁴ Gene Youngblood, *Expanded Cinema*, New York, E. P. Dutton, 1970, page 103.

³²⁵ McCaeny, *Andy Warhol's Multi-screen/mixed-media environment The Exploding Plastic Inevitable*, page 27.

³²⁶ Youngblood, *Expanded Cinema*, page 103.

³²⁷ Joseph, « "My Mind Split Open" : Andy Warhol's Exploding Plastic Inevitable », page 81.

menace, cynicism and perversion. To experience it is to be brutalized, helpless³²⁸...

Simultanément à *EPI*, Mousseau concevait, à Montréal, son premier environnement de discothèque pour la *Mousse Spachèque* de la rue Crescent, œuvre qui retiendra ici l'attention. Mousseau connaissait d'ailleurs le projet de Warhol. Il considérait toutefois qu'il existait une différence majeure entre les deux environnements créés : « D'après ce que j'ai pu voir, Warhol cherche à choquer pour choquer. Chez moi, il y a toujours harmonie, forme, structure, etc. Il n'y a pas de désespoir dans mon œuvre³²⁹. » Si, comme l'a perçu Mousseau, le but de Warhol était de « choquer pour choquer », ce n'était pas son cas à la *Mousse Spachèque*.

3.2. L'émergence des discothèques au Québec

Avant tout, il semble important d'en savoir plus sur l'émergence des discothèques au Québec. Cet aspect de l'histoire populaire québécoise n'a pas encore fait l'objet d'études poussées; c'est pourquoi uniquement des articles de chroniqueurs de journaux des années 60 seront ici employés pour faire le portrait de ce phénomène majeur des années 60. L'article « Les discothèques sont nées en France en 1945. Pourquoi? Comment? » publié dans *La Patrie* en 1968, s'est penché sur les motivations économiques et sociales qui ont été à l'origine de ce nouveau mode de divertissement. Il y est écrit que les discothèques sont nées en France après la Seconde Guerre mondiale. Créées en réponse au manque d'argent de la population pour leurs loisirs et à la fuite des artistes hors du pays durant la guerre, elles étaient un nouveau mode de divertissement moins coûteux et original³³⁰. C'est dans ce contexte que les discothèques se sont multipliées en France à un rythme effarant à la suite de la création du *Whisky à Gogo* de Paul

³²⁸ Michaela Williams citée dans Joseph, « “My Mind Split Open” : Andy Warhol's Exploding Plastic Inevitable », page 91.

³²⁹ Robillard, « Mousseau discothèque et lieux multiples », page 32.

³³⁰ « Les discothèques sont nées en France en 1945. Pourquoi? Comment? », *La Patrie*, semaine du 18 août 1968.

Pacini en 1945 à Paris³³¹. L'utilisation de musique sur disque permettait de diversifier et d'internationaliser la sélection musicale. Elle permettait également d'éliminer les musiciens et libérait ainsi l'espace pour la danse, réduisant du même coup la dimension des salles utilisées. Cet article affirme que cette forme de divertissement a fait son entrée au Québec vers 1958³³² grâce aux hommes d'affaires Gilles Archambault et Claude de Carufel, mais la première discothèque à ouvrir ses portes au Québec daterait toutefois de 1963³³³, selon l'article « Le guide des discothèques de Montréal » publié dans *Échos Vedettes* en 1966³³⁴. Selon cet article, les discothèques se seraient implantées au Québec avant même celles des États-Unis : « Curieusement, cette formule hautement rentable mit plus de quinze ans à franchir l'Atlantique. Et – il faut le souligner – c'est à Montréal qu'elle prit pied pour la première fois en Amérique du Nord avant de faire école aux USA³³⁵. » Selon l'article « Happening Permanent : une chambre de torture thérapeutique », publié en 1970 dans *Perspectives-Dimanche*, à peine quelques années plus tard, en 1967, 150 discothèques avaient ouvert leurs portes au Québec³³⁶. Selon son auteur, Pierre Turgeon, cette abondance a mené à une transformation au sein même de cette nouvelle forme de divertissement, la prochaine discothèque devant toujours être plus originale que la précédente. C'est ainsi que sont nés les « happenings permanents », comme il les désigne, c'est-à-dire des lieux où l'on visait à créer un choc par l'ambiance sonore et visuelle. Il comparait même cette nouvelle catégorie de lieux de divertissement à un usage de drogues hallucinogènes dont il était possible de contrôler la durée : « On sait que les hallucinations du LSD se dissipent lentement, mais on sort à son gré des "happenings permanents" qui se distinguent suffisamment des discothèques pour qu'on les désigne d'un autre nom³³⁷. » Selon lui, seulement

³³¹ Manuel Maître, « La Mousse Spacthèque : une discothèque... spaciale!??? », *La Patrie*, 28 août 1966.

³³² « Les discothèques sont nées en France en 1945. Pourquoi? Comment? ».

³³³ Il s'agit de *La Licorne* de Gilles Archambault et de Claude de Carufel située sur la rue Mackay à Montréal.

³³⁴ « Le guide des discothèques de Montréal », *Échos Vedettes*, 8 octobre 1966.

³³⁵ *Ibid.*

³³⁶ Pierre Turgeon, « Happening Permanent : une chambre de torture thérapeutique », *Perspectives-Dimanche*, 11 octobre 1970, page 18.

³³⁷ *Ibid.*

trois ou quatre de ces lieux se sont établis au Québec, dont le *Cercle électrique* de Québec³³⁸ et le *Crash* de Montréal³³⁹.

3.3 La *Mousse Spachèque*

Dans la métropole québécoise, les discothèques ont envahi les quartiers de l'ouest de la ville, leur concentration étant très élevée dans le quadrilatère délimité par les rues Metcalfe, McKay, Sherbrooke et Dorchester³⁴⁰. C'est d'ailleurs dans ce secteur que se trouvait la *Mousse Spachèque*, située au 1465, rue Crescent. Cette discothèque, inaugurée le 16 septembre 1966, tirait son nom de la contraction des mots Mousseau, *spacial* (espace) et discothèque³⁴¹. L'analyse qui suit se concentrera tout d'abord sur les conditions de sa réalisation en analysant la commande et l'organisation du travail de production. Elle se penchera ensuite sur l'analyse de l'environnement créé par Mousseau et son inscription dans la production de l'artiste.

3.3.1 Conditions de réalisation de la *Mousse Spachèque*

3.3.1.1 La commande

La *Mousse Spachèque* de Montréal était gérée par deux hommes d'affaires : Gilles Archambault et Pierre de Carufel³⁴², mais les conditions de la commande de l'œuvre de Mousseau demeurent relativement obscures. Aucune communication entre l'artiste et les commanditaires n'a été retrouvée. Nous savons que les deux hommes d'affaires étaient très actifs dans le développement des discothèques au Québec et qu'ils ont géré la chaîne de discothèques *La*

³³⁸ *Ibid.*, page 22.

³³⁹ *Ibid.*, page 18.

³⁴⁰ Couture, « Mousseau et la modernité globale », page 52.

³⁴¹ Maître, « La Mousse Spachèque : une discothèque... spaciale!??? ».

³⁴² *Ibid.*

*Licorne*³⁴³ ainsi que la discothèque *Baroque*. La *Mousse Spachthèque* a d'ailleurs été réalisée dans l'ancien local de la discothèque *Baroque* de Montréal. Gilles Archambault a affirmé à ce sujet : « On projetait [*sic*] la *Mousse Spachthèque* depuis trois ans. Elle remplace l'ancien *Baroque* dont la clientèle devenait de plus en plus mince ces derniers temps.³⁴⁴ » Pour les commanditaires, la *Mousse Spachthèque* avait donc pour objectif d'attirer une nouvelle clientèle en renouvelant un lieu en perte de vitesse.

Selon le journaliste Yves Leclerc, en 1966 les hommes d'affaires auraient approché Mousseau qui, à ce moment n'avait encore jamais réalisé d'aménagement de discothèque. Les hommes d'affaires ayant vu ce que l'artiste pouvait faire au restaurant Chez son père et au bal masqué de *L'Équinoxe du printemps cosmique*³⁴⁵, ont décidé de le rencontrer. Pour le restaurant Chez son père, Mousseau avait créé en 1963 un environnement lumineux à l'aide d'un rideau en céramique, de lanternes en résine colorée et d'une œuvre murale lumineuse dans ce même matériau (fig. A.3.5). Cette œuvre murale était similaire à *Mouvement et lumière dans la couleur* du hall d'entrée du siège social d'Hydro-Québec (1961) et à l'œuvre murale du *Montréal Star* (1961), mais de dimension plus modeste. L'information sur les réalisations de Mousseau dans le cadre de l'événement *L'Équinoxe du printemps cosmique*, qui a eu lieu le 2 mai 1964 à la première *Casa Petro*³⁴⁶, est plus rare. Toutefois, selon Leclerc, il s'agissait des éclairages et du décor. Selon l'information de la *Biobibliographie Mousseau* de la médiathèque du MACM, il aurait également participé à l'organisation de l'événement et à la réalisation des costumes et des masques³⁴⁷.

³⁴³ La chaîne de discothèque *La Licorne* comptait des établissements à Montréal, Québec et Pointe-au-Pic.

³⁴⁴ Gilles Archambault dans « La Mousse Spachthèque est unique en son genre », *Nouvelles Illustrées*, 17 septembre 1966.

³⁴⁵ Yves Leclerc, « Empereur de la nuit », *Papa Pedro et le printemps cosmique*, [En ligne], mis à jour le 15 août 1999. [<http://salutpapa.iquebec.com/grestaur.htm>].

³⁴⁶ Yves Leclerc, « Présentation », *Papa Pedro et le printemps cosmique*, [En ligne], mis à jour le 15 août 1999. [<http://salutpapa.iquebec.com/fmondain.htm>].

³⁴⁷ « Spectacles/Événements », *Biobibliographie Mousseau*, Médiathèque du Musée d'art contemporain de Montréal, [En ligne], mis à jour le 8 décembre 1995. [<http://media.macm.org/biobiblio/mousseau/mousseau-spec.htm>].

Dans le cadre de la *Mousse Spachthèque*, les hommes d'affaires auraient confié à Mousseau la tâche de réaliser l'environnement visuel et sonore³⁴⁸. L'absence de correspondance, de document officiel et de contrat ne permet toutefois pas d'en savoir plus sur les termes de cette commande. Une déclaration de Mousseau lorsqu'il parlait des contraintes qui lui étaient imposées lors de la réalisation d'une œuvre en collaboration avec l'industrie vient toutefois jeter un peu de lumière sur cette question : « [Avec l'industrie, il] faut toujours tout justifier au fur et à mesure et non seulement accepter de s'en tenir à un certain budget, le contraire de la discothèque quoi, où je contrôle tout³⁴⁹. » Cette déclaration laisse entendre que l'artiste aurait eu carte blanche tant qu'il respectait le budget qui avait été fixé par Gilles Archambault et Claude de Carufel.

3.3.1.2 Organisation du travail dans le cadre de la réalisation de l'œuvre

L'aménagement de l'environnement de la *Mousse Spachthèque* n'aurait pris que trois semaines³⁵⁰ (fig. A.3.6). Par contre, Mousseau n'a pas apporté de précisions sur sa façon de procéder durant ces trois semaines. Il a toutefois commenté à quelques reprises sa façon de faire en général lorsqu'il créait une nouvelle discothèque. La première chose qui se devait d'être établie, selon lui, était le plan de circulation du public :

La première chose que je fais dans une discothèque, c'est la circulation, je détermine où sera mon bar, etc... [*sic*] et la façon dont les gens vont participer. Par exemple, il y a à la *Mousse*, une erreur que j'ai corrigée dans les autres discothèques. Les tables autour de la piste de danse sont placées de façon à ce que certains spectateurs aient le dos à la piste. Ils devraient pouvoir regarder eux aussi, participer aux spectacles³⁵¹.

³⁴⁸ Leclerc, « Empereur de la nuit ».

³⁴⁹ Mousseau dans Robillard, « Mousseau, discothèque et lieux multiples », page 33.

³⁵⁰ « Ils étaient tous là pour se « mousse-spactiquer » », *Échos Vedettes*, 17 septembre 1966, page 32.

³⁵¹ Mousseau dans Robillard, « Mousseau discothèque et lieux multiples », page 32.

Ce n'est qu'après avoir réalisé ce plan de circulation que Mousseau se penchait sur l'élaboration de l'ambiance. Contrairement au moment où il réalisait une œuvre murale ou un vitrail, où tout devait être prévu et planifié à l'avance, dans ce cas, il pouvait être spontané et improviser lors de la réalisation de l'œuvre. Dans le cadre de son entretien avec Yves Robillard, il a affirmé : « Je pense à mes ambiances globalement; je pense visuellement et non à des thèmes. Je travaille toujours sans plan. Je fais des croquis de circulation puis j'invente au fur et à mesure. Je dis : le tissu va s'arrêter là, ici il y aura autre chose, etc... [sic]³⁵². » Dans un autre entretien réalisé dans le local du *Crash*³⁵³ lors de la réalisation de l'environnement³⁵⁴, Mousseau est revenu sur son mode de fonctionnement, réaffirmant l'inexistence de plan définitif lors de la création de ses discothèques :

- Vous passez la plupart de votre temps ici (*Crash*), maintenant?
- Disons que maintenant que les travaux ont commencé vraiment à prendre forme, il est important, puisqu'il y a un plan d'établi, disons un plan de circulation; mais il n'y a pas de plan détaillé de décoration, ce qu'on appelle décoration, cela se fait un peu comme une sculpture, au fur et à mesure que les objets arrivent, on les place pour maintenir une certaine unité dans tout cela, mais il faut être constamment là pour diriger les travaux³⁵⁵.

Le fait que, dans le cas des discothèques, Mousseau ait travaillé à partir de locaux préexistants a permis cette liberté qui était impensable sur un chantier de construction. En effet, dans ce contexte, il n'avait pas à craindre de nuire aux ouvriers. Certes, il y avait d'autres ouvriers qui travaillaient avec lui à la réalisation de la *Mousse Spachthèque*, mais, dans ce cas, il était le maître d'œuvre et les ouvriers ne travaillaient pas pour un architecte, mais bien pour lui.

³⁵² *Ibid.*

³⁵³ Discothèque réalisée par Mousseau à Montréal en 1967.

³⁵⁴ Cet entretien, dont la transcription a été retrouvée dans le dossier *Mousseau* de la collection spéciale de la Bibliothèque des arts de l'UQAM, n'est pas daté et il n'est pas mentionné par qui il a été réalisé ni dans quel contexte (télévision, radio ou préparation d'article). Nous pouvons toutefois déduire qu'il a été réalisé dans le local du *Crash* en raison de la façon de parler de Mousseau qui semble se promener dans le local et montrer à son interviewer où seront situées les choses. Ainsi, nous avons daté cet entretien de 1967, année où le *Crash* a été réalisé.

³⁵⁵ Entretien avec Mousseau, 1967(?), Bibliothèque des arts de l'UQAM, collection spéciale, dossier *Mousseau*, page 12.

Plusieurs textes nous indiquent d'ailleurs qu'il supervisait les travaux. Il était fréquent que des entrevues réalisées avec lui dans le but de rédiger des articles promotionnels publiés à l'occasion de l'ouverture des discothèques se fassent dans les locaux en construction, alors qu'il supervisait les travaux (fig. A.3.7 et fig. A.3.8). C'est le cas, entre autres, de l'article de Manuel Maître « La Mousse Spachèque : une discothèque... spatiale!??³⁵⁶ » et de l'entretien retrouvé dans le dossier *Mousseau* de la collection spéciale de la Bibliothèque des arts de l'UQAM³⁵⁷. Dans l'article de Gisèle Tremblay, « La révolution dans les arts plastiques », Mousseau mentionnait également être à Alma pour superviser les travaux de la *Mousse Spachèque* qui a ouvert ses portes dans cette ville en 1968³⁵⁸.

À la *Mousse Spachèque* de Montréal, le rôle de Mousseau ne s'est pas limité à la conception de l'environnement et à la supervision des travaux. Il a été très impliqué dans la réalisation de l'environnement et de ses composantes. Il a, entre autres, peint lui-même les diapositives qui étaient projetées sur la foule et les écrans. Mousseau était toutefois conscient qu'il n'était pas apte à concevoir le système d'éclairage et de son; c'est pourquoi il a fait appel à des spécialistes ayant les compétences nécessaires afin de l'aider à concrétiser sa vision. L'entreprise Gérard Laliberté & Lucien Gagnon a donc conçu et réalisé le système d'éclairage et Werner H. Huels a pris en charge le son³⁵⁹.

3.3.2 Analyse de l'environnement

Ce que Mousseau a proposé pour la *Mousse Spachèque* s'inscrivait, selon Rose-Marie Arbour, en continuité avec les environnements globaux de l'artiste futuriste italien Balla du début du siècle³⁶⁰. Dans son article³⁶¹,

³⁵⁶ Maître, « La Mousse Spachèque : une discothèque... spatiale!?? ».

³⁵⁷ Entretien avec Mousseau, 1967(?), Bibliothèque des arts de l'UQAM, collection spéciale, dossier *Mousseau*, page 12.

³⁵⁸ Tremblay, « La révolution dans les arts plastiques ».

³⁵⁹ « La Mousse Spachèque est unique en son genre ».

³⁶⁰ Arbour, « Intégration de l'art à l'architecture », page 246.

« Mousseau : discothèques et lieux multiples », Yves Robillard liait le projet de Mousseau à celui de *New Babylon* de l'artiste hollandais Constant³⁶², lien qui a aussi été repris par Rose-Marie Arbour³⁶³. Dans ce projet architectural, Constant proposait une nouvelle conception de la ville. Construite tel un labyrinthe, cette ville permettait à ses habitants de glisser d'une salle à l'autre et chaque salle était liée à une émotion particulière :

[...] je m'aperçois aujourd'hui que Jean-Paul Mousseau avec ses discothèques est en train de réaliser quelques-unes de ces salles à émotions. En effet, avec ses créations d'ambiance, il invite le spectateur à réagir, suscite des comportements relatifs à l'environnement, socialise le *happening*, présente des structures d'animation³⁶⁴.

Les discothèques répondaient en effet d'une manière évidente à la proposition de Constant : « [Cette pratique artistique] produira des environnements pour cet *homo ludens*, des ambiances de lumière, de son et de mouvement qui lui suggéreront de nouveaux comportements et qui lui seront un terrain de jeu propice à son émancipation³⁶⁵. » L'étude de la *Mousse Spachthèque* a révélé que ce lieu offrait un environnement où la féminité était un thème omniprésent qui visait à toucher tous les sens, à être en constante transformation, et qui invitait à la participation et à l'interaction.

3.3.2.1 Lieu de la féminité

La *Mousse Spachthèque* de Montréal était divisée en trois sections : *Orphée*, la zone calme pour le public spectateur, *Pluton*, la zone de la danse pour le public actif, et *Cybèle*, la zone de transition pour ceux qui allaient et qui venaient. Cette discothèque a été décrite par Mousseau comme étant le lieu de

³⁶¹ Robillard, « Mousseau discothèque et lieux multiples », page 30.

³⁶² Entre 1958 et 1960, membre de l'*Internationale Situationniste*.

³⁶³ Arbour, « Intégration de l'art à l'architecture », page 246.

³⁶⁴ Robillard, « Mousseau discothèque et lieux multiples », page 30.

³⁶⁵ Constant dans Couture, « Art et technologie : repenser l'art et la culture », page 190.

la féminité³⁶⁶. Ce thème de la féminité se manifestait de façon évidente dans l'aménagement de l'espace (fig. A.3.9). Des corps de mannequins féminins entiers et partiels jonchaient l'ensemble de la salle :

Les mannequins à la *Mousse* rappellent l'essence féminine. Ils n'ont pas de bras. C'est la ligne des formes de corps qui compte, et j'habille ces femmes avec les diapositives des projecteurs. Le léopard sur les banquettes est le rappel de la bête et suscite une impression tactile. Les lignes sur les murs sont là pour décomposer les projections lumineuses, donner la sensation d'espace autre³⁶⁷.

Des diapositives reproduisant des nus féminins étaient également projetées sur les murs écrans de tissu blanc à pois et sur la foule.

3.3.2.2 Un lieu qui touche tous les sens

L'environnement créé par l'artiste avait également comme objectif de rejoindre tous les sens : « "Total environment" Mousseau says proudly "This is what I am aiming at. Total experience. Here all the senses are at play"³⁶⁸. » Mousseau n'a d'ailleurs pas lésiné sur les moyens pour atteindre cet objectif. Sur le plan visuel, s'ajoutait aux projections de nus féminins la projection de diapositives peintes par Mousseau dans une esthétique rappelant sa période automatiste. Des milliers de cylindres de bois suspendus au plafond venaient décomposer les projections créant ainsi des effets lumineux sur lesquels s'est attardé le journaliste Bill Trent dans son article « Go-Go Goes All the Way at the Mousse Spachthèque, Montréal's new, total environment discothèque » : « The projection just then was of one of Mousseau's abstracts. As it passed over the mobiles, the whole ceiling became an intricate maze of color and the patterns kept breaking up into different shapes. It was like looking at a series of different paintings done with light³⁶⁹. » En plus du motif de léopard utilisé sur les

³⁶⁶ Maître, « La Mousse Spachthèque : une discothèque... spaciale!??? ».

³⁶⁷ Mousseau dans Robillard, « Mousseau discothèque et lieux multiples », page 32.

³⁶⁸ Mousseau dans Bill Trent, « Go-Go Goes All the Way at the Mousse Spachthèque, Montréal's new, total environment discothèque », *Weekend Magazine*, 1967, page 12.

³⁶⁹ *Ibid.*, page 14.

banquettes pour stimuler le toucher, la piste de danse était en acier inoxydable, ce qui permettait, selon l'artiste, aux danseurs de mieux sentir la musique³⁷⁰. Le système de ventilation libérait des effluves de lavande afin de rejoindre l'odorat. Finalement, l'artiste a souligné que le goût était également sollicité, bien que ce ne soit pas par son œuvre, mais plutôt par l'alcool qui était vendu³⁷¹.

3.3.2.3 Un lieu en changement perpétuel

La perpétuelle transformation du lieu était également une caractéristique fondamentale de cette discothèque. C'est d'ailleurs cet aspect qu'a souligné Francine Couture lorsqu'elle a commenté l'œuvre pour le catalogue *Mousseau* en s'attardant particulièrement à l'effet des projections lumineuses sur l'environnement de la discothèque et en soulignant les multiples ambiances ainsi créées :

[...] il utilisait des projections d'images de nus féminins et d'abstractions colorées qui créaient des ambiances en continuelle transformation. Ces projections, qui avaient un rayon d'action de trois cent soixante degrés, balayaient et organisaient l'espace et éclairaient les danseurs sur la piste ou les spectateurs assis aux tables³⁷².

C'est également ce qu'a retenu Bill Trent, journaliste au journal *Weekend Magazine* qui a été particulièrement frappé par l'effet englobant des projections : « The people become part of the projected patterns and the whole room seems to be in motion³⁷³. » L'ambiance sonore était, elle aussi, en constante transformation. À la *Mousse Spachthèque*, on ne pouvait pas s'attendre à n'entendre que du yé-yé, du rock ou du disco. La sélection musicale, comme l'a souligné Mousseau, était des plus variées dans le but d'engendrer l'émancipation

³⁷⁰ Entretien avec Mousseau, 1967(?), page 9.

³⁷¹ Trent, « Go-Go Goes All the Way at the Mousse Spachthèque, Montréal's new, total environment discothèque », page 14.

³⁷² Couture, « Mousseau et la modernité globale », page 54.

³⁷³ Trent, « Go-Go Goes All the Way at the Mousse Spachthèque, Montréal's new, total environment discothèque », page 12.

du public : « Cela se fera d'après un scénario ordonné avec une musique adéquate qui pourra être aussi bien de la musique à gogo que du Vivaldi ou un autre classique et cela à raison d'un thème différent chaque soir³⁷⁴. » Toutes ces modulations visuelles et sonores ne résultaient pas du hasard. C'était même le contraire. Tous les soirs, un animateur était responsable de gérer ces éléments, agissant tel un disc-jockey visuel et sonore sensible au moindre soubresaut de la foule. Son rôle était de créer ce que Mousseau a décrit comme « une courbe émotive » par ses choix musicaux et son utilisation des projections : « Côté disque, il faut avoir une bonne musique et un bon rythme; mais il faut les choisir de façon à créer une courbe émotive qui va amener les gens à s'exprimer, les soulever jusqu'à un paroxysme et les ramener sur terre³⁷⁵. » Contrairement à plusieurs des discothèques de cette époque, il n'était donc pas question à la *Mousse Spachèque* de répéter chaque soir les mêmes chansons populaires dans le même ordre : « Le public varie tous les soirs, et il faut varier avec lui. Il faut être sensible et très attentif au public, jouer avec lui. C'est un véritable rôle d'animation. Si on n'est pas sensible aux moindres réactions, la salle peut se vider dans le temps de le dire³⁷⁶. » L'artiste était donc conscient que ce qui fonctionnait un jour ne fonctionnerait probablement pas le lendemain.

3.3.2.4 Lieu de participation et d'interaction

Pour Mousseau, la *Mousse Spachèque* était vue comme un lieu de participation et d'interaction. Les spectateurs s'inscrivaient dans le lieu qui leur convenait entre *Cybèle*, *Pluton* et *Orphée*. Maîtres à bord de l'œuvre, « ils habitent l'œuvre que j'ai faite³⁷⁷ », a dit l'artiste. Dans cette discothèque, c'était la foule qui dictait la musique et les projections. L'effet n'était toutefois pas toujours

³⁷⁴ Mousseau dans Maître, « La Mousse Spachèque : une discothèque... spaciale!??? ».

³⁷⁵ Mousseau dans Jean-Claude Germain, « Dans une discothèque, c'est vous qui donnez le spectacle; voici pourquoi », *Le Petit Journal*, 12 novembre 1967.

³⁷⁶ *Ibid.*

³⁷⁷ Mousseau dans Daigneault, « Mousseau et la conscience du moment présent dans l'art ».

réussi de l'aveu même de l'artiste :

Il y a des soirs extraordinaires où on dirait qu'il y a une espèce d'osmose, une espèce de fluide dans l'air. Et un samedi soir on a frappé un bibe. On a passé tous les disques de la maison pour essayer de les faire danser. On aurait dit un éléphant pataugeant dans une tonne de mélasse³⁷⁸.

La discothèque était une sorte de théâtre permanent où le public se mettait en scène, acteur et spectateur à la fois. C'est lui qui faisait le succès ou l'échec de l'œuvre, Mousseau servant uniquement de guide à son émancipation. Si le public était réfractaire, l'artiste n'y pouvait rien. Le spectateur qui ne trouvait pas sa place dans ce lieu d'effervescence et de palpitation quittait simplement la discothèque.

À la *Mousse Spachèque*, le public devenait également créateur. Servant d'écran pour les projections « [la foule créait] ainsi une véritable scène de spectacles, car danseurs ou spectateurs devenaient, pour un instant, acteurs, ils pouvaient se livrer à un jeu théâtral ou chorégraphique en entrant en interaction avec cet environnement lumineux³⁷⁹ ». Le public s'était, de plus, adapté aux lieux très rapidement et il avait même pris goût à ce rôle que l'artiste lui faisait jouer. À la *Mousse Spachèque*, les femmes, qui étaient vêtues de couleurs sombres au début, se sont mises à se vêtir de blanc afin de mieux capter les projections de l'artiste³⁸⁰. Les spectateurs étaient essentiels à l'œuvre et à son bon fonctionnement. Ils ne devaient pas être réticents à l'expérience et devaient bien s'inscrire dans le lieu :

[À la *Mousse Spachèque*, on] refusera les femmes mal habillées, les hommes aussi d'ailleurs, dit le peintre. Cravate et veston seront de rigueur pour ces messieurs. Le débraillé ne sera pas de mise. De la distinction, de l'élégance avant tout. On ne viendra pas ici pour l'aventure ou se faire prendre les f...³⁸¹

³⁷⁸ Mousseau dans Germain, « Dans une discothèque, c'est vous qui donnez le spectacle; voici pourquoi ».

³⁷⁹ Couture, « Mousseau et la modernité globale », page 54.

³⁸⁰ Germain, « Dans une discothèque, c'est vous qui donnez le spectacle; voici pourquoi ».

³⁸¹ Mousseau dans Maître, « La Mousse Spachèque : une discothèque... spatiale!??? ».

Une certaine image et une certaine attitude étaient donc de mise. Dans ce lieu de libération de l'individu, tous conservaient une moralité : « Ils vont se libérer, mais dans les limites qu'ils reconnaissent comme étant correctes³⁸². » Selon l'artiste, il ne s'agissait pas, comme dans les soirées dada, de choquer au point de créer une émeute soir après soir, mais plutôt de donner à la société un lieu où il était possible de se libérer de ses contraintes quotidiennes et de prendre un certain recul. Sur ce plan, le projet de Mousseau s'est avéré une réussite, puisque la salle, occupée par de nombreux mannequins, n'a pratiquement pas connu de dommages lors de l'effervescence des soirées achalandées³⁸³, et ce, même si cent à cent vingt personnes s'y réunissaient soir après soir³⁸⁴. Les gens dansaient sur les bars, mais très peu d'incidents sont survenus, ce qui, selon l'artiste, était dû au fait que les gens dans cette discothèque n'étaient pas pris pour des abrutis et qu'ils étaient sensibles à la qualité de l'environnement qui leur était proposé³⁸⁵.

3.3.2.5 Mousseau animateur

Une fois réalisée, l'œuvre exigeait donc encore la collaboration de gens spécialisés pour prendre en charge l'animation de la foule. Comme l'a souligné Trent : « The operator is no amateur. He has learned how to run through his 400 projections in rhythm with whatever music is played at the time³⁸⁶. » Mousseau a également témoigné de l'importance de ce rôle afin que l'œuvre ne tombe pas dans la simple répétition soir après soir et qu'elle puisse maintenir cette sensibilité qui la distinguait des autres discothèques :

La grande difficulté, une fois les moyens d'expression électroniques inventés, est de les confier à des techniciens qui auront assez de

³⁸² Mousseau dans Robillard, « Mousseau discothèque et lieux multiples », page 32.

³⁸³ Mousseau fait mention qu'en un an, seulement cinq mannequins ont été endommagés à la *Mousse Spachthèque* dans Robillard, « Mousseau discothèque et lieux multiples », page 32.

³⁸⁴ La *Mousse Spachthèque* était conçue pour accueillir quatre-vingt-quinze personnes selon « Le guide des discothèques de Montréal », page 17.

³⁸⁵ Robillard, « Mousseau discothèque et lieux multiples », page 32.

³⁸⁶ Trent, « Go-Go Goes All the Way at the Mousse Spachthèque, Montréal's new, total environment discothèque », page 12.

flair et de talent pour en tirer des effets originaux. Il faut sentir la foule, savoir quel genre de musique ou d'éclairage lui convient à tel moment. La plupart du temps, on se contente de répéter le même scénario, soir après soir³⁸⁷.

Un de ces animateurs a été rencontré dans le cadre de l'article « Dans une discothèque, on devient soi-même; qui êtes-vous? » de Jean-Claude Germain. Il s'agit de Claude Pirot, qui a été animateur et maître d'hôtel à la *Mousse Spachthèque* durant au moins six mois³⁸⁸. Relativement à ce rôle, il a affirmé qu'« on vient pour la discothèque, mais [qu']on vient aussi pour vous³⁸⁹ », la qualité des animateurs contribuant aussi à la réputation du lieu. Il a également affirmé que le rôle de l'animateur était de faire oublier le côté économique et commercial de l'entreprise³⁹⁰.

Les serveurs participaient eux aussi à créer l'ambiance en adoptant une attitude qui correspondait au lieu comme le soulignait le compte rendu d'une soirée au *Crash* de Pierre Turgeon : « Le serveur se dirige vers le bar. Ses mouvements deviennent soudain saccadés; il se penche vers la caisse et, sans transition, rend la monnaie à un client³⁹¹. » Il était donc primordial, afin de préserver l'intégrité de l'œuvre, que les employés soient formés de façon adéquate, ce qui semble avoir été fait durant un certain temps.

Le rôle de Mousseau par rapport à la formation des employés à la suite de l'ouverture de la *Mousse Spachthèque* demeure obscur, car, dans ce cas également, très peu de documents en font état. Mousseau a toutefois affirmé, dans l'article de Mireille Morency, que, durant dix-huit mois, il était à la *Mousse Spachthèque* presque tous les soirs, mais il ne précise pas ce qu'il y faisait³⁹².

³⁸⁷ Mousseau dans Turgeon, « Happening Permanent : une chambre de torture thérapeutique », page 20.

³⁸⁸ Jean-Claude Germain, « Dans une discothèque, on devient soi-même; qui êtes-vous? », *Le Petit Journal*, 12 novembre 1967.

³⁸⁹ Claude Pirot dans Jean-Claude Germain, « Dans une discothèque, on devient soi-même; qui êtes-vous? ».

³⁹⁰ *Ibid.*

³⁹¹ Turgeon, « Happening Permanent : une chambre de torture thérapeutique », page 18.

³⁹² Morency, « Jean-Paul Mousseau : "L'art, c'est comme la mini-jupe, faut s'habituer" ».

L'entretien qu'il a réalisé avec Jean-Claude Germain dans le cadre de l'article « Dans une discothèque, c'est vous qui donnez le spectacle; voici pourquoi » laisse entendre qu'il a passé beaucoup de temps à observer la foule et qu'il a ainsi développé une certaine expertise lui permettant d'anticiper sa réaction : « À la porte, j'observe les gens qui entrent, et à 90 p. 100, je peux prévoir leur réaction. C'est essentiel, autrement ça deviendrait abstrait³⁹³. » Quelques articles permettent aussi de déduire que Mousseau est demeuré impliqué en tant qu'animateur à la *Mousse Spacthèque* : « Il n'y a pas de loi définie. C'est une aventure tous les soirs. Chaque soir, on repart à zéro. Il n'y a pas de pattern établi, et il faut sans cesse en créer de nouveaux. Il faut toujours inventer, et c'est ça qui fait la qualité du lieu³⁹⁴. » Le fait que, dans ce contexte, Mousseau parle davantage à la troisième personne ne permet pas d'affirmer qu'il fait l'animation seul, mais il est certain qu'il est impliqué.

3.3.3 Insertion de la *Mousse Spacthèque* dans la production artistique de Mousseau

3.3.3.1 Discothèque et théâtre

Il n'est pas étonnant que Mousseau ait accepté de se joindre au projet de discothèque qui lui a été proposé par Archambault et de Carufel, puisqu'il concevait ce travail comme une continuité de son travail au théâtre. Il percevait la *Mousse Spacthèque* comme une « synthèse du théâtre et de la discothèque³⁹⁵ ». Mousseau était déjà très actif sur la scène du théâtre comme scénographe et comme concepteur de décors, de costumes et d'éclairages lorsque le projet de la *Mousse Spacthèque* lui a été présenté. En 1947, il avait participé à la soirée *Théâtre moderne* dans l'ancienne salle du Montréal Repertory Theatre de Mario

³⁹³ Mousseau dans Germain, « Dans une discothèque, c'est vous qui donnez le spectacle; voici pourquoi ».

³⁹⁴ *Ibid.*

³⁹⁵ Mousseau dans Daigneault, « Mousseau et la conscience du moment présent dans l'art ».

Dualiani en collaborant au décor et au jeu de *Pièce sans titre*³⁹⁶. Il a ensuite pris part à de nombreux projets liés au Théâtre du Nouveau Monde et à L'Égrégore. Les discothèques étaient pour lui un théâtre où il n'y avait plus de distinction entre les spectateurs et les acteurs. En fait, selon lui, l'être humain avait toujours désiré monter sur la scène avec les comédiens, et il lui en avait donné l'occasion avec ses discothèques³⁹⁷. La *Mousse Spacthèque*, comparativement au théâtre, lui permettait également de rapprocher encore un peu plus l'œuvre du public : « La Mousse Spacthèque est une étape de mon évolution qui me satisfait pleinement parce qu'elle s'adresse à toutes les sortes d'individus; n'importe qui peut y venir et s'exprimer. Je sens que tous participent à mon œuvre et que je rejoins un vaste public³⁹⁸. » Les discothèques s'inscrivaient donc dans sa volonté de rendre l'art toujours plus accessible.

Selon André G. Bourassa, les discothèques ont été influencées par le travail de scénographe de Mousseau et vice-versa. En effet, cet auteur a divisé en trois sections l'évolution de la conception de l'espace scénique de Mousseau et ses influences. La première était marquée par l'influence de Borduas et des automatistes, avec qui il avait remis en question la conception référentielle de l'espace scénique³⁹⁹. La seconde, prenant ses racines en 1955, était marquée par Jacques Mauclair, un metteur en scène auprès de qui il avait développé sa spécialisation dans le théâtre d'avant-garde français⁴⁰⁰. La troisième a été influencée par Andy Warhol et la notion d'art global :

La troisième et dernière étape à signaler ici, c'est celle qui amène Mousseau à concevoir une forme d'art global, comme il disait, dont il attribue la découverte à la lecture d'un numéro de la *Life* du 27 mai 1966 (numéro qu'il a précieusement conservé)⁴⁰¹, où il prit connaissance des tournées de la troupe d'Andy Warhol donnant notamment *The Exploding Plastic Inevitable* à la discothèque *The*

³⁹⁶ André G. Bourassa, « Jean-Paul Mousseau : pour un nouvel espace scénique », *Études françaises*, n° 34, 1998, page 127.

³⁹⁷ Claude Daigneault, « Mousseau et la conscience du moment présent dans l'art ».

³⁹⁸ Mousseau dans Daigneault, « Mousseau et la conscience du moment présent dans l'art ».

³⁹⁹ Bourassa, « Jean-Paul Mousseau : pour un nouvel espace scénique », page 126.

⁴⁰⁰ *Ibid.*, page 128.

⁴⁰¹ Ce numéro se trouve aujourd'hui dans le fonds *Mousseau* du Musée d'art contemporain de Montréal.

Trip de Los Angeles (p : 72-76). Il y avait bien eu à Montréal en 1963 la discothèque *La Licorne* de Gilles Archambault, au 1430 de la rue Mackay. Mais il aura fallu l'association du peintre Warhol à ce concept pour que Mousseau en saisisse la portée aussi bien artistique que sociale (pop art)⁴⁰².

Selon Bourassa, le travail de Mousseau à la *Mousse Spachthèque* aurait, entre autres, influencé sa scénographie de la pièce *Le Rhinocéros*, présentée en 1968 au TNM, où les jeux d'éclairages et les projections sur écrans de tissus constituaient l'essentiel du décor et l'approche de la mise en scène, puisqu'il en a orchestré les effets en accord avec sa lecture du texte d'Ionesco.

3.3.3.2 Première discothèque, mais non la dernière

Il faut également dire que la *Mousse Spachthèque* n'était pas une expérience unique au sein de la production de Mousseau. Les discothèques y occupaient en effet une place importante. Il en a créé pas moins de huit au Québec et une en Ontario sur une période allant de 1966 à 1976. La première a été la *Mousse Spachthèque* de Montréal, ouverte le 16 septembre 1966, qui a rapidement été suivie par la *Métrothèque*, le 30 janvier 1967. Située à l'angle de la rue Berri et du boulevard De Maisonneuve à Montréal, cette discothèque, aussi connue sous le nom de la *Trémousse*, était, à cette époque, la seule discothèque située directement dans une station de métro⁴⁰³. Comme pour la précédente, Mousseau s'était allié au duo d'hommes d'affaires Archambault et de Carufel, mais il s'était ajouté à l'équipe un dénommé Custeau qui était copropriétaire du lieu avec les deux autres hommes d'affaires. Par la suite, a suivi la seconde *Mousse Spachthèque* située à Québec près de la porte Saint-Jean en 1967 (fig. A.3.10). L'équipe réunie autour de lui pour ce projet se composait de Gérard Thibault et, une fois de plus, d'Archambault. Ce projet a été suivi par le *Crash*, un « Happening Permanent », pour reprendre l'expression de

⁴⁰² Bourassa, « Jean-Paul Mousseau : pour un nouvel espace scénique », page 134.

⁴⁰³ Guy Sarrazin, « La "Métrothèque" : dès demain, on dansera le gogo dans le métro! », *Dimanche-Matin*, 29 janvier 1967.

Pierre Turgeon (fig. A.3.11 et fig. A.3.12). Son décor, constitué de fragments d'autos, de pare-chocs, de feux clignotants et de volants, se voulait une critique de la civilisation américaine avec « ses puissantes voitures, le clinquant, les jeux lumineux, rappels de la ville⁴⁰⁴ ». Cette discothèque était située au 1473, boulevard Dorchester Ouest. L'équipe de propriétaires originaux n'a pas été retracée, mais, en octobre 1970, le propriétaire était un dénommé Loulou⁴⁰⁵. Les trois discothèques qui ont suivi étaient des franchises de la *Mousse Spacthèque* à Ottawa, Alma et Varennes, et ont été réalisées avec Arfel Corporation⁴⁰⁶ en 1968 (fig. A.3.13, fig. A.3.14 et fig. A.3.15). Ces dernières reprenaient le modèle développé à la maison mère de Montréal. On y retrouvait les mannequins féminins et les projections, signes distinctifs du lieu, mais Mousseau ne se contentait pas de reproduire bêtement ce qui avait été fait précédemment. Un nouvel aménagement a été créé pour chaque lieu. Pour Alma, par exemple, Mousseau s'est établi dans la région pour quelque temps afin de réaliser les plans et de superviser les travaux⁴⁰⁷. L'artiste s'est d'ailleurs inspiré de l'industrie locale en recouvrant d'aluminium bosselé les plafonds, ce qui permettait une meilleure réflexion de la lumière⁴⁰⁸. Il s'est ensuite écoulé quatre ans avant que Mousseau réalise une nouvelle discothèque. Située au bas du restaurant Chez son père, où Mousseau avait réalisé la décoration en 1963, *Chez le père Mousse* était plus près du bistro que de la discothèque. La dernière incursion de Mousseau dans le monde des discothèques a été *La Mouche à feu* de 1976 sur la rue Saint-Paul, dans le local aujourd'hui occupé par *Les Deux-Pierrots*, discothèque spécialisée en musique québécoise, où se produisent encore aujourd'hui des chansonniers et où le public danse toujours.

Pour aucun de ces projets, il n'a été possible de retracer des documents qui auraient permis de déterminer qu'elles étaient les demandes des commanditaires face à l'artiste ni les contraintes qui le limitaient. Il est fort

⁴⁰⁴ Mousseau dans Robillard, « Mousseau discothèque et lieux multiples », pages 30-33.

⁴⁰⁵ Turgeon, « Happening Permanent : une chambre de torture thérapeutique », page 20.

⁴⁰⁶ Compagnie créée par Archambault, de Carufel et Mousseau qui sera abordée dans le prochain point de ce chapitre (page 120).

⁴⁰⁷ Tremblay, « La révolution dans les arts plastiques ».

⁴⁰⁸ *Ibid.*

probable que dans les réalisations des différentes *Mousse Spachèque* qui ont suivi celle de Montréal, Mousseau était contraint de continuer d'utiliser les mannequins et les projections afin de maintenir la filiation entre les lieux, mais outre cette observation, rien n'indique la place accordée à l'artiste. Une déclaration sur une future discothèque, faite lors d'un entretien réalisé en 1970 avec Pierre Turgeon, laissait croire que l'artiste, fort de ses expériences précédentes, développait de nouveaux concepts d'environnements et approchait ensuite des investisseurs qui seraient prêts à les concrétiser :

— Pour réaliser de tels projets, il faut des sommes considérables?

— Oui, mais je trouverai bien quelqu'un pour me financer et pour comprendre que l'audace paie toujours quand elle consiste à devancer les désirs inavoués du public.⁴⁰⁹

Rien dans les projets qui ont suivi ne vient réellement corroborer ces propos et, dans le cas qui nous intéresse ici, selon les propos du journaliste Yves Leclerc rapportés plus tôt, ce sont de Carufel et Archambault qui auraient approché Mousseau.

3.3.3.3. Collaboration entre Mousseau et le milieu d'affaires

La *Mousse Spachèque* de Montréal a d'ailleurs été à l'origine d'une longue collaboration entre Mousseau, Archambault et de Carufel. Mousseau n'était pas un homme d'affaires, bien qu'un journaliste de *Nouvelles Illustrées* ait prétendu le contraire en le décrivant comme un « homme d'affaires averti⁴¹⁰ »; c'est pourquoi il s'est associé à des gens qui pouvaient prendre en charge cet aspect. Dans sa collaboration avec de Carufel, Archambault et les différents propriétaires des franchises de la *Mousse Spachèque*, chacun avait son rôle

⁴⁰⁹ Mousseau dans Turgeon, « Happening Permanent : une chambre de torture thérapeutique », page 20.

⁴¹⁰ « La Mousse Spachèque est unique en son genre ».

bien précis dans la réalisation de l'œuvre :

C'est une compagnie à 4 partenaires dont chacun a ses fonctions. Moi, je suis chargé strictement du côté... artistique, disons. Un de mes associés s'occupe du personnel : qualité et rendement. Les deux autres sont administrateurs. Je pense que ça fait une assez bonne équipe comme ça : je n'ai aucun talent d'administrateur et ça ne m'intéresse pas⁴¹¹.

Comme en témoignent les nombreuses discothèques réalisées par le trio Mousseau, Archambault et de Carufel, un véritable lien de confiance s'était établi entre les trois acteurs. Ces collaborations récurrentes s'apparentent à la notion de copinage développée par Marianne-U Ström, mais elle s'inscrit cette fois non pas entre artistes ou architectes, mais entre artistes et commanditaires.

Un article promotionnel publié dans la revue *L'hôtellerie*⁴¹², mentionnant les conditions de l'achat d'une franchise de la *Mousse Spachthèque*, permet d'en apprendre un peu plus sur la relation qui s'est développée entre Mousseau et ses commanditaires. On apprend dans l'article « Conceptions modernes du divertissement : La Licorne et la Mousse-Spachthèque [*sic*] », qu'ils ont créé en 1968 Arfel Corporation, une société proposant des franchises pour les discothèques *La Licorne* et *Mousse Spachthèque* : « Les deux formes de discothèques proposées par la compagnie Arfel reposent sur une série d'expériences menées durant sept ans par M. Gilles Archambault qui, avec le concours de ses collègues, ont [*sic*] donné une formule définitive et rentable à ceux qui achèteront leur [*sic*] franchise⁴¹³. » Seules les conditions de la *Mousse Spachthèque* seront examinées ici. Pour les sommes de vingt et un mille dollars payables mensuellement sur trois ans et cinq pour cent des recettes brutes, Arfel Corporation offrait : la conception d'un décor distinctif à la suite d'une enquête et d'une analyse sérieuse du marché de même que l'établissement des plans

⁴¹¹ Mousseau dans Tremblay, « La révolution dans les arts plastiques ».

⁴¹² Henri-Paul Garceau, « Conceptions modernes du divertissement : La Licorne et la Mousse-Spachthèque [*sic*] », *L'hôtellerie*, août 1968.

⁴¹³ *Ibid.*, page 16.

d'aménagement, de décoration et de transformation « en un temps record⁴¹⁴ ». Henri-Paul Garceau affirmait même qu'Arfel Corporation « [...] est en mesure d'exécuter en quelques semaines les travaux, ce qui permet au propriétaire de récupérer sa mise de fonds presque en [*sic*] même temps qu'il doit s'acquitter auprès de ses fournisseurs de matériaux⁴¹⁵ ». Arfel se chargeait également de la surveillance des travaux, du service de promotion et de la publicité du lancement. Elle fournissait également un gérant pour le début des activités, la sélection des disques et les services d'un personnel préparé et qualifié, en plus d'une assistance technique. Arfel permettait finalement de bénéficier de meilleurs prix pour l'achat de matériaux, d'équipements et d'appareils techniques. Il semble toutefois que seulement trois des cinq discothèques *Mousse Spachthèque* aient été le résultat des ventes de franchises par Arfel Corporation, soit celle d'Ottawa, citée comme exemple de succès dans l'article « Conceptions modernes du divertissement : La Licorne et la Mousse-Spachthèque », et de celles de Varennes et d'Alma. L'ouverture de celle de Québec, remontant à 1967, faisait donc figure d'exception, bien que Mousseau et Archambault aient été impliqués dans le projet.

3.3.4 Échec du projet

La *Mousse Spachthèque*, au même titre que l'ensemble de la production de Mousseau de cette époque, s'inscrivait dans cette volonté de faire un art appartenant à tous et accessible à tous. Selon plusieurs articles, l'objectif a été atteint, puisque les gens faisaient la file pour y entrer. Un magazine pour femmes américain a même rapporté ceci dans sa section « voyage » : « Montreal has flocks of discothèques and the one that has everybody queuing up to get into is the surrealistic Mousse Spachthèque [...]»⁴¹⁶. Plusieurs s'entendent toutefois pour déclarer l'échec de ce projet de démocratisation de l'art dans le cadre de la *Mousse Spachthèque*. Francine Couture a fait porter le blâme à la récupération

⁴¹⁴ *Ibid.*, page 18.

⁴¹⁵ *Ibid.*

⁴¹⁶ « The Year to See Canada : our pick of it's centennial events may to october », *Glamour*, avril 1967, page 225.

marchande. Les discothèques, il ne faut pas l'oublier, ne s'inscrivent pas dans les institutions artistiques, mais bel et bien dans un marché privé en quête de profits. Elle affirme même que, dans ce contexte, la dissolution de l'œuvre a été rapide :

Cela ne signifie pas pourtant que cet objectif fut atteint, car ces environnements qui, selon Mousseau, devaient provoquer des moments magiques tous les soirs ont été rapidement soumis à la répétition et à la systématisation, sans doute exigées par la rationalité marchande⁴¹⁷.

Les propos de Mousseau démontrent la conscience de l'artiste de cette réalité et il a justifié ainsi son détachement face à cette approche : « [...] la tentation de faire commercial, de miser sur l'aspect le plus facile n'a pas épargné certaines discothèques que j'ai créées. À tel point que je m'en suis désintéressé complètement⁴¹⁸. » Cette coupure de l'artiste face à l'œuvre a engendré la dissolution totale de l'œuvre, les animateurs ne portant plus attention à la foule et répétant, sans la sensibilité de l'artiste, les mêmes jeux d'éclairages et sonores soir après soir. Pierre Turgeon a, quant à lui, fait reposer l'échec du projet artistique de Mousseau sur le fait que, comme pour les musées, ces œuvres n'étaient pas côtoyées par monsieur et madame tout le monde, mais par la même clique qu'à l'habitude : « Les expériences de Mousseau restent désormais réservées à un petit public assez huppé, le même qui fréquente les galeries et les cinémas d'avant-garde⁴¹⁹. » L'objectif de rejoindre le plus de gens possible en créant un art accessible et répondant aux préoccupations de son époque n'aurait donc pas été atteint. Il concède toutefois qu'au début, la curiosité avait attiré les jeunes, mais, cet engouement n'étant pas resté, l'œuvre n'aurait donc pas eu l'effet escompté.

⁴¹⁷ Couture, « Mousseau et la modernité globale », page 54.

⁴¹⁸ Mousseau dans Turgeon, « Happening Permanent : une chambre de torture thérapeutique », page 20.

⁴¹⁹ *Ibid.*, page 55.

La *Mousse Spachèque* a toutefois joué un rôle important dans le développement de nouvelles tendances en art public et dans les transformations culturelles de cette période au Québec, selon Arbour et Couture⁴²⁰. Comme l'a mentionné Bourassa, quelques « enthousiastes » ont affirmé qu'il s'agissait de la première « boîte à ambiance totale » au monde⁴²¹, ce qui n'était pas le cas. La découverte, dans les archives de Mousseau, de l'article « Wild New Flashy Bedlam of the Discothèque⁴²² », s'intéressant à *The Exploding Plastic Inevitable* et aux autres discothèques du genre à New York, ainsi que sa mention dans le texte de Bourassa⁴²³ démontrent que Mousseau, en plus de connaître ces développements, s'en est inspiré. Effectivement, des éléments décrits dans cet article se retrouvent à la *Mousse Spachèque* : utilisation de diapositives pour les projections⁴²⁴ et de « light painting » projeté sur des écrans⁴²⁵.

Avec cette œuvre, Mousseau cherchait à pousser encore plus loin son investissement de l'environnement architectural dans lequel s'inscrivait son œuvre. Il le transformait totalement et continuellement par son intervention artistique. Comme le mentionnait Arbour, il n'était plus ici question d'intégration à l'architecture, mais d'autonomie architecturale de l'art. L'œuvre d'art public s'est détachée des murs et des planchers pour investir l'ensemble de l'espace en proposant non plus une œuvre murale ou une sculpture, mais un « environnement global ». Cette approche était totalement différente de celle

⁴²⁰ Couture, « Mousseau et la modernité globale », page : 55 et Arbour, « Intégration de l'art à l'architecture », page : 232.

⁴²¹ Bourassa, « Jean-Paul Mousseau : pour un nouvel espace scénique », page 134.

⁴²² « Wild New Flashy Bedlam of the Discothèque ».

⁴²³ Bourassa, « Jean-Paul Mousseau : pour un nouvel espace scénique », page 134.

⁴²⁴ Mentionné dans la description de la discothèque *The World* de New York dans « Wild New Flashy Bedlam of the Discothèque », page 75.

⁴²⁵ Mentionné dans la description de la discothèque *Arthur* de New York dans « Wild New Flashy Bedlam of the Discothèque », page 75.

adoptée par l'artiste dans le cadre de ses œuvres à la station Peel et à l'église Saint-Maurice-de-Duvernay, qui étaient plutôt de l'intégration de l'art à l'architecture.

Cette approche différente de l'art public a également entraîné des transformations majeures quant à la façon de réaliser l'œuvre. Si, pour les deux œuvres ayant fait l'objet du chapitre précédent, Mousseau travaillait en collaboration plus ou moins étroite avec des architectes, des ouvriers et d'autres artistes, la dynamique à la *Mousse Spachèque* était totalement différente. Dans ce cas, Mousseau a adopté la figure de l'artiste-entrepreneur telle que développée par Danielle Doucet. C'est-à-dire que, dans ce contexte, l'artiste travaillait de façon plus autonome face à ses collaborateurs. Il n'était pas considéré comme un ouvrier au même titre que l'électricien ou le menuisier avec qui il devait coordonner ses efforts; il était le maître d'œuvre. C'est à lui que revenait la tâche de gérer les travaux et de réaliser l'œuvre. Les ouvriers qui prenaient part à la création de l'environnement n'étaient pas sous la direction d'un architecte, mais de l'artiste directement.

Dans ce cas également, Mousseau s'est associé à des gens qui, comme lui, prenaient part à la modernisation de la société québécoise. En effet, avec la *Mousse Spachèque*, Mousseau a travaillé avec Archambault et de Carufel, les deux hommes d'affaires à l'origine de la première discothèque en Amérique du Nord : *La Licorne* de 1963. Par cette première discothèque, les hommes d'affaires ont fait entrer dans la province une nouvelle forme de divertissement permettant de répondre aux préoccupations de leur époque : « Voici un endroit créé de toute pièce [*sic*] pour satisfaire le monde d'aujourd'hui; un monde qui veut s'amuser, se détendre, sortir de l'étau du terrible quotidien⁴²⁶. » Avec la *Mousse Spachèque*, ce trio a contribué à la transformation de ce monde de divertissement moderne en accordant une plus grande importance au public, maître à bord de l'œuvre, comme l'a dit Mousseau.

⁴²⁶ Garceau, « Conceptions modernes du divertissement : La Licorne et la Mousse-Spachèque », page 16.

CONCLUSION

Durant les années 60, Mousseau était un artiste que l'on retrouvait sur tous les fronts de la modernisation de la société québécoise : du renouveau de l'art religieux à la modernisation de la ville et de ses modes de transport, en passant par le développement de nouveaux loisirs; Mousseau était partout. C'était un homme de son temps qui souhaitait voir l'art rejoindre le plus de gens possible. Pour ce faire, il a cherché à investir, par ses œuvres, toutes les sphères de leur vie. Selon les auteurs de l'introduction de *Québec Underground*, « [...] il est celui qui a le mieux posé ici, en essayant d'y répondre par ses œuvres, le problème de l'art plastique, de la fonction sociale de l'artiste, au sein d'une société post-industrielle à technologie avancée⁴²⁷ ». Dans cette société en pleine transformation, Mousseau a proposé un art qui s'inscrivait directement dans la vie des gens, prônant une synchronisation de l'art et des réalités modernes :

Tu comprends, le petit tableau rectangulaire, c'est peut-être le meilleur moyen d'arriver, de faire du pognon, mais ça ne m'intéresse pas. Qu'est-ce qu'un petit rectangle de toile peinte a à faire avec la vie, la recherche globale? Pense à Léonard de Vinci : inventeur en artillerie, en machine volante, sculpteur, peintre, dessinateur, philosophe et quoi encore. Au 20^e siècle, nous avons la science à notre disposition, de nouveaux matériaux, de nouvelles réalités, autant de choses qu'il faut intégrer à l'art⁴²⁸.

C'est dans cette optique que Mousseau a pris part à la transformation de l'art public québécois. Si, traditionnellement parlant, cet art était commémoratif, dans les années 50 et 60, comme l'ont démontré les études de Doucet et Arbour, il

⁴²⁷ Yves Robillard (sous la dir. de), *Quebec Underground 1962-1972*, Tome 3, Montréal, Éditions Médiart, 1973, page 10.

⁴²⁸ Mousseau dans Gérard Godin, « L'histoire de Mousseau : "ici, tu plies ou tu crèves!" », *Québec Underground 1962-1972*, Tome 3, Montréal, Éditions Médiart, 1973, page 17.

s'est modernisé et a délaissé graduellement la commémoration. Doucet cite d'ailleurs deux œuvres de Mousseau comme étant les pierres angulaires de cette transformation et de sa reconnaissance institutionnelle⁴²⁹ :

Dans son texte *Intégration de l'art à l'architecture*⁴³⁰, Rose-Marie Arbour a également déclaré que Mousseau avait été une figure « centrale et emblématique⁴³¹ » pour l'art public au Québec. Du même souffle, elle affirme toutefois qu'il n'a pas joué un rôle dominant dans le développement de « l'intervention artistique dans l'espace urbain collectif »⁴³². Elle lui reproche, entre autres, de ne pas avoir formé de groupe et de ne pas avoir eu de disciples avoués⁴³³. Ceci pourrait toutefois s'expliquer par la conception de l'art public de l'artiste, telle qu'elle apparaît de façon manifeste dans l'étude de son discours et l'analyse des trois œuvres réalisées dans le cadre de ce mémoire.

À l'image de l'ensemble de sa production artistique, la conception de l'art public de Mousseau pourrait être qualifiée d'éclatée. Son approche de l'art public s'adapte à tous les types de commandes. Pour Mousseau, il n'est pas question de se cantonner dans une formule de l'art public, quelle qu'elle soit. Pour lui, il est préférable de rester flexible et de permettre aux gens de toujours vivre des expériences nouvelles. Ceci s'observe d'abord et avant tout dans le rapport entre ses œuvres et l'architecture. Comme il apparaissait de manière évidente dans son discours, son but était de rejoindre le plus possible ce public en offrant des expériences esthétiques variées. Il a donc employé toutes les occasions qui se présentaient à lui, adaptant constamment son approche à ces nouveaux contextes. Il était pour lui inconcevable d'employer la même façon de faire pour une église, une station de métro et une discothèque. Pour chacune de ces œuvres, Mousseau a conçu des propositions totalement différentes. Les

⁴²⁹ Doucet, *L'émergence d'œuvres murales publiques non commémoratives au Québec*, page : 8. [Il s'agit de ses œuvres du palais de justice de Drummondville et du siège social de l'édifice d'Hydro-Québec à Montréal.]

⁴³⁰ Arbour, « Intégration de l'art à l'architecture », pages 227-278.

⁴³¹ *Ibid.*, page 240.

⁴³² *Ibid.*

⁴³³ *Ibid.*

analyses d'œuvres révèlent en effet des approches de l'art public qui pourraient rejoindre toutes les catégories mentionnées par Rose-Marie Arbour dans son texte *Intégration de l'art à l'architecture*⁴³⁴. En effet, malgré son lien indéniable avec son environnement, pour lequel il a été spécifiquement conçu, le vitrail de Saint-Maurice-de-Duvernay conserve une certaine autonomie face à l'architecture, autonomie qui fait en sorte que l'effet, bien qu'il ne soit pas aussi réussi, pourrait être extrait de ce contexte sans être totalement altéré. Ce n'est pas le cas pour les motifs circulaires de la station Peel, dont le lien à l'environnement est totalement intrinsèque. Le retrait de l'œuvre de ce contexte viendrait totalement la dénaturer. Cette dénaturation peut d'ailleurs être observée avec les quatre cercles réinstallés sur les murs de la mezzanine à la suite de la destruction d'un des couloirs lors de la construction des cours Mont-Royal (fig. A.4.1). Simplement accrochés aux murs, non plus intégrés, ces cercles ne répondent plus à leur fonction originale, soit d'animer les couloirs de la station tout en accompagnant l'utilisateur dans ses déplacements. Tels des tableaux dans un musée, ils sont offerts à la contemplation, mais même cette dernière n'est pas chose aisée, les motifs circulaires étant placés derrière des colonnes qui en obstruent la vue. À la *Mousse Spachthèque*, Mousseau a poussé à son paroxysme l'interdépendance entre l'œuvre et son environnement en créant une œuvre qui était l'environnement. Ambiance sonore et visuelle qui s'adaptait avec une attention particulière, du moins pour un certain temps, aux moindres réactions de la foule qui venait s'y inscrire. Comme l'a démontré la chaîne de discothèques *Mousse Spachthèque* qui a envahi le Québec entre 1966 et 1968, l'environnement pouvait être recréé et adapté à de nouveaux locaux. Cependant, comme l'a souligné Francine Couture, sans la présence de Mousseau à l'animation, ces environnements sont rapidement tombés dans la répétition et la systématisation exigées par la réalité de leur contexte économique. L'œuvre s'est dissoute pour laisser la place à la simple discothèque.

L'ouverture de la conception de l'art public de cet artiste ressort non seulement dans les formes qu'ont prises ces œuvres, mais également dans sa

⁴³⁴ Arbour, « Intégration de l'art à l'architecture », pages 227-278.

capacité d'adaptation en ce qui concerne le niveau de collaboration qui était attendu de lui dans le cadre de la réalisation et de la conception de l'œuvre. Dans le cadre de la *Mousse Spachthèque*, il a adopté le rôle de maître d'œuvre, gérant lui-même l'équipe d'ouvriers qui l'assistait, en plus de jouer, selon toute vraisemblance, d'une liberté totale sur le plan de la création de l'environnement tant qu'il respectait le budget fixé par les commanditaires. Dans le cadre de la station Peel, il s'était plutôt intégré à l'équipe d'ouvriers, veillant au bon déroulement de l'installation de l'œuvre afin de ne pas nuire aux travailleurs s'affairant à d'autres aspects du chantier. Tout comme ces derniers, il travaillait sous la direction des architectes, avec qui il a échangé des idées dès les débuts du projet, prenant part avec eux à la conception de l'œuvre et créant un véritable travail de collaboration et de coordination. À Saint-Maurice-de-Duvernay, Mousseau s'est contenté de simplement concevoir l'œuvre, ne participant aucunement aux étapes suivantes du processus de réalisation de l'œuvre. L'artiste semble, dans ce cas, avoir répondu à une demande précise de l'architecte : la création d'un vitrail s'inscrivant là où l'architecte l'avait décidé et qui se soumet aux formes des ouvertures qu'il avait conçues. Mousseau a ainsi adopté tour à tour les figures d'artistes développées par Danielle Doucet. Dans le cadre de la station Peel et de Saint-Maurice-de-Duvernay, le rôle qu'il joue est plus près de ce qu'elle désigne comme « artiste designer », alors qu'à la *Mousse Spachthèque*, il serait plus juste de l'associer à la figure d'artiste qu'elle désigne comme « artiste entrepreneur ».

L'essentiel pour Mousseau ne semble donc pas être la forme de l'œuvre ou la façon d'opérer lors de sa réalisation, deux aspects qui sont d'ailleurs absents de son discours. Il semble plutôt que, comme on le retrouve à maintes reprises dans son discours, l'important pour lui était de rendre l'expérience esthétique de l'art contemporain accessible à tous. En effet, par l'art public, Mousseau cherche à résoudre un problème majeur à ses yeux, c'est-à-dire le désintérêt des masses par rapport à l'art : « Cette foule ne s'intéresse pas aux

œuvres, il faut les [*sic*] forcer⁴³⁵. » Cette préoccupation vient l'inscrire en continuité de la conception de la fonction de l'art public défendue par Fernand Léger. Ces deux artistes considéraient qu'en confrontant quotidiennement les gens et les œuvres, graduellement un apprivoisement s'opérerait et qu'ainsi, cette foule en viendrait à accepter, peut-être même apprécier, l'art moderne.

L'art public était également pour Mousseau un moyen de rompre l'isolement de l'artiste : « J'avais besoin d'un contact plus direct avec les gens : après avoir travaillé en collaboration avec des gens de théâtre et des architectes, j'ai compris à quel point la peinture de chevalet pouvait être individualiste, un véritable monde de silence⁴³⁶. ». L'art public se pose, dans ce cas également, comme la solution pour remédier à ce problème. Par sa nature, cette forme d'art impose le contact avec l'autre, que ce soit l'architecte, les ouvriers, d'autres artistes ou le public. Contrairement au tableau qui est perçu par l'artiste comme quelque chose d'individualiste, l'art public permet un collectivisme. C'est cet aspect collectif qui permet à l'artiste de rompre avec l'image mythique :

Il est temps, dit-il, que l'on se rende compte qu'un artiste n'est pas un gars qui rêve au soleil avec un tas de belles femmes autour de lui et qu'il peut avoir au contraire les deux pieds sur la terre et être capable de discuter avec précision avec des gens de métier et de faire un bon travail d'équipe avec 25 ouvriers⁴³⁷.

Pour Mousseau, l'artiste n'est donc plus cet être mystique vivant dans l'isolement, mais bien un humain, comme tous les autres. Par cette conception, il rejoint également le discours tenu par Léger.

Pour Mousseau, il était aussi indispensable que la transformation de l'art public ne se passe pas uniquement à un niveau conceptuel. Il était essentiel qu'elle s'accompagne d'une recherche sur les nouveaux matériaux et que l'art public moderne soit en concordance avec les avancées scientifiques de son

⁴³⁵ Mousseau dans Turgeon, « Happening Permanent : une chambre de torture thérapeutique », page 20.

⁴³⁶ Mousseau dans Daigneault, « Mousseau et la conscience du moment présent dans l'art ».

⁴³⁷ Mousseau dans Maître, « La Mousse Spachthèque : une discothèque... spaciale!??? ».

époque : « Je ne me sens pas un spécialiste directement de la peinture, ou de la sculpture, ou de la lumière, ou de la fibre de verre. Je me sens un homme, face à des possibilités matérielles, et qui les modèle en fonction de ses désirs profonds⁴³⁸. » Cette préoccupation, partagée par Léger, était manifeste dans les trois œuvres étudiées. Bien que ceci n'ait pas été abordé dans l'étude de la station Peel, puisque cette part du travail relevait plutôt de Vermette, la céramique employée à la station Peel utilisait des couleurs nouvelles à cette époque et leur obtention relevait de longues expérimentations de la part du céramiste⁴³⁹. À la *Mousse Spachèque*, Mousseau a expérimenté avec des nouvelles technologies pour créer les systèmes d'éclairage et de son en collaboration avec des spécialistes de ces domaines. Mousseau a ainsi démontré une fois de plus son optimisme face aux nouvelles technologies, tel que l'avait démontré Couture dans son texte *Art et technologie : repenser l'art et la culture*⁴⁴⁰. En ce qui concerne le vitrail de Saint-Maurice-de-Duvernay, bien que le choix final de la technique *Art Kaleïray* ne puisse être attribué à Mousseau, il n'en demeure pas moins qu'il s'agissait d'une technique nouvelle et moderne pour la réalisation de vitraux.

Arbour affirme que la conception de l'art public de Mousseau l'inscrit en relation avec des artistes aussi différents que Marcelle Ferron, Rita Letendre, Jean Lefebvre, Micheline Beauchemin, Laure Major et Yves Trudeau par sa volonté d'humaniser l'environnement⁴⁴¹. Cette volonté semble en fait s'appliquer à l'ensemble de sa production artistique. D'un regard rapide, l'œuvre de Mousseau semble se diriger dans toutes les directions : peinture, sculpture, création d'environnements, mise en scène et décors de théâtre. Ses œuvres jouaient toutefois constamment sur la frontière entre l'œuvre et l'objet usuel : lampe-sculpture, peinture sur tissus ensuite employés pour réaliser des rideaux et des jupes, broche-sculpture. L'ensemble de sa production est empreint de

⁴³⁸ Mousseau dans Hénault, « La fonction de l'artiste : Mousseau parle de son art », page 27.

⁴³⁹ Entretien de l'auteure avec François Soucy en mars 2007.

⁴⁴⁰ Couture, « Art et technologie : repenser l'art et la culture », page 181.

⁴⁴¹ Arbour, « Intégration de l'art à l'architecture », page 241.

cette volonté de créer, comme le disait Arbour, « un art pour mieux vivre⁴⁴² ». Nos lieux de travail, de loisirs, de divertissements, de transport et même l'intimité de notre demeure peuvent être et ont été investis par son art. Cet artiste cherchait à nous confronter quotidiennement à l'expérience esthétique de l'art moderne. Se pourrait-il que son approche multidisciplinaire ait été guidée par sa volonté d'investir le plus de sphères possible de la vie des gens afin que l'art nous accompagne partout où nous allons? Est-ce que cette volonté omniprésente dans son discours sur l'art public de faire de l'art un objet du quotidien était aussi présente dans son discours lié à ces autres types de production? Il s'agit ici de question non résolue à la suite de cette étude qui ne s'attardait qu'à un aspect de la production de cet artiste. Il serait toutefois intéressant de pousser l'étude plus loin en étudiant l'application de la notion d'intégration de l'art au quotidien à l'ensemble de sa production. Plusieurs critiques lui reprochaient le manque de cohésion apparent de sa production artistique. Il s'agirait peut-être ici d'un fil conducteur qui permettrait une meilleure compréhension de son œuvre.

⁴⁴² *Ibid.*

APPENDICE A

LISTE DES ŒUVRES D'ART ANNONCÉES PAR ROBERT LAPALME EN FÉVRIER 1968

Tel que citée dans Benoît Clairoux, *Le métro de Montréal : 35 ans déjà*, Montréal, Éditions Hurtubise, 2001, p : 142.

LIGNE NUMÉRO 1 :

GUY

Hommage aux premiers seigneurs de Montréal, les Sulpiciens et les sœurs Grises.

SAINT-LAURENT

Une murale évoquera les maraîchers et les marchés à foin et à légumes de Montréal.

BERRI-DE MONTIGNY

Carrefour du métro, cette station est au cœur de Montréal, d'où sont partis les découvreurs de l'Amérique (trois verrières).

BEAUDRY

Station de dimension plutôt réduite, qui sera consacrée aux originaux et détraqués de la ville.

FRONTENAC

L'arrivée des animaux à Hochelaga

LIGNE NUMÉRO 2 :*HENRI-BOURASSA*

À la mémoire d'Henri-Bourassa, le journaliste, le tribun et l'homme.

SAUVÉ

La chienne Pilote, qui a sauvé la colonie à plusieurs reprises en alertant son maître, Lambert Closse.

JARRY

Deux murales illustreront le passage du régime français au régime anglais et la première charte de Montréal (1833).

JEAN-TALON

L'arrivée des Filles du Roi; statues de Colbert et de Talon.

BEAUBIEN

La traversée de l'île de Montréal de part en part, au cours des âges, depuis les portages jusqu'au métro. Dans l'œuvre signée Robert LaPalme, le sujet sera traité avec humour.

ROSEMONT

Les rois qui ont régné sur le Canada français (neuf rois français et neuf rois anglais, plus une régence française et une régence anglaise).

LAURIER

En hommage aux frères Charron, les premiers hospitaliers de Montréal.

MONT-ROYAL

Cette station sera consacrée à l'évocation de personnages de théâtre.

PLACE-D'ARMES

L'histoire de Montréal, sculptée en bas-relief.

VICTORIA

Évocation du monde de la finance, mosaïque sur la première Exposition universelle de Montréal, en 1851.

BONAVENTURE

Sur la Place du Canada, invitation à chaque province d'offrir une murale; au plafond d'un escalier, l'hymne *Ô Canada*.

LIGNE NUMÉRO 4 :*SAINTE-HÉLÈNE*

À l'extérieur, évocation du drapeau de Montréal, à quatre fleurs.

LONGUEUIL

Les frères Le Moyne, sept sculptures monumentales

APPENDICE B

ÉCHÉANCIER DE LA RÉALISATION DE LA STATION PEEL

16 octobre 1963 :

Date des premiers plans de la station dans le cahier de charges

1964 :

Année de conception de l'oeuvre⁴⁴³.

14 juillet 1965 :

Derniers préparatifs entre Secant Construction Company, Canadian Terrazzo & Marble Co. Ltd., Mousseau et Vermette et ils s'entendent pour accélérer les travaux pour ne pas retarder le chantier.

19 juillet 1965 :

Lettre de Mousseau à Claude Vermette dans laquelle il met par écrit les idées qu'ils ont déjà eues pour le projet et les tâches de chacun.

- Il met par écrit ce qui, selon lui, résume les conditions du contrat déjà discuté :
 - Mousseau doit :
 - Réaliser les maquettes colorées de 54⁴⁴⁴ ronds à l'échelle ¼" = 2' parce que cette échelle est plus facile pour son travail.

⁴⁴³ -----, « Station Peel », *Fiche technique : Métro de Montréal, L'art dans le métro*, 1983, Archives du Musée d'art Contemporain de Montréal, dossier murale céramique et coloration station Peel, page 138.

⁴⁴⁴ Une lettre ultérieure parlera de 56.

- Les maquettes colorées correspondront aux numéros des tuiles colorées de Vermette.
- Réaliser le graphisme individuel pour chaque rond indiquant l'emplacement des tuiles et le numéro des tuiles nécessaires.
- Fixer l'endroit, l'orientation, la coloration et la numérotation de chaque cercle
- Surveillance atelier et chantier
- Vermette doit :
 - Fournir un dessinateur compétent pour traduire Mousseau en plan
 - Payer Mousseau 8500.00\$
 - Signature des cercles : « Mousseau 65-66 » sur une tuile pour chaque rond (#108)

21 juillet 1965 :

Rencontre entre Howard S. Rothman (Vice-président Secant Construction Company) et Mousseau au bureau des Architectes PGL dont le but est de fixer les échéances en ce qui concerne les motifs circulaires⁴⁴⁵.

22 juillet 1965 :

Lettre d'Howard S. Rothman (Vice-président Secant Construction Company) à Mousseau :

- Résume l'entente à laquelle ils en sont venus lors de la rencontre de la veille :
 - Tous les croquis doivent être terminés pour le 15 septembre 1965
 - Vermette a du 15 septembre au 15 novembre pour fabriquer les tuiles
 - Melino a du 15 décembre au 1^{er} décembre pour assembler les tuiles à son atelier et commencera par la suite l'installation qui devra être terminée le 31 janvier 1966 au plus tard
 - Mousseau devra indiquer exactement l'emplacement des motifs circulaires.
 - Mousseau devra visiter l'atelier de Vermette et suivre l'évolution des travaux.

⁴⁴⁵ Lettre d'Howard S. Rothman, Vice-président Secan Construction Compagny, à Jean-Paul Mousseau, 22 juillet 1965, Archives du Musée d'art Contemporain de Montréal, dossier murale céramique et coloration station Peel, 1 page.

26 juillet 1965 :

Lettre de Vermette à Mousseau afin de confirmer pas écrit les clauses du contrat.
Il est ici question de 56 cercles.

30 août 1965 :

Mousseau envoie les dessins d'atelier 1 à 56 approuvés par les architectes Papineau, Gérin-Lajoie et Leblanc à Claude Vermette, M. Rothman (Sécant Construction), M. Melino (Canadian Terrazo), Ville de Montréal (section métro) et PGL.

- Plan 114A-121-122 se rapportant au corridor et à la mezzanine, montrant le numérotage, l'emplacement et l'orientation des motifs circulaires, également joint à cette lettre.
- Joint aussi un horraire des travaux

15 septembre :

Date limite de Mousseau pour remettre ses croquis

15 septembre au 15 novembre :

Temps accordé à Vermette pour fabriquer les tuiles céramiques

15 novembre au 1^{er} décembre :

Temps accordé à Melino pour assembler les tuiles et couper les tuiles sous la supervision de Mousseau et Vermette⁴⁴⁶.

1^{er} décembre :

Date prévue du début des travaux d'installation à la station.

2 décembre 1965 :

Lettre de Vincent Melillo, président de Canadian Terrazzo & Marble Co. Ltée, à Jean-Paul Mousseau :

⁴⁴⁶ Lettre de Jean-Paul Mousseau à Claude Vermette, 30 août 1965, page 3.

- Il l'informe de l'arrivée des tuiles de Vermette et du début de l'installation.
- Demande que Mousseau soit présent lors de l'installation des tuiles pour surveiller l'arrangement des tuiles

31 janvier 1966 :

Date limite pour finir les travaux liés à l'œuvre à la station

15 et 17 mars 1966 :

Rencontre de Mousseau et de LaPalme où LaPalme donnerait son accord pour la conception générale de la station Peel (dans sa lettre Mousseau parle d'un « accord tacite⁴⁴⁷ »)⁴⁴⁸

8 avril 1966 :

Mousseau n'a pas de réponse de Robert Lapalme au sujet de la conception générale de la station Peel et le relance par une lettre⁴⁴⁹. Il attend la confirmation officielle avant de commencer le projet. Estimation des coûts joint à cette lettre.

8 avril 1966 :

Mousseau informe Vermette que le travail d'installation des 56 motifs circulaires est terminé et accepté par Mousseau.

« Ici, je tiens à vous féliciter de l'attention apportée à la livraison de votre matériel et de l'intérêt apporté à nos travaux.⁴⁵⁰ »

20 septembre 1966 :

Gérard de Montigny demande à Mousseau de produire son rapport d'inspection finale⁴⁵¹.

⁴⁴⁷ Lettre de Jean-Paul Mousseau à Robert LaPalme.

⁴⁴⁸ À ce stade de la construction de la station, alors que l'installation des motifs circulaires est déjà bien avancée selon l'échéancier, il ne s'agirait pas de ces motifs circulaires, mais plutôt de la seconde section de l'œuvre qui aurait dû être construite sur le bord des quais.

⁴⁴⁹ Lettre de Jean-Paul Mousseau à Robert LaPalme,.

⁴⁵⁰ Lettre de Jean-Paul Mousseau à Claude Vermette, 8 avril 1966, Archives du Musée d'art Contemporain de Montréal, dossier murale céramique et coloration station Peel.

⁴⁵¹ Lettre de Gérard de Montigny, surveillant pour Papineau, Gérin-Lajoie & Leblanc, 20 septembre 1966, Archives du Musée d'art Contemporain de Montréal, dossier murale céramique et coloration station Peel, 1 page.

21 septembre 1966 :

Mousseau informe PGL que l'installation des motifs circulaires est terminée sauf un de 6' dans le couloir d'accès de l'hôtel Mont-Royal⁴⁵².

14 octobre 1966 :

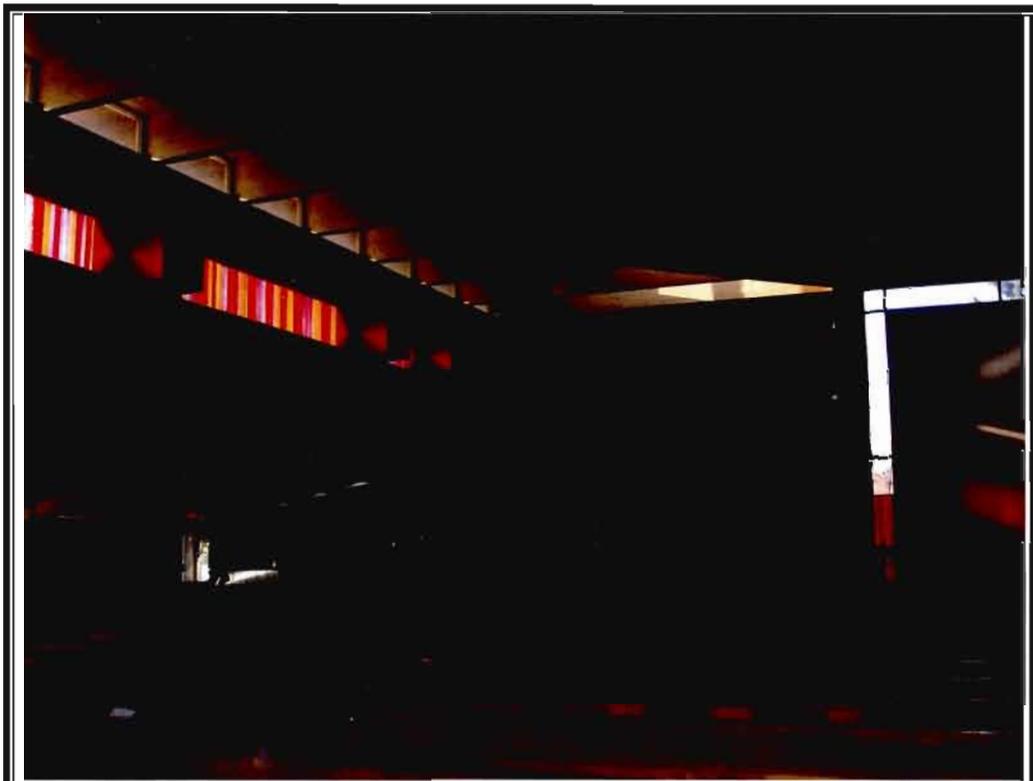
Inauguration du réseau initial

⁴⁵² Lettre de Jean-Paul Mousseau à Papineau, Gérin-Lajoie, Leblanc, 21 septembre 1966, Archives du Musée d'art Contemporain de Montréal, dossier murale céramique et coloration station Peel, 1 page.

APPENDICE C

ILLUSTRATIONS

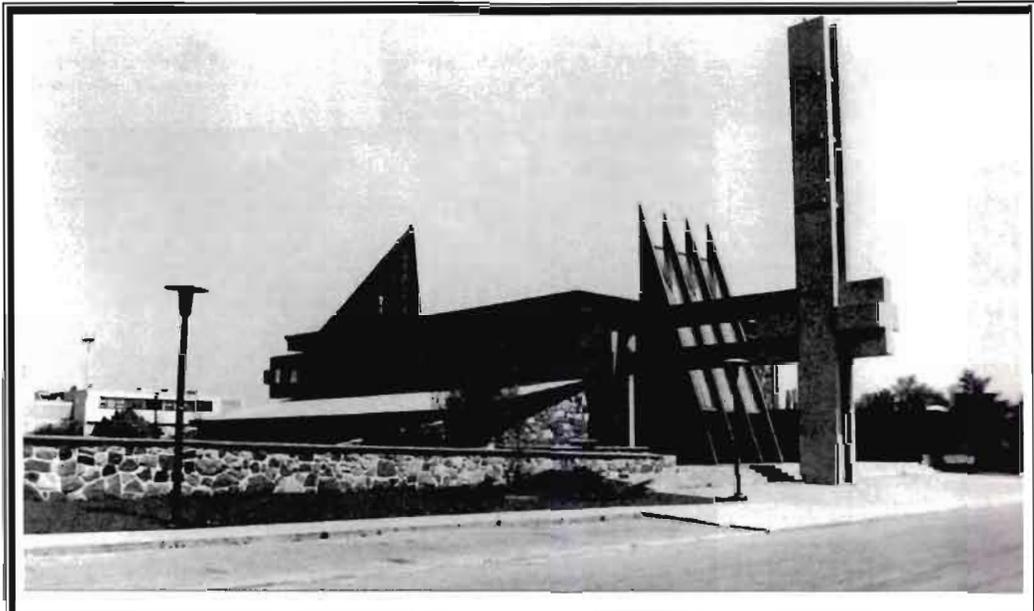
Figure A.1.1



Église Saint-Maurice de Duvernay, Laval, 1963
Architecte : Roger D'Astous.

Source : Photo de l'auteur

Figure A.1.2



Église Saint-Maurice de Duvernay, Laval, 1963
Architecte : Roger D'Astous.

Source : Claude Bergeron, *Roger D'Astous : Architecte*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 2001, p : 164.

Figure A.1.3



Vitrail de l'église Saint-Maurice de Duvernay, Laval, 1963

Vitrail Art Kaleïray

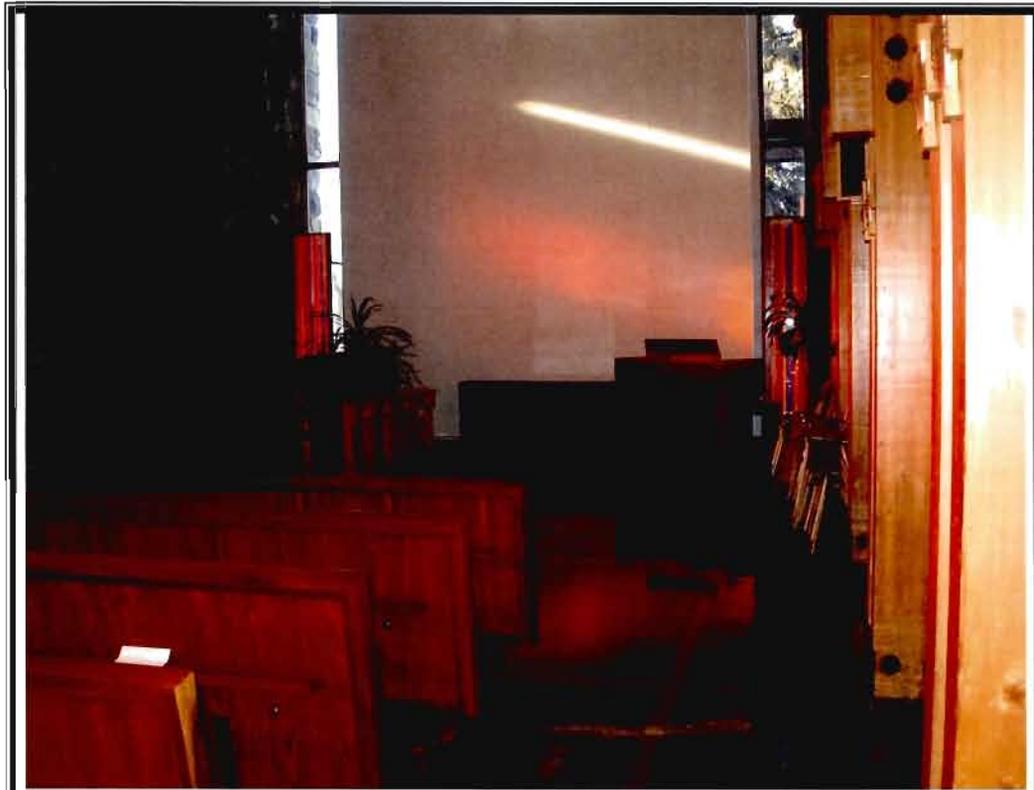
Artiste : Jean-Paul Mousseau

Réalisation : Desmarais & Robitaille limité

Architecte : Roger D'Astous

Source : Photo de l'auteure

Figure A.1.4



Vitrail de l'église Saint-Maurice de Duvernay, Laval, 1963

Vitrail Art Kaleïray

Artiste : Jean-Paul Mousseau

Réalisation : Desmarais & Robitaille limité

Architecte : Roger D'Astous.

Source : Photo de l'auteur

Figure A.1.5



Vitrail de l'église Saint-Maurice de Duvernay, Laval, 1963

Vitrail Art Kaleïray

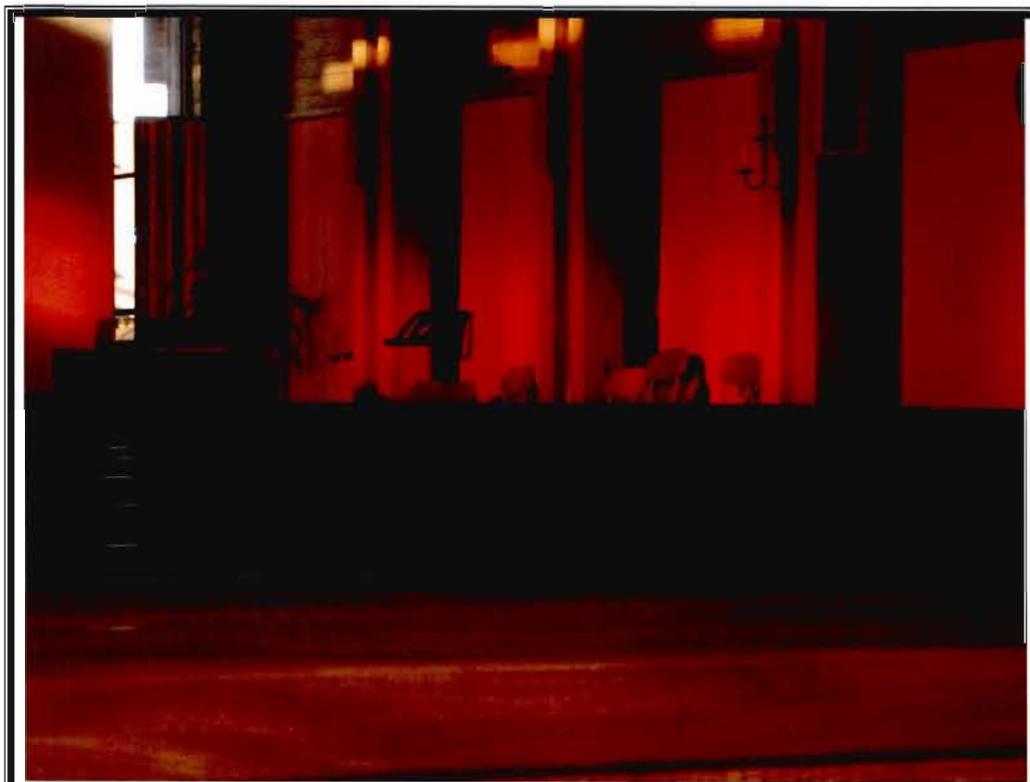
Artiste : Jean-Paul Mousseau

Réalisation : Desmarais & Robitaille limité

Architecte : Roger D'Astous.

Source : Photo de l'auteure

Figure A.1.6



Vitrail de l'église Saint-Maurice de Duvernay, Laval, 1963

Vitrail Art Kaleïray

Artiste : Jean-Paul Mousseau

Réalisation : Desmarais & Robitaille limité

Architecte : Roger D'Astous.

Source : Photo de l'auteur

Figure A.2.1



Motifs circulaires de la Station Peel, Montréal, 1966

Murale de céramique

Artistes : Jean-Paul Mousseau et Claude Vermette

Architectes : Papineau, Gérin-Lajoie et Leblanc

Source : <http://www.metrodemontreal.com/art/mousseau/peel-f.html>

Figure A.2.2

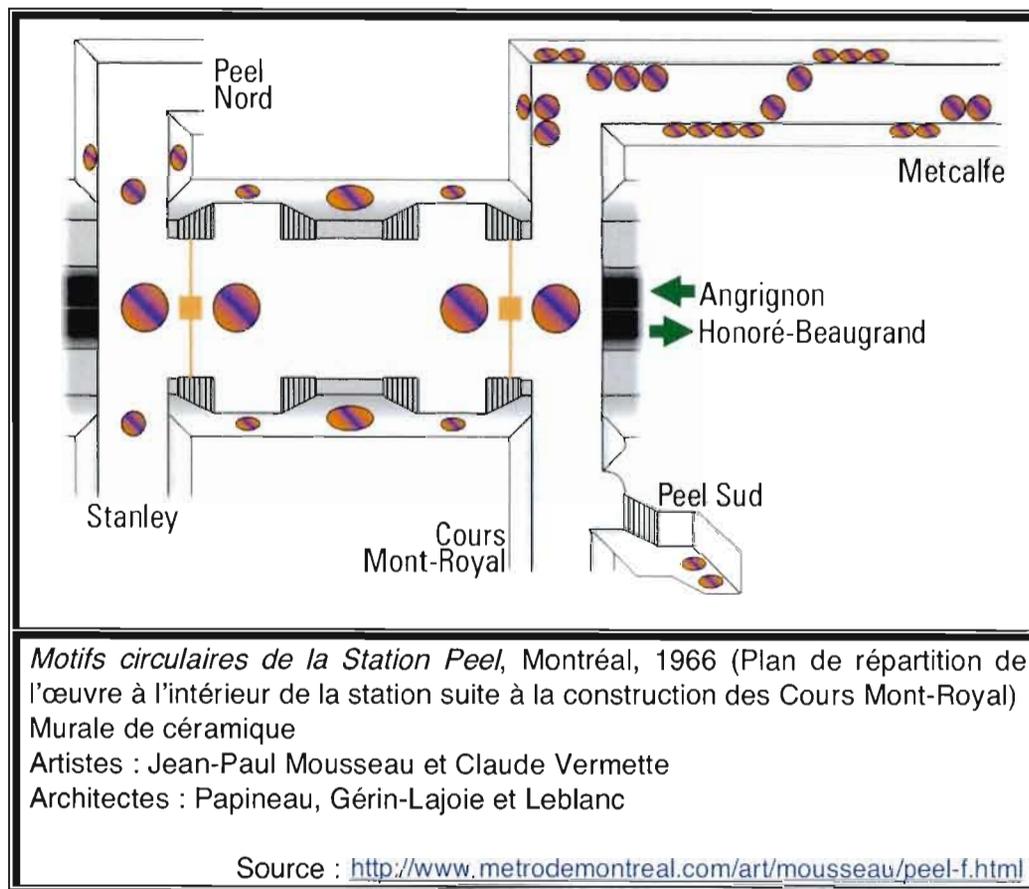


Figure A.2.3

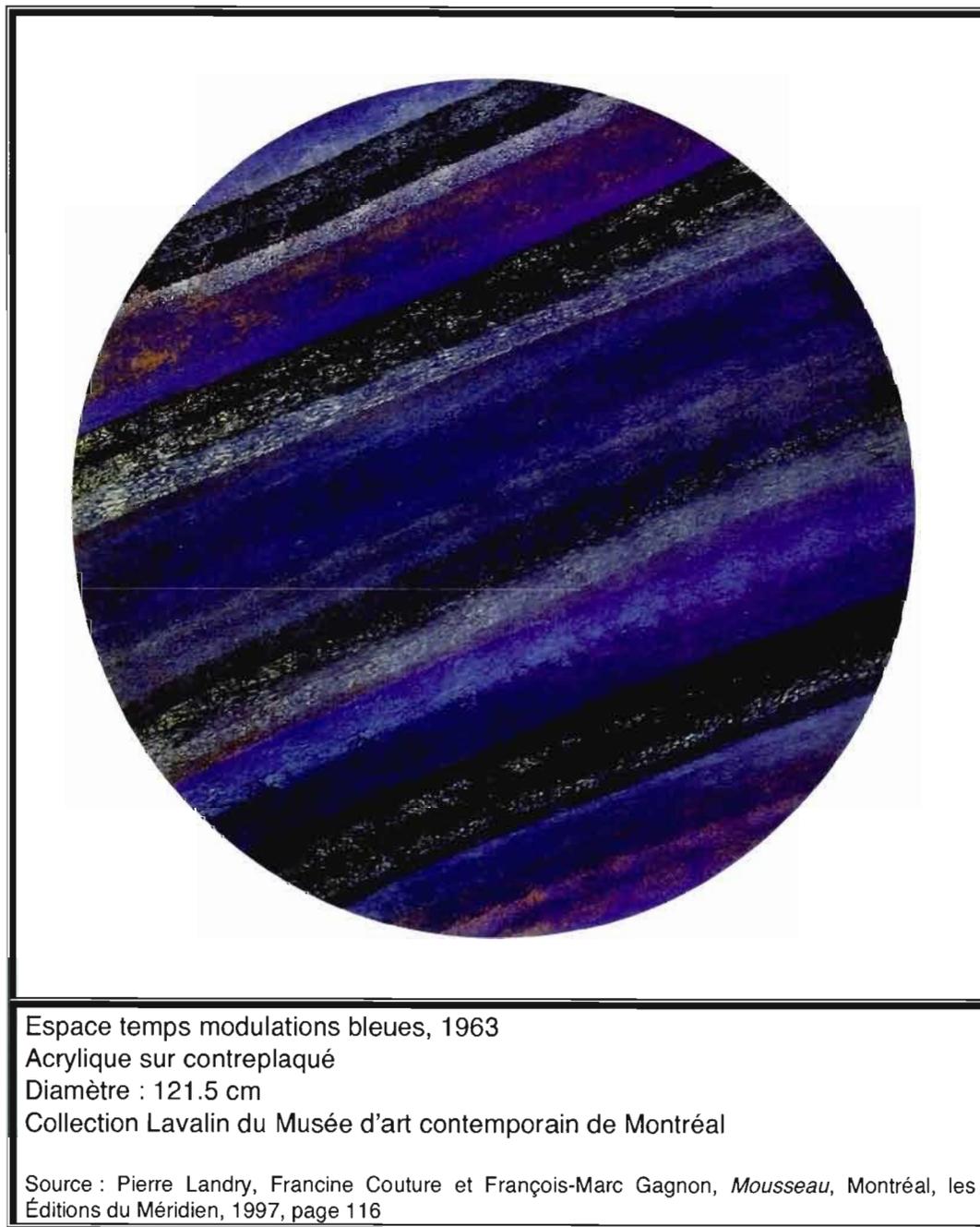


Figure A.2.4

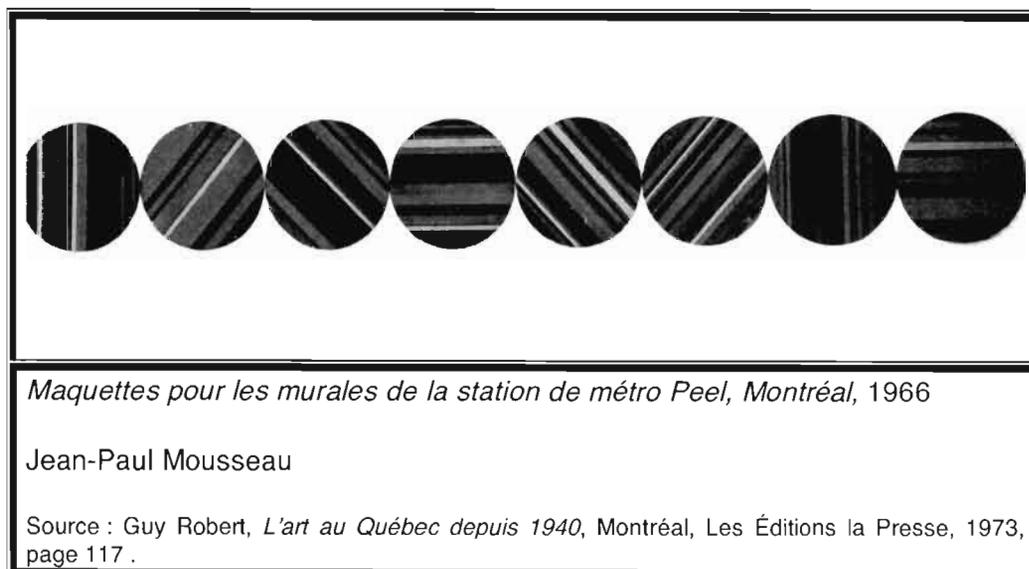
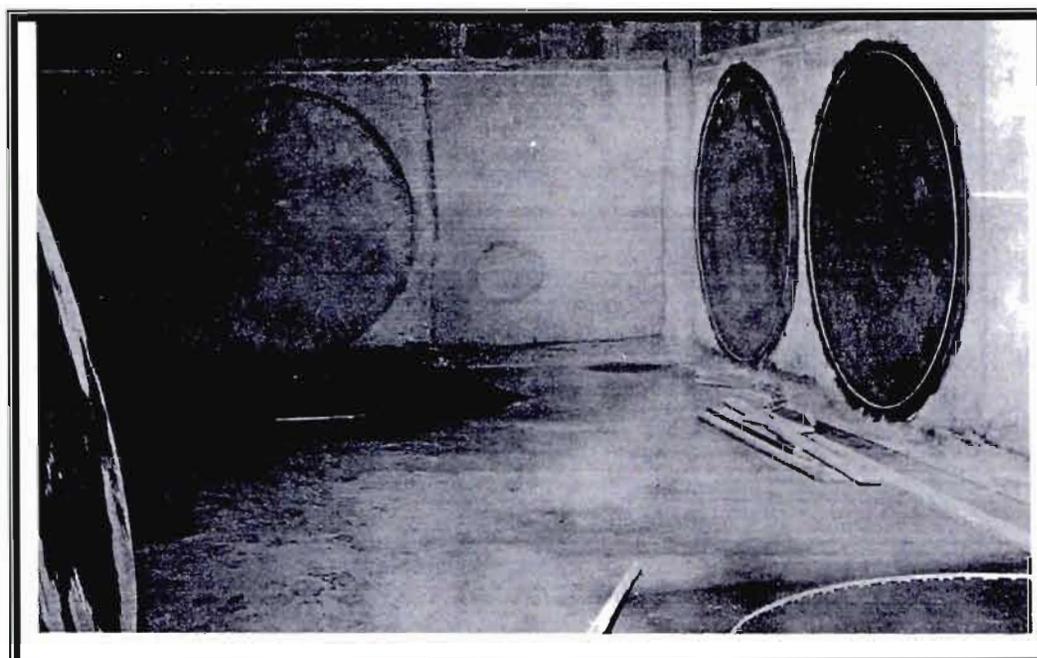


Figure A.2.5



Motifs circulaires de la Station Peel, Montréal, 1966

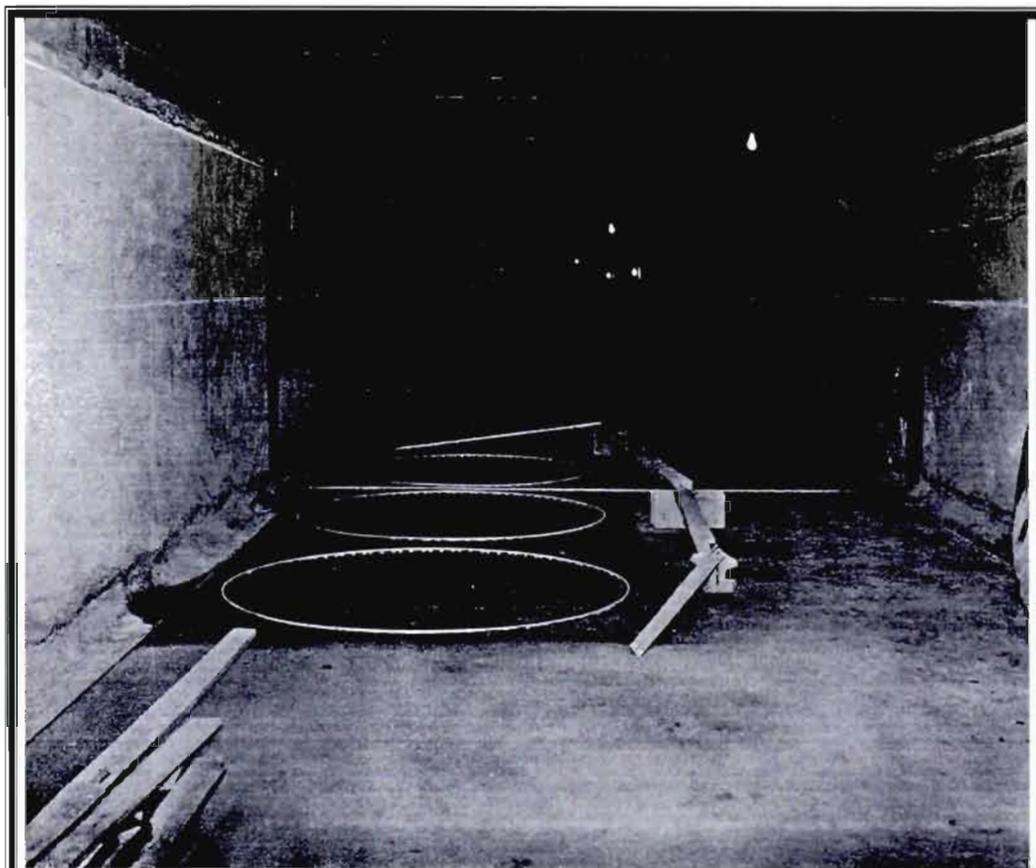
Murale de céramique

Artistes : Jean-Paul Mousseau et Claude Vermette

Architectes : Papineau, Gérin-Lajoie et Leblanc

Source : Musée d'art contemporain de Montréal, dossier murale céramique et coloration station Peel.

Figure A.2.6



Motifs circulaires de la Station Peel, Montréal, 1966

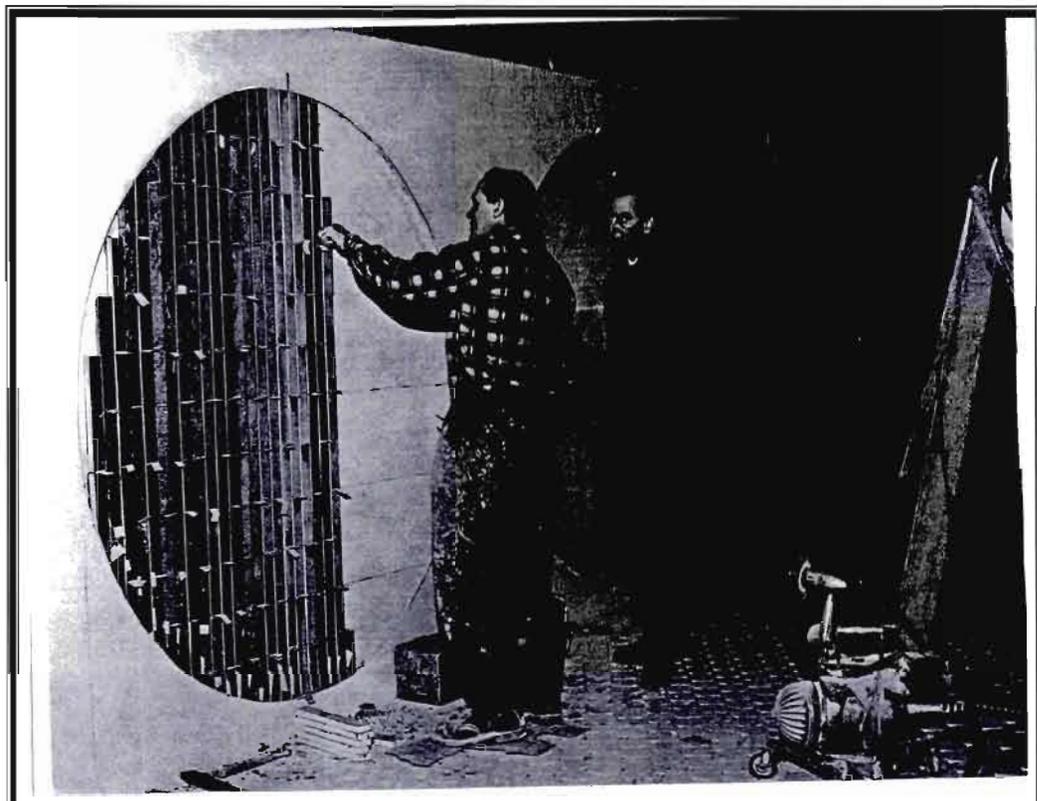
Murale de céramique

Artistes : Jean-Paul Mousseau et Claude Vermette

Architectes : Papineau, Gérin-Lajoie et Leblanc

Source : Musée d'art contemporain de Montréal, dossier murale céramique et coloration station Peel.

Figure A.2.7



Motifs circulaires de la Station Peel, Montréal, 1966

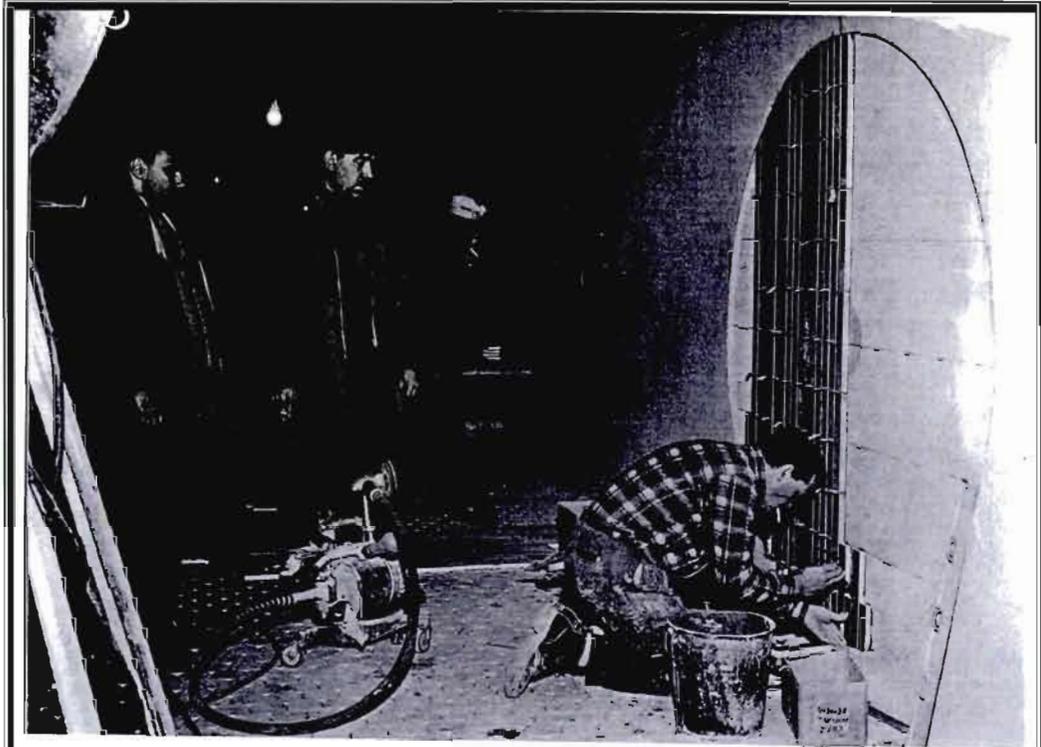
Murale de céramique

Artistes : Jean-Paul Mousseau et Claude Vermette

Architectes : Papineau, Gérin-Lajoie et Leblanc

Source : Musée d'art contemporain de Montréal, dossier murale céramique et coloration station Peel.

Figure A.2.8



Motifs circulaires de la Station Peel, Montréal, 1966

Murale de céramique

Artistes : Jean-Paul Mousseau et Claude Vermette

Architectes : Papineau, Gérin-Lajoie et Leblanc

Source : Musée d'art contemporain de Montréal, dossier murale céramique et coloration station Peel.

Figure A.2.9



Motifs circulaires de la Station Peel, Montréal, 1966

Murale de céramique

Artistes : Jean-Paul Mousseau et Claude Vermette

Architectes : Papineau, Gérin-Lajoie et Leblanc

Source : Musée d'art contemporain de Montréal, dossier murale céramique et coloration station Peel.

Figure A.2.10



Motifs circulaires de la Station Peel, Montréal, 1966

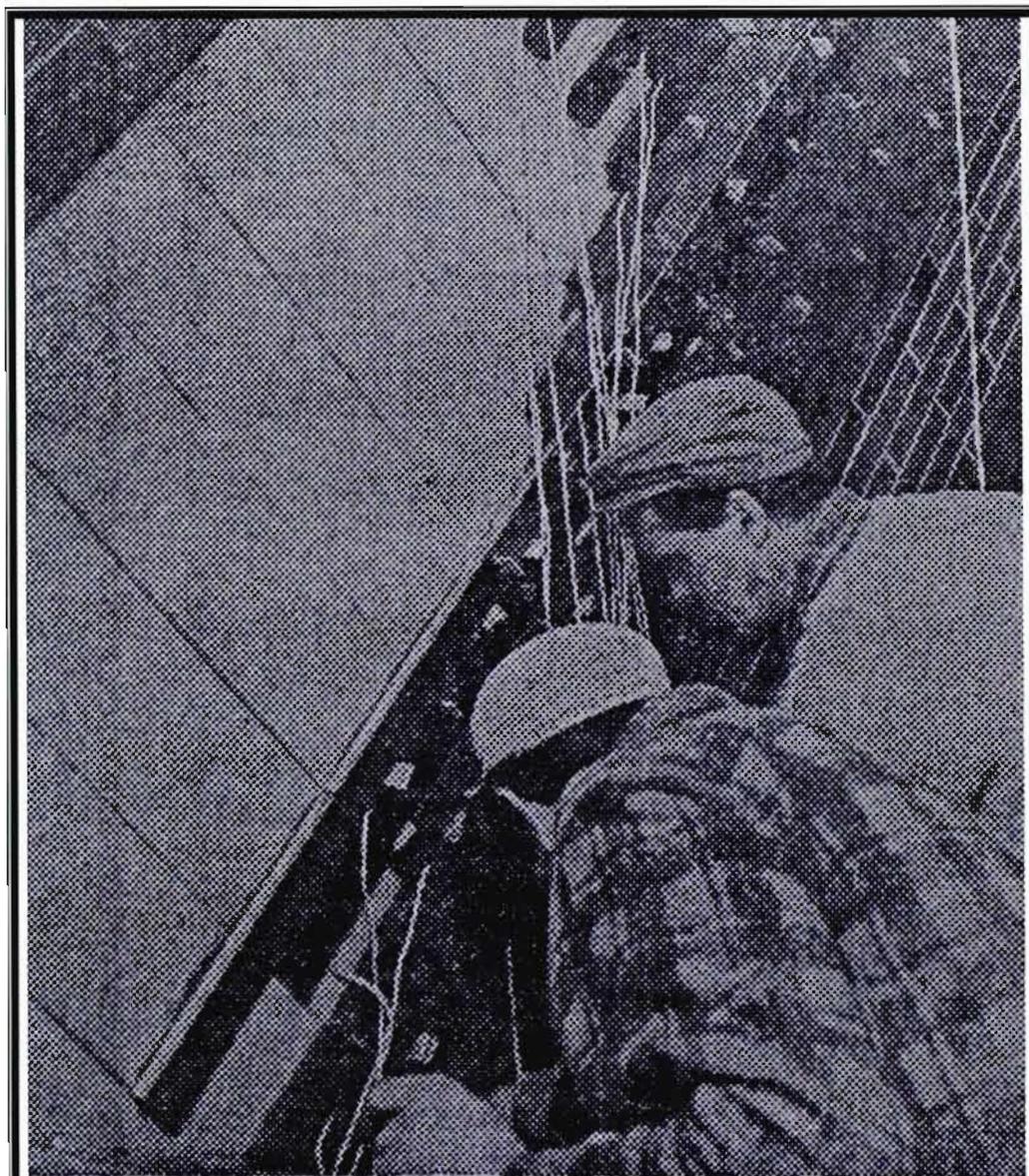
Murale de céramique

Artistes : Jean-Paul Mousseau et Claude Vermette

Architectes : Papineau, Gérin-Lajoie et Leblanc

Source : Musée d'art contemporain de Montréal, dossier murale céramique et coloration station Peel.

Figure A.2.11



Motifs circulaires de la Station Peel, Montréal, 1966

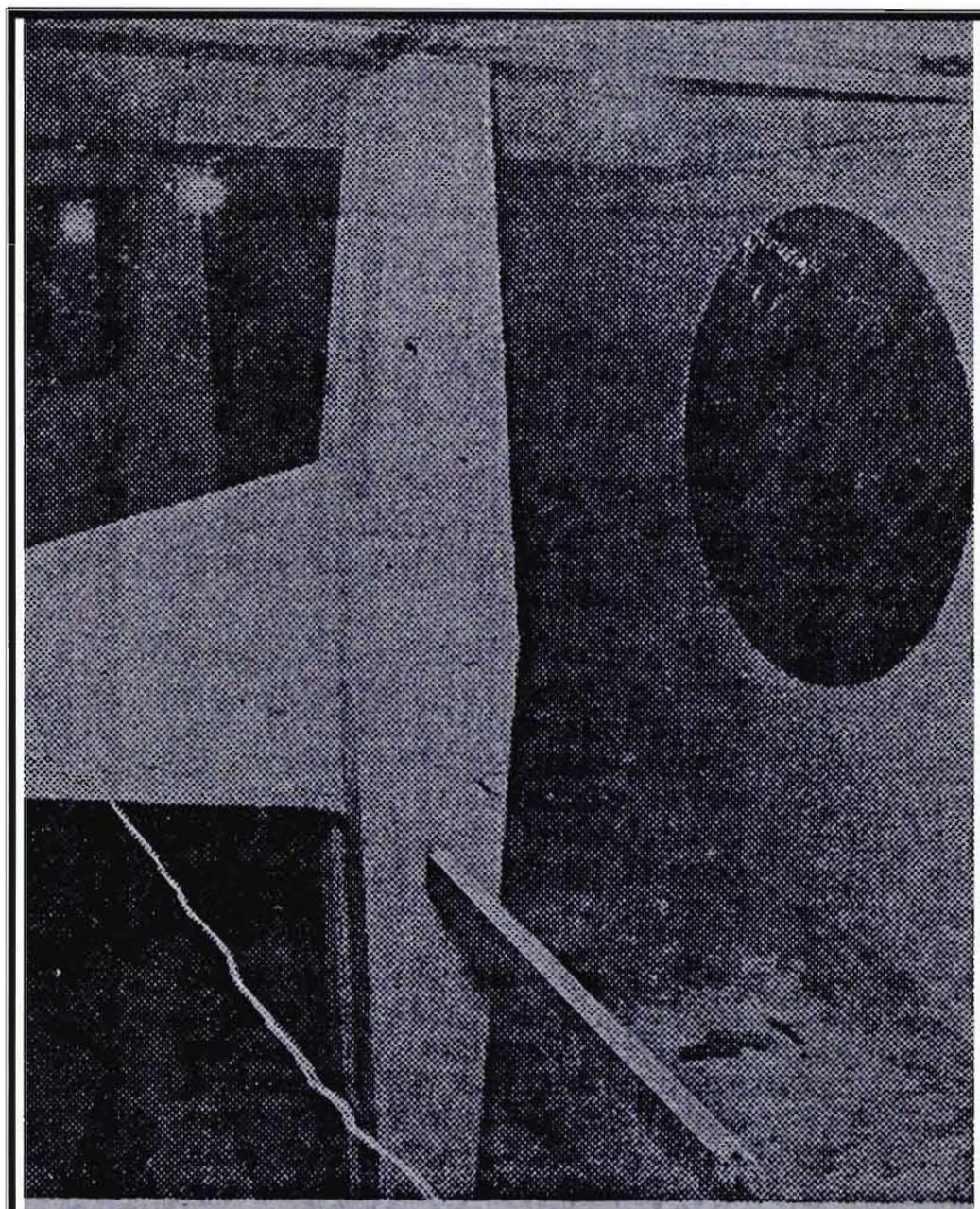
Murale de céramique

Artistes : Jean-Paul Mousseau et Claude Vermette

Architectes : Papineau, Gérin-Lajoie et Leblanc

Source : J.-Claude Paquet, « Oui, c'est le métro de Montréal! », *La Presse*, samedi 2 avril 1966.

Figure A.2.12



Motifs circulaires de la Station Peel, Montréal, 1966

Murale de céramique

Artistes : Jean-Paul Mousseau et Claude Vermette

Architectes : Papineau, Gérin-Lajoie et Leblanc

Source : J.-Claude Paquet, « Oui, c'est le métro de Montréal! », *La Presse*, samedi 2 avril 1966.

Figure A.2.13



Motifs circulaires de la Station Peel, Montréal, 1966

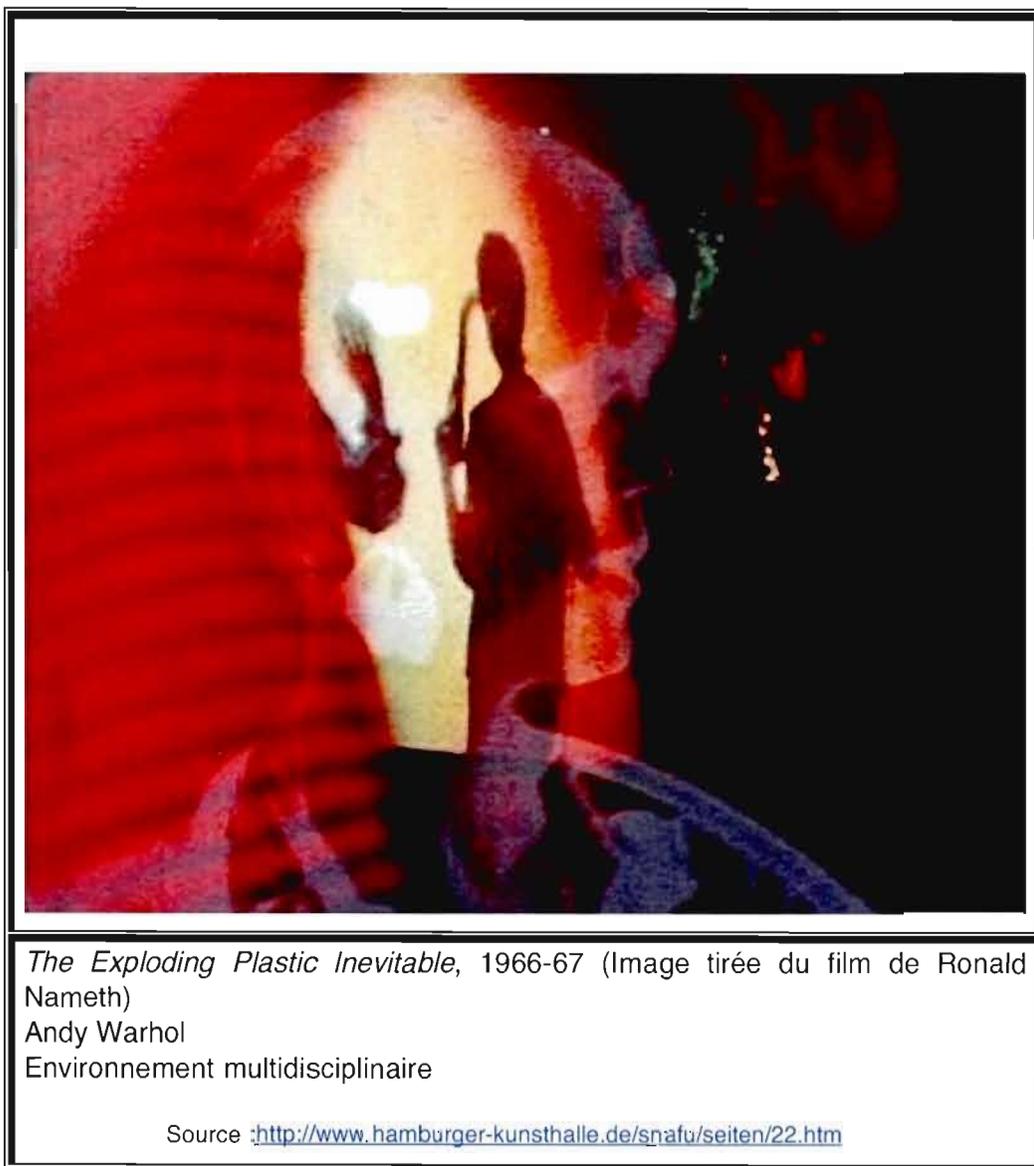
Murale de céramique

Artistes : Jean-Paul Mousseau et Claude Vermette

Architectes : Papineau, Gérin-Lajoie et Leblanc

Source : J.-Claude Paquet, « Oui, c'est le métro de Montréal! », La Presse, samedi 2 avril 1966.

Figure A.3.1



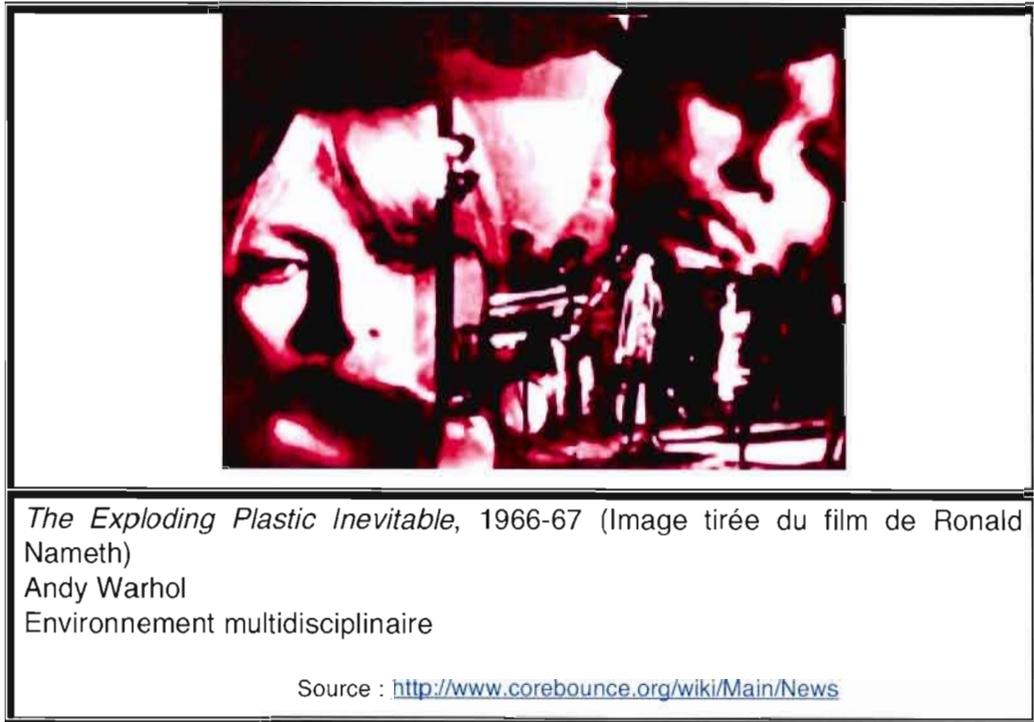
The Exploding Plastic Inevitable, 1966-67 (Image tirée du film de Ronald Nameth)

Andy Warhol

Environnement multidisciplinaire

Source : <http://www.hamburger-kunsthalle.de/snafu/seiten/22.htm>

Figure A.3.2



The Exploding Plastic Inevitable, 1966-67 (Image tirée du film de Ronald Nameth)

Andy Warhol

Environnement multidisciplinaire

Source : <http://www.corebounce.org/wiki/Main/News>

Figure A.3.3

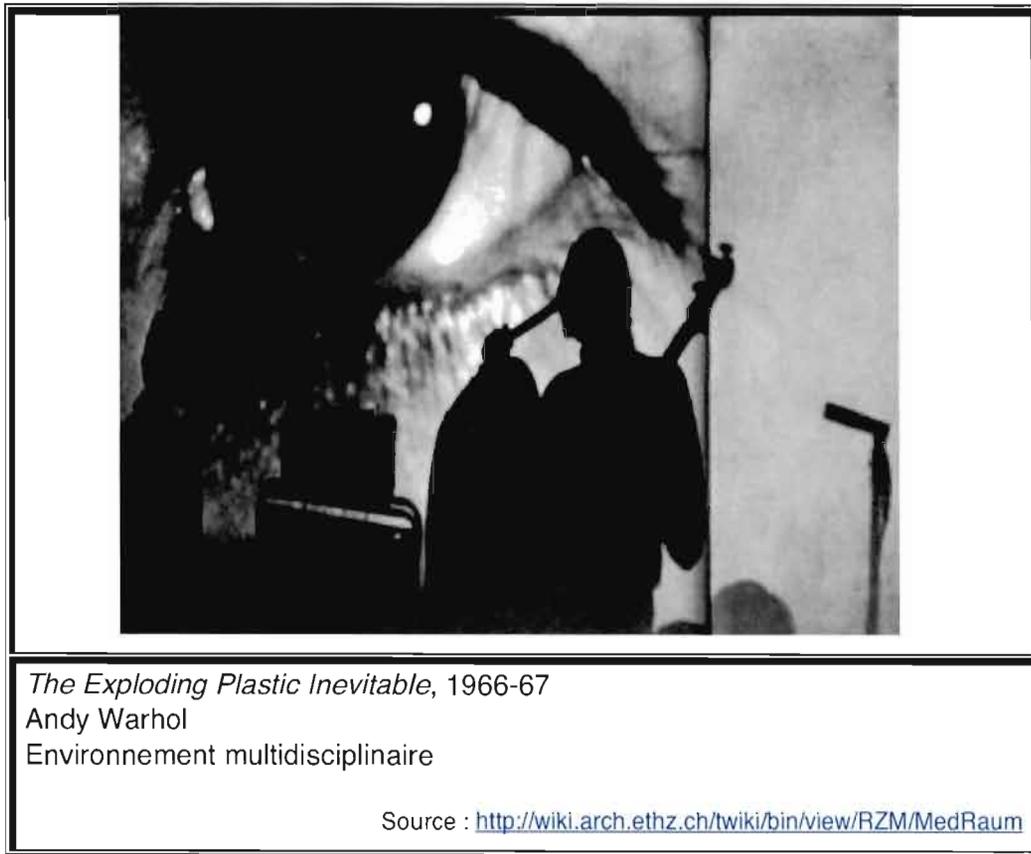


Figure A.3.4



The Exploding Plastic Inevitable, 1966-67
Andy Warhol
Environnement multidisciplinaire

Source : <http://wiki.arch.ethz.ch/twiki/bin/view/RZM/MedRaum>

Figure A.3.5



Restaurant chez son père, 1963

Mousseau

Environnement

Source : Pierre Landry, Francine Couture et François-Marc Gagnon, *Mousseau*, Montréal, les Éditions du Méridien, 1997, p : 130 .

Figure A.3.6



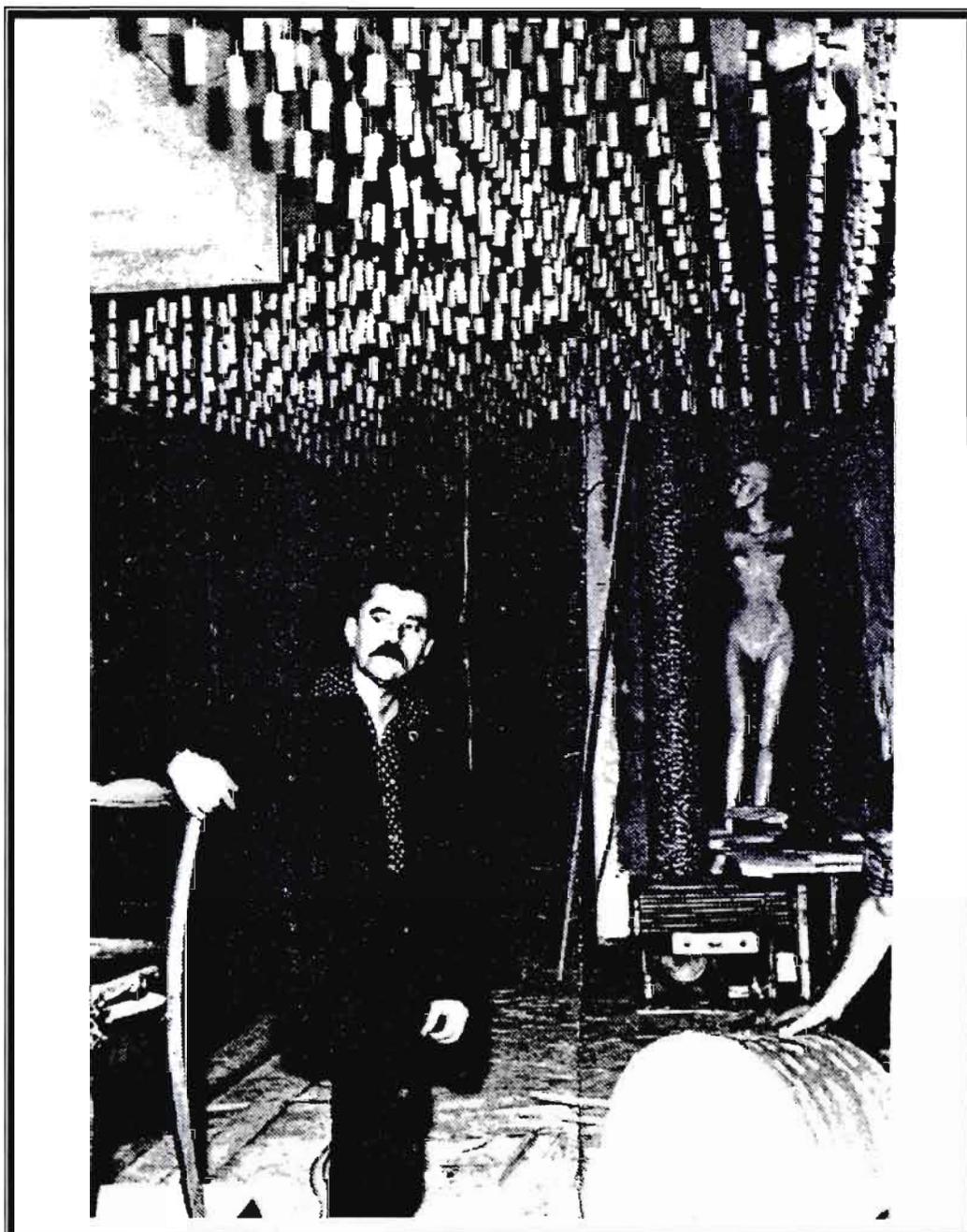
Mousse Spachèque, Montréal, 1966

Mousseau

Environnement Multidisciplinaire

Source : Pierre Landry, Francine Couture et François-Marc Gagnon, Mousseau, Montréal, les Éditions du Méridien, 1997, p : 53.

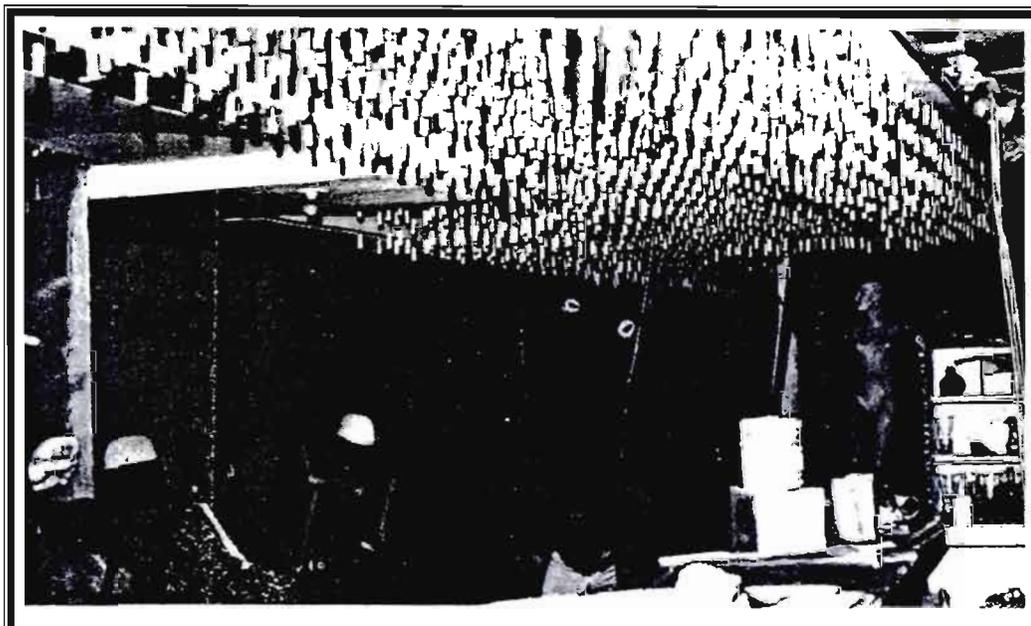
Figure A.3.7



Mousse Spathèque, Montréal, 1966
Mousseau
Environnement Multidisciplinaire

Source : « La dernière création de Mousseau... la "Mousse Spathèque" », *Le Miroir du Québec*, semaine du 3 au 9 septembre 1966.

Figure A.3.8



La Mousse Spathèque, Montréal, 1966

Mousseau

Environnement Multidisciplinaire

Source : « La dernière création de Mousseau... la "Mousse Spathèque" », *Le Miroir du Québec*, semaine du 3 au 9 septembre 1966.

Figure A.3.9



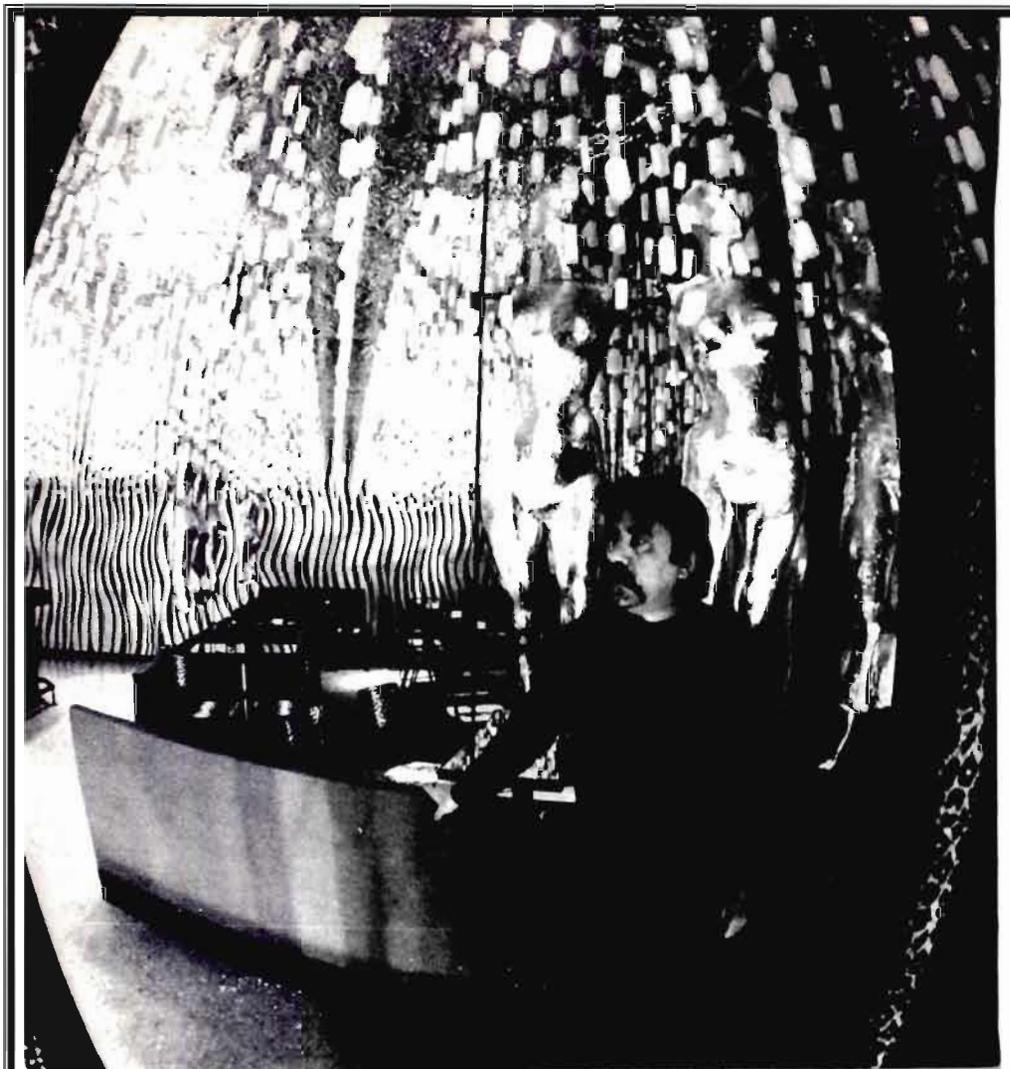
Mousse Spachèque, Montréal, 1966

Mousseau

Environnement Multidisciplinaire

Source : Pierre Landry, Francine Couture et François-Marc Gagnon, *Mousseau*, Montréal, les Éditions du Méridien, 1997, p : 53.

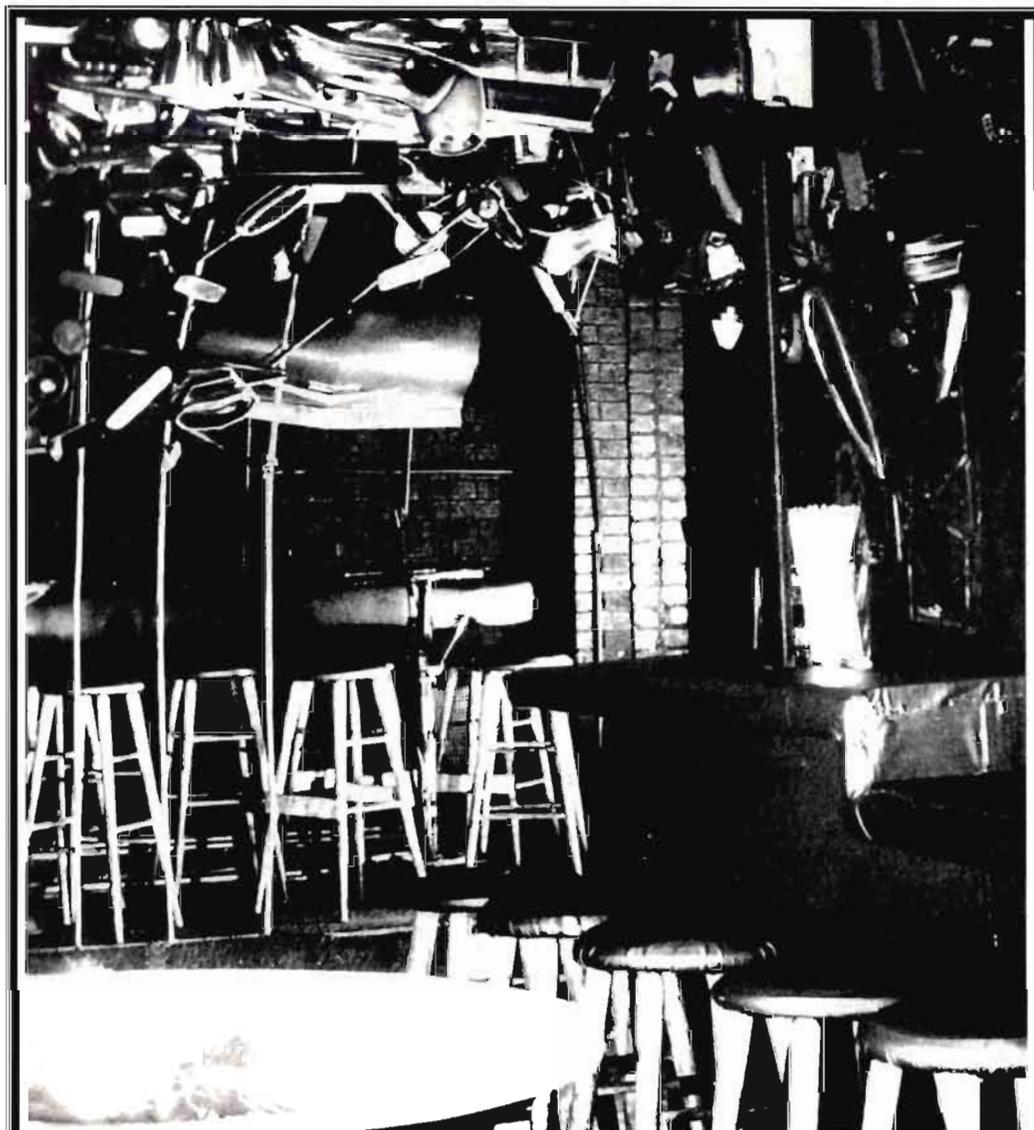
Figure A.3.10



Mousse Spachèque, Québec, 1967
Mousseau
Environnement Multidisciplinaire

Source : Yves Robillard (dir.), *Québec Underground 1962-1972*, Tome 3, Montréal, Éditions Médiart, 1973, p : 18.

Figure A.3.11



Crash, Montréal, 1968
Mousseau
Environnement Multidisciplinaire

Source : Yves Robillard (dir.), *Québec Underground 1962-1972*, Tome 3, Montréal, Éditions Médiart, 1973, p : 31.

Figure A.3.12

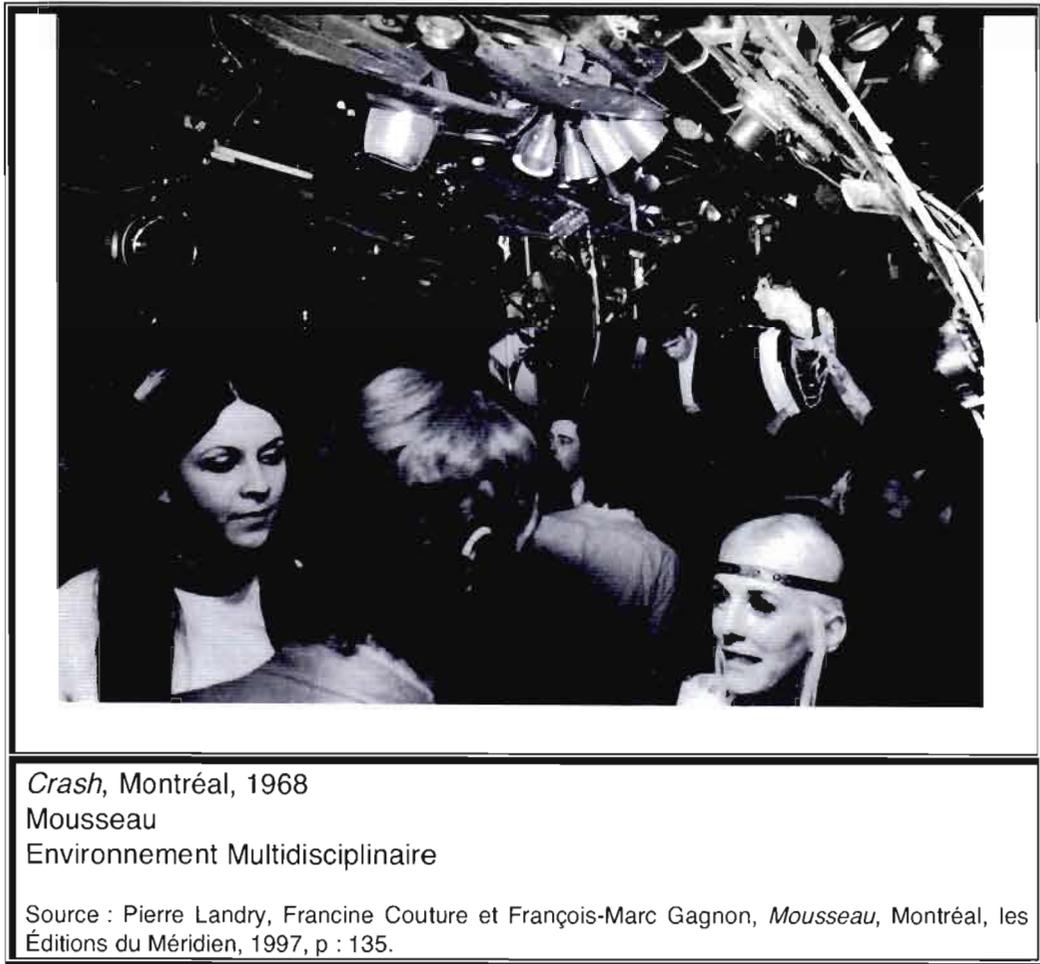
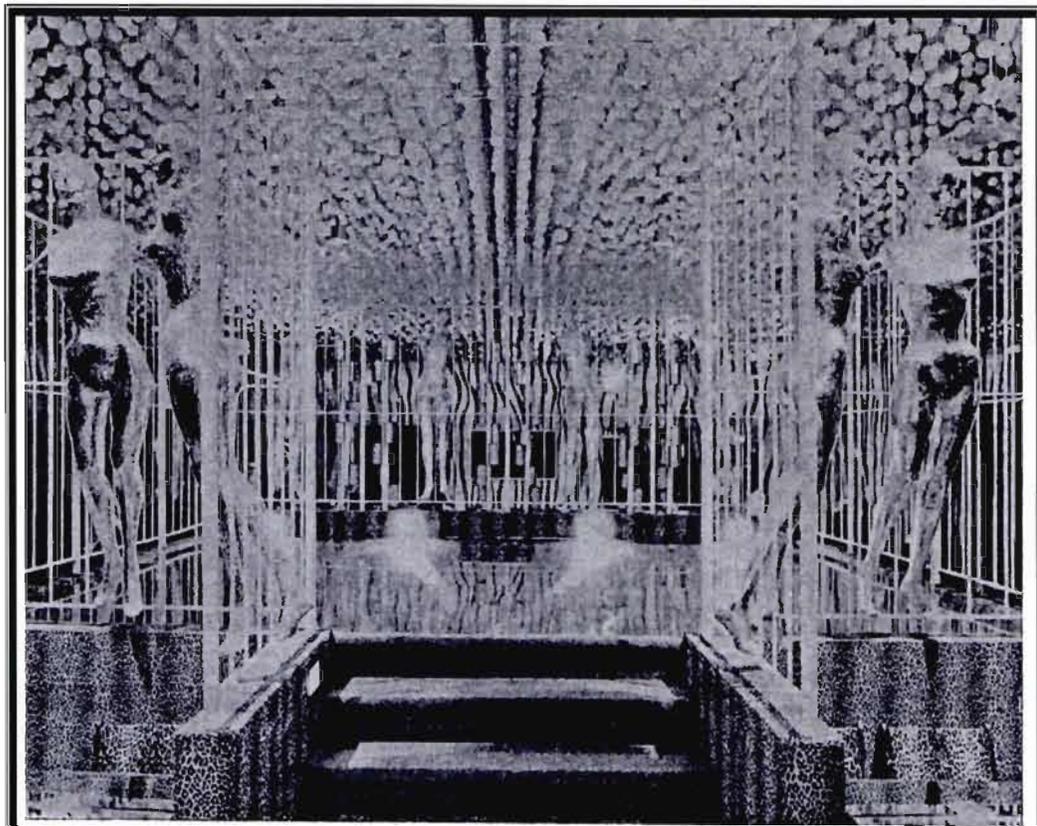


Figure A.3.13



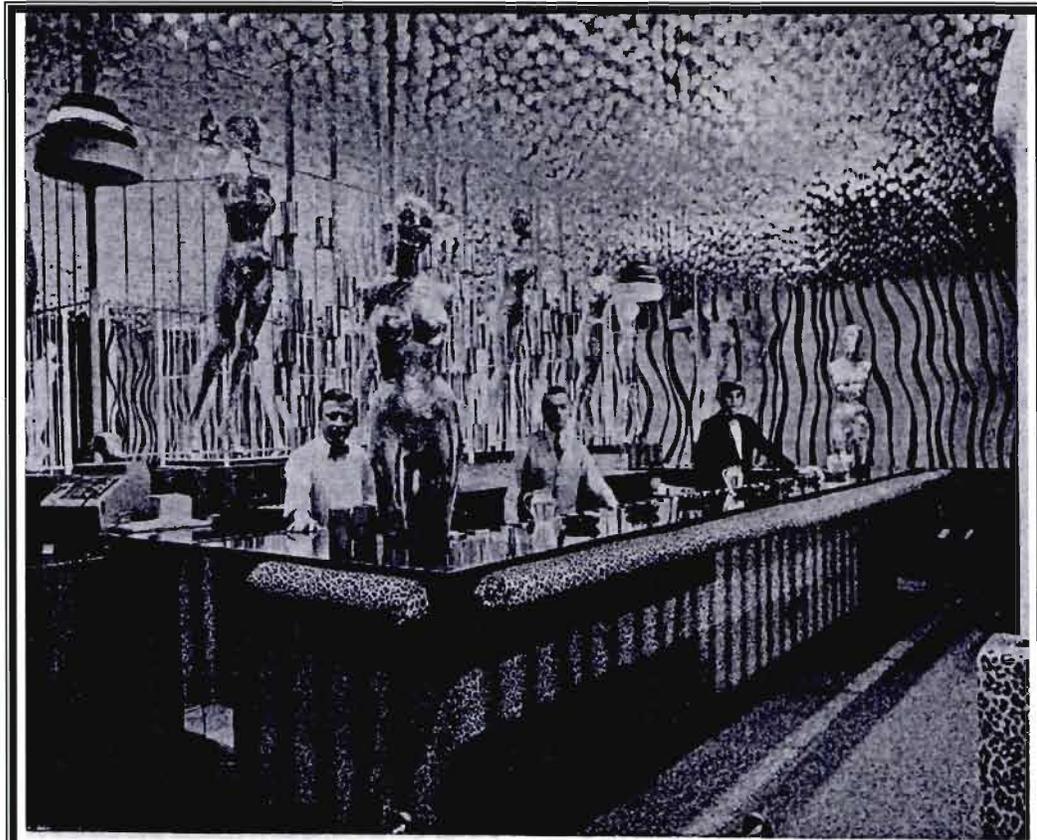
Mousse Spachèque, Ottawa, 1968

Mousseau

Environnement Multidisciplinaire

Source : Henri-Paul Garceau, « Conceptions modernes du divertissement : La Licorne et la Mousse-Spachèque [sic] », *L'hôtellerie*, août 1968, p : 17.

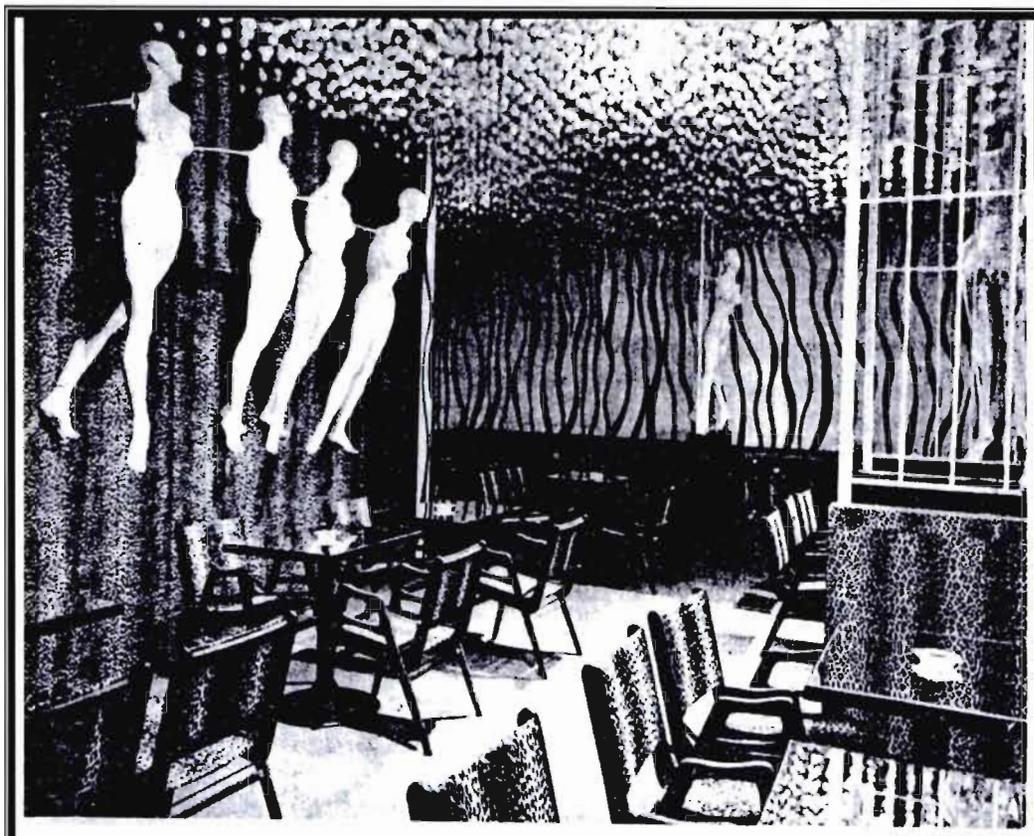
Figure A.3.14



Mousse Spachèque, Ottawa, 1968
Mousseau
Environnement Multidisciplinaire

Source : Henri-Paul Garceau, « Conceptions modernes du divertissement : La Licorne et la Mousse-Spachèque [sic] », *L'hôtellerie*, août 1968, p : 17.

Figure A.3.15



Mousse Spachèque, Alma, 1968

Mousseau

Environnement Multidisciplinaire

Source : Gisèle Tremblay, « La révolution dans les arts plastiques », *Le Réveil*, 15 mai 1968.

Figure A.4.1



BIBLIOGRAPHIE

ARCHIVES

----. [s. d.] *Projet de Murale lumineuse fixe en acrylique peint*. Archives du Musée d'art Contemporain de Montréal, dossier murale céramique et coloration station Peel. 1 page.

----. [s. d.] *Les trésors souterrains du métro de Montréal*. Archives du Musée d'art Contemporain de Montréal, dossier murale céramique et coloration station Peel. 4 pages.

----. [1967]. Entretiens avec Mousseau. Bibliothèque des arts de l'UQÀM. Collection spéciale. Dossier Mousseau. 13 pages.

----. 1983. « Station Peel ». *Fiche technique : Métro de Montréal, L'art dans le métro*. Archives du Musée d'art Contemporain de Montréal. dossier Murale céramique et coloration station Peel. page 138.

Beaugrand-Champagne, Louis. 30 mai 1963. *Minutes des syndicats de l'église Saint-Maurice de Duvernay*. Archives de l'église Saint-Maurice de Duvernay. 2 pages.

Bureau de transport métropolitain de la communauté urbaine de Montréal. 1983. *Peel*. Bibliothèque des arts de l'UQÀM. Collection spéciale. Dossier Mousseau. 3 pages.

Bureau Métropolitain de Transport de la communauté urbaine de Montréal. [s. d.]. *Demande d'intégration d'un artiste au comité chargé des œuvres d'art dans le métro*. Archives de la STM. Dossier Œuvre d'art, Mousseau Jean-Paul (artiste) # 99999-1362. 3 pages.

Caron, Jean. 27 juin 1962. *Minutes des syndicats de l'église Saint-Maurice de Duvernay*. Archives de l'église Saint-Maurice de Duvernay. 5 pages.

D'Astous, Roger. Mars 1961. « Plan en coupe « A-A », plan IV ». *Église et presbytère pour la Paroisses St Maurice a Duvernay Que.* archives du Centre Canadien d'Architecture. fond 60 Roger d'Astous. Dossier 60-043-01. boîte 60-04 A04.2.02.

D'Astous, Roger. juin 1961 [révisé le 17 août 1961]. « Élévation sur le bas côté, plan VIII ». *Église et presbytère pour la Paroisses St Maurice a Duvernay Que.* archives du Centre Canadien d'Architecture. fond 60 Roger d'Astous, Dossier 60-043-01. boîte 60-04 A04.2.02.

D'Astous, Roger. Juillet 1961. « Section B, Chapitre IX : Vitrierie ». *Cahier de charge Église et presbytère de la paroisse St-Maurice de Duvernay Co. Laval P.Q.* Archives de l'église Saint-Maurice-de-Duvernay. pages 53-54.

D'Astous, Roger. 14 Août 1963. *Église St-Maurice Duvernay : Détail Nouvel écran-sanctuaire.* Archives de l'église Saint-Maurice-de-Duvernay. 1 page.

De Montigny, Gérard. 10 juin 1966. *Station Peel 139-44 F : Coût des panneaux décoratifs (vitrines).* Archives du Musée d'art Contemporain de Montréal. dossier Murale céramique et coloration station Peel. 2 pages.

Dumontier, Jean. 25 avril 1978. *L'intégration d'œuvre d'art dans le métro.* Archives du Musée d'art Contemporain de Montréal. Dossier Murale céramique et coloration station Peel. 6 pages.

Mousseau, Jean-Paul. 23 novembre 1981. *Projection des activités de 1982 en audio-visuel et documents écrits pour les relations extérieures du BTM et du BTM International.* Archives de la STM # 99999-1362. 3 pages.

Mousseau, Jean-Paul. [1966]. *Curriculum vitae et liste des œuvres d'art intégrées à l'architecture par Jean-Paul Mousseau.* Bibliothèque des arts de l'UQAM. Collection spéciale. Dossier Mousseau. 1 page.

Ville de Montréal. 1965. « Addenda no. 3 ». *Cahier de charges et convention : Convention entre la ville de Montréal et Secan Compagnie de Construction pour la construction des accès Peel et Metcalfe et finition de la station Peel (Contrat 1-B-30).* copie 3. Archives de la STM #0026. 1 page.

Ville de Montréal. 1965. « Cahier CC, ouvrages en tuile céramique. ». *Cahier de charges et convention : Convention entre la ville de Montréal et Secan Compagnie de Construction pour la construction des accès Peel et Metcalfe et finition de la station Peel (Contrat 1-B-30).* Copie 3. Archives de la STM # 0026. 10 pages.

Ville de Montréal. 1965. « Formule Officielle de soumission : Construction des accès Peel et Metcalfe et finition de la station Peel ». *Cahier de charges et convention : Convention entre la ville de Montréal et Secan Compagnie de Construction pour la construction des accès Peel et Metcalfe et finition de la station Peel (Contrat 1-B-30)*. copie 3. Archives de la STM #0026. 5 pages.

LETTRES

Lettre de Bernard Beaupré. conseiller technique. à Lucien L'Allier. ingénieur en chef du métro. 3 septembre 1963. Archives de la STM # 99999-1362. 2 pages.

Lettre de Pierre Bourgeau. architecte du métro. à Lucien L'Allier. ingénieur en chef du métro. 12 janvier 1966. Archives de la STM # 99999-1362. 1 page.

Lettre de Alex Colville à Jean-Paul Mousseau. 1^{er} novembre 1966. Archives du Musée d'art Contemporain de Montréal. Dossier murale céramique et coloration station Peel. 1 page.

Lettre de Gérard de Montigny. surveillant pour Papineau, Gérin-Lajoie & Leblanc. 20 septembre 1966. Archives du Musée d'art Contemporain de Montréal. Dossier murale céramique et coloration station Peel. 1 page.

Lettre de Jean Dumontier. architecte du BTM. à Denis Chagnon. surintendant par intérim Division Administration. 23 août 1984. Archives de la STM # 99999-1362. 2 pages.

Lettre de Jean Dumontier. architecte du BTM. à Gilbert Matte. Administrateur du BTM. [s. d.]. Archives de la STM # 99999-1362. 1 page.

Lettre de Jean Dumontier. architecte du BTM. à Gilbert Matte. Administrateur du BTM. 30 octobre 1978. Archives de la STM # 99999-1362. 2 pages.

Lettre de Guy Gravel. Directeur service de planification Communauté urbaine de Montréal. à Gérard Gascon, Directeur Bureau de transport métropolitain. 29 novembre 1978. Archives de la STM # 99999-1362. 1 page.

Lettre de Gérard Gascon. Directeur Bureau de transport métropolitain. à Guy Gravel. Directeur service de planification Communauté urbaine de Montréal. 4 décembre 1978. Archives de la STM # 99999-1362. 1 page.

Lettre de Marcel Goethals. à Pierre Bourgeau. architecte du métro. 4 janvier 1966. Archives de la STM # S6/4.9,11. 4 pages.

Lettre de Vincent Melillo, président Canadian Terrazzo & Marble Co Ltd. à Jean-Paul Mousseau. 2 décembre 1965. Archives du Musée d'art Contemporain de Montréal. Dossier Murale céramique et coloration station Peel. 1 page.

Lettre de Jean-Paul Mousseau à Robert LaPalme. 8 avril 1966. Archives du Musée d'art Contemporain de Montréal. Dossier Murale céramique et coloration station Peel. 1 page.

Lettre de Jean-Paul Mousseau à Claude Vermette. 30 août 1965. Archives du Musée d'art Contemporain de Montréal. Dossier Murale céramique et coloration station Peel. 3 pages.

Lettre de Jean-Paul Mousseau à Claude Vermette. 8 avril 1966. Archives du Musée d'art Contemporain de Montréal. Dossier Murale céramique et coloration station Peel. 1 page.

Lettre de Jean-Paul Mousseau à Claude Vermette. 8 avril 1966. Archives du Musée d'art Contemporain de Montréal. Dossier Murale céramique et coloration station Peel. 1 page.

Lettre de Jean-Paul Mousseau à Papineau, Gérin-Lajoie, Leblanc, 21 septembre 1966. Archives du Musée d'art Contemporain de Montréal. Dossier Murale céramique et coloration station Peel. 1 page.

Lettre de Pierre Osterrath à Jean Deslauriers, marguillier église Saint-Maurice-de-Duvernay. 30 septembre 1999. Archives de l'église Saint-Maurice de Duvernay. 2 pages.

Lettre d'André Robitaille aux Syndics de l'église Saint-Maurice-de-Duvernay. 9 mai 1963. Archives de l'église Saint-Maurice de Duvernay. 2 pages.

Lettre d'Howard S. Rothman, vice-président Secan Construction Compagny. à Jean-Paul Mousseau. 22 juillet 1965. Archives du Musée d'art Contemporain de Montréal. Dossier Murale céramique et coloration station Peel. 1 page.

Lettre de Claude Vermette à Jean-Paul Mousseau. 26 juillet 1965. Archives du Musée d'art Contemporain de Montréal. Dossier Murale céramique et coloration station Peel. 1 page.

Lettre de Claude Vermette à Jean-Paul Mousseau. 19 juillet 1965. Archives du Musée d'art Contemporain de Montréal. Dossier Murale céramique et coloration station Peel. 2 pages.

PÉRIODIQUES/ JOURNAUX

----- « Church of St Maurice, Duvernay, P.Q. : Architect Roger D'Astous & Associate ». *The Canadian Architect*. mars 1963. pages 47-50.

----- « Nouvel emploi de céramique : expo de Vermette et Mousseau ». *La Presse*. 12 février 1959. page 30.

----- « Downtown in style ». *Time*. 21 octobre 1966. page 21.

----- « La Mousse Spachèque attire le Tout-Montréal ». *Le Cabaret*. 17 septembre 1966.

----- « La Mousse Spachèque est unique en son genre ». *Nouvelles Illustrées*. 17 septembre 1966.

----- « Let's Travel ». *Mademoiselle*. Janvier 1967.

----- « La dernière création de Mousseau... la "Mousse Spathèque" ». *Le Miroir du Québec*. semaine du 3 au 9 septembre 1966.

----- « Attaqués... ils répondent! Jean-Paul Mousseau ». *Nouvelles Illustrées*. 24 septembre 1966. page 4.

----- « Ils étaient tous là pour se "mousse-spactequer" ». *Échos Vedette*. 17 septembre 1966. page 32.

----- « The Year to See Canada : our pick of it's centennial events may to october ». *Glamour*. avril 1967. pages 224-225.

----- « Wild New Flashy Bedlam of the Discothèque ». *Life*. 27 mai 1966. pages 72-75.

----- « Le guide des discothèques de Montréal ». *Échos Vedette*. 8 octobre 1966.

----- « Le peintre Mousseau collabore à la décoration de son collègue ». *La Patrie*. 30 mars 1958.

----- « La SAPQ recommande la création d'une commission pour la décoration du métro ». *La Presse*. 3 février 1968.

----. « Nouvel emploi de céramique : expo de Vermette et Mousseau ». *La Presse*. 12 février 1959.

----. « Le Métro : Ce n'est plus un projet...c'est une réalité ». *La Presse*. 3 août 1966.

Alcan. « Give us a chance to let our hair down, too ». *The Ubysey*. 13 janvier 1970. page 2.

Allegre, Christian. « Les "Pop-festivals", ça déniaise... ». *Le Devoir*. 30 mai 1970.

Aquin, Stéphane. « Mousseau : acceptation globale ». *Voir*. 6 février 1997. page 48.

Arbec, Jules. « J.-Paul Mousseau aujourd'hui l'artiste de demain ». *Quartier Latin*. 13 février 1964.

Ayre, Robert. « Mousseau on Discs ». *The Star*. 6 février 1964.

Baillargeon, Stéphane. « Multiple Mousseau : Portrait d'une automatiste libertaire ». *Le Devoir*. 1^{er} février 1997. page B1.

Berman, Greta. « Abstraction for Public Spaces, 1935-1943 ». *Arts magazine*, juin 1982. pages 81-86.

Bernier-Genest, Carle. « Rénovation des stations de métro : Avancez vers l'arrière! ». *Voir*. jeudi 25 février 1999. page 12.

Bourassa, André G. « Jean-Paul Mousseau : pour un nouvel espace scénique ». *Études françaises*. no 34. 1998. pages 125-139.

Bourdages, François. « La nouvelle église Notre-Dame-du-Bel-Amour de Cartierville, joyau d'architecture moderne ». *La Patrie*. 26 mai 1957. pages 67 & 98.

Careri, Giovanni. « Le vertige du mélange architecture, sculpture, peinture ». *Les Cahiers du musée national d'art Moderne*. printemps 1992. pages 6-23.

Conlogue, Ray. « Mousseau's work clashes with colours : free spirit ». *Globe & Mail*. 5 mars 1997. page C1.

Côté, Maurice. « Ce que j'ai remarqué à la Mousse Dispathèque ». *Le Cabaret*. 17 septembre 1966. page 18.

Daigneault, Claude. « Mousseau et la conscience du moment présent dans l'art ». *Le Soleil*. 20 mai 1967.

De Repentigny, Françoise. « Mousseau, magicien de la couleur et de la forme ». *Le Devoir*. 18 avril 1960.

Doucet, Danielle. « Art public moderne au Québec sous Maurice Duplessis : Les œuvres murales non commémoratives ». *The Journal of Canadian Art History/ Annales d'histoire de l'art canadien*. 1998. pages 32-73.

Forest, François. « Jean-Paul Mousseau... aujourd'hui : Un personnage qui refuse le compromis ». *La Presse*. samedi 7 janvier 1984. page B9.

Gale Group. « Jean-Paul Mousseau : painter, sculptor ». *Contemporary Canadian Artists*. Septembre 1998.

Garceau, Henri-Paul. « Conceptions modernes du divertissement : La Licorne et la Mousse-Spachèque [sic] ». *L'hôtellerie*. août 1968. pages 16-18.

Germain, Jean-Claude. « Dans une discothèque, on devient soi-même; qui êtes-vous? ». *Le Petit Journal*. 12 novembre 1967.

Germain, Jean-Claude. « Dans une discothèque, c'est vous qui donnez le spectacle; voici pourquoi ». *Le Petit Journal*. 12 novembre 1967.

Gironnay, Sophie. « Mousseau ». *Le Devoir*. 18 janvier 1997. page D8.

Godin, Gérald. « Interview avec Mousseau : J'enseigne, donc ça change! ». *Le magazine Maclean's*. janvier 1968.

Gravel, Claire. « Jean-Paul Mousseau, le peintre de la révolution culturelle ». *Le Devoir*. 9 février 1991. pages A-1 & A-5.

Heywood, Irene. « Mousseau—Full of Invention, Fun, and Great Achievement ». *The Gazette*. 30 décembre 1967.

Joseph, Branden W. « "My Mind Split Open" : Andy Warhol's Exploding Plastic Inevitable ». *Grey Room 08*. été 2002. pages 80–107.

Kozinska, Dorota. « An artist who touches us all : Though his career was cut short, Jean-Paul Mousseau's work is everywhere ». *The Gazette*. 1^{er} février 1997. page I6.

Labbé, Richard. « Le métro et ses œuvres d'art : Galerie Souterraine ». *Montréal Campus*. 2 mars 1994. page 15.

Lamy, Laurent. « Rétrospective Mousseau : un art résolument moderne ». *Le Devoir*. 6 janvier 1968.

Lamy, Laurent. « La Mousse Spathèque, rue Crescent ». *Le Devoir*. 1^{er} octobre 1966.

Leblanc, Madeleine. « Le défi de l'architecte : Concevoir un espace viable en ayant l'audace de la simplicité ». *Le Devoir*. samedi 25 janvier 2003. page G6.

Leblond, Jean-Claude. « La place de l'art dans le métro ». *ARQ*. septembre-octobre 1981. pages 19-21.

Lepage, Jocelyne. « Jean-Paul Mousseau : Du jeune prodige à l'homme du métro, un peintre qui a marqué l'environnement de Montréal ». *La Presse*. samedi 9 février 1991. page D2.

Lepage, Jocelyne. « (1927-1991) Mousseau intégrait l'art à la vie ». *La Presse*. 8 février 1991. page C2.

Maître, Manuel. « Un mécène pour le Métro s.v.p. : Mousseau cherche \$40,000 pour ses dix murales ». *La Patrie*. 28 août 1966.

Maître, Manuel. « La Mousse Spachèque : une discothèque... spaciale!??? ». *La Patrie*. 28 août 1966.

Maître, Manuel. « Une chaîne de Mousse-Spacethèques [...] couvrira bientôt tout le Canada ». *La Patrie*. 18 août 1968.

Maître, Manuel. « Les discothèques sont nées en 1945. Pourquoi? Comment? ». *La Patrie*. 18 août 1968.

Marter, Joan. « Collaboration : Artist and Architects on Public Sites ». *Art Journal*. hiver 1989. pages 315-320.

Mayer, Ian. « The French-English difference? Here it is ». *The Canadian/The Gazette*. 21 janvier 1967. pages 3-6.

Mongeau, Nicole. « Le métro, une galerie d'art souterraine ». *La Presse*. 11 janvier 1967.

Morency, Mireille. « Jean-Paul Mousseau : "L'art, c'est comme la mini-jupe, faut s'habituer" ». *Québec Presse*. 29 mars 1970.

Morrier, Bernard. « Face au xx^e siècle : Jean-Paul Mousseau et ses géniales peintures sculpturales ». *La Presse*. 21 octobre 1961. pages 2 & 4.

Paquet, J.-Claude. « Oui, c'est le métro de Montréal! ». *La Presse*. samedi 2 avril 1966.

Pinard, Guy. « Le métro, c'est aussi une immense galerie d'art ». *La Presse*, 8 octobre 1991. pages A1 & A6.

Poissant, Louise. « Entretien avec Pierre Landry : Mousseau un rebelle parmi les rebelles ». *Vie des arts*. printemps 1997. pages 21-23.

Poronovich, Walter. « Newest Discothèque in Town Aims at Eye as Well as Ear ». *The Montreal Star*. 9 septembre 1966.

Reamy, Lois. « Travel ». *Glamour*. Février 1968. pages 71-73.

de Repentigny, Rodolphe. « Une collaboration à encourager ». *La Presse*. 26 avril 1958. page 53.

Robillard, Yves. « Le métro, un livre d'images; mais pour quels enfants? ». *La Presse*. 1^{er} avril 1967.

Robillard, Yves. « Mousseau, discothèque et lieux multiples ». *La Presse*. 30 septembre 1967.

Sabbath, Lawrence. « Mousseau is a Designing Man : from the underground to a merry-go-round ». *The Montreal Star*. 31 Octobre 1970. page 20.

St-Pierre, Gaston. « Mousseau ». *Parachute*. octobre-novembre-décembre 1997. pages 52-53.

Sarrazin, Guy. « Quand Mousseau découvre le juste milieu d'un décor ». *Dimanche-Matin*. 21 mai 1967.

Sarrazin, Guy. « La "Métrothèque" dès demain, on dansera le gogo dans le métro! ». *Dimanche-Matin*. 29 janvier 1967.

Souchal, François. « La sculpture monumentale ». *Monuments historiques*. avril-mai 1985. pages 3-6.

Tremblay, Gisèle. « La révolution dans les arts plastiques ». *Le Réveil*. 15 mai 1968.

Trent, Bill. « Go-Go Goes All the Way at the Mousse Spacthèque, Montreal's new, total environnement discothèque ». *Weekend Magazine*. 1967. pages 12-14.

Turgeon, Pierre. « Happening Permanent : une chambre de torture thérapeutique ». *Perspectives-Dimanche*. 11 octobre 1970. pages 18, 20 et 22.

Uzel, Jean-Philippe. « Qu'est-ce qui est "public" dans l'"art public"? ». *ETC Montréal*. juin-août 1999. pages 40-42.

Uzel, Jean-Philippe. « L'art public à l'ère de la démocratie culturelle ». *Espace*. automne 1999. pages 15-20.

Vaillancourt, Madeleine. « Ce sera la plus belle station de métro de Montréal ». *Montréal-Matin*. 5 mars 1966. page 6.

Vaillancourt, Madeleine. « Un happening perpétuel ». *Montréal-Matin*. mercredi 27 septembre 1967. page 46.

Vitale, Elodie. « De l'œuvre d'art totale à l'œuvre totale : Art et architecture au Bauhaus ». *Les Cahiers du musée national d'art Moderne*. printemps 1992. pages 62-77.

SITES INTERNET

-----, « Spectacles/Évènements ». *Biobibliographie Mousseau*. Médiathèque du Musée d'art contemporain de Montréal. [En ligne]. mis à jour le 8 décembre 1995. [<http://media.macm.org/biobiblio/mousseau/mousseau-spec.htm>].

Leclerc, Yves. « Empereur de la nuit ». *Papa Pédro et le printemps cosmique*. [En ligne]. mis à jour le 15 août 1999. [<http://salutpapa.iquebec.com/grestaur.htm>].

Leclerc, Yves. « Présentation ». *Papa Pédro et le printemps cosmique*. [En ligne]. mis à jour le 15 août 1999. [<http://salutpapa.iquebec.com/fmondain.htm>].

Fondation du patrimoine religieux. *Inventaire des lieux de culte du Québec*. [En ligne]. 2004. mis à jour le 6 septembre 2006. [<http://www.lieuxdeculte.qc.ca>].

LIVRES

-----, 1993. *Consécration Saint-Maurice-de-Duvernay*. Laval. Fabrique Saint-Maurice-de-Duvernay et Les Éditions Lavalloises Enr. 89 pages.

Aquin, Stéphane (dir. publ.). 2003. *Village Global : Les années 60*. Montréal. Éditions Snoeck. 208 pages.

Becker, Howard S. 1988. *Les mondes de l'art*. Paris. Flammarion. 379 pages.

Bergeron, Claude. 1989. *Architectures du xx^e siècle au Québec*. Montréal. Éditions du Méridien. 271 pages.

Bergeron, Claude. 1983. *L'architecture des églises du Québec 1940-1985*. Québec. Les Presses de l'Université Laval. 385 pages.

Bergeron, Claude. 2001. *Roger D'Astous : architecte*. Québec. Les Presses de l'Université Laval. 234 pages.

Clairoux, Benoit. 2001. *Le métro de Montréal : 35 ans déjà*. Montréal. Éditions Hurtubise. 160 pages.

Communauté Urbaine de Montréal (dir. publ.). 1983. *Le métro de Montréal*. Montréal. Bureau de Transport Métropolitain. 164 pages.

Couture, Francine (dir. publ.). 1993. *Les arts visuels au Québec dans les années soixante : la reconnaissance de la modernité*. Tome I. Montréal. VLB Éditeur (Essais critiques). 347 pages.

Couture, Francine (dir. publ.). 1997. *Les arts visuels au Québec dans les années soixante : l'éclatement du modernisme*. Tome II. Montréal. VLB éditeur (Essais critiques). 424 pages.

Doucet, Danielle. 1998. *L'émergence d'œuvres murales publiques non commémoratives au Québec*. mémoire de maîtrise en études des arts. Montréal. Université du Québec à Montréal. 379 pages.

Lamy, Laurent et Jean-Claude Hurni. 1983. *Architecture contemporaine au Québec 1960-1970*. Montréal. Éditions de l'Hexagone. 181 pages.

Landry, Pierre, Francine Couture et François-Marc Gagnon. 1997. *Mousseau*. Montréal. Éditions du Méridien. 150 pages.

Legault, Guy R. 2002. *La ville qu'on a bâtie : trente ans au service de l'urbanisme et de l'habitation à Montréal 1956-1986*. Montréal. Éditions Liber. 268 pages.

Léger, Fernand. 1965. *Fonctions de la peinture*. Paris. Éditions Gonthier. 208 pages.

Lortie, André (dir. publ.). 2004. *Les années 60 Montréal voit grand*. Montréal. Centre Canadien d'Architecture. 216 pages.

Gaston, J. (dir. publ.). 1976. *Le métro de Montréal*. Montréal. Bureau de Transport Métropolitain. 150 pages.

Hénault, Gilles. 1967. *Jean-Paul Mousseau : Aspects*. Québec. Musée d'art contemporain de Montréal. 50 pages.

Marcuse, Herbert. 1968. *L'homme unidimensionnel*. Paris. Éditions de minuit. 281 pages.

Marcuse, Herbert. 1977. *La dimension esthétique : Pour une critique de l'esthétique maxiste*. Paris. Seuil. 83 pages.

Miles, Malcom (dir. publ.). 1989. *Art for Public Places : Critical Essays*. Winchester. Winchester School of Art Press. 243 pages.

Rivera, Diego. 1996. *Écrits sur l'art*. Neuchâtel, Éditions Ides et Calendes, 287 pages.

Robert, Guy. 1973. *L'art au Québec depuis 1940*. Montréal. Éditions la Presse. 501 pages.

Robillard, Yves (dir. publ.). 1973. *Québec Underground 1962-1972*. Tome III. Montréal. Éditions Médiart. 124 pages.

Ström, Marianne-U. 1980. *L'art public : intégration des arts plastiques à l'espace public, Étude appliquée à la région de Stockholm*. Paris. Dunod. 200 pages.

Ström, Marianne-U. 1990. *Métro-art dans les Métro-poles : Art et architecture dans les métropoles*. Paris. Jacques Damase éditeur. 184 pages.

Youngblood, Gene. 1970. *Expanded Cinema*. New York. E.P. Dutton. 432 pages.

CHAPITRES DE LIVRES

Arbour, Rose-Marie. 1993. « Chapitre v : Intégration de l'art à l'architecture ». *Les arts visuels au Québec dans les années soixante : La reconnaissance de la modernité*, Tome I, Montréal, VLB éditeur (Essais critiques). pages 227-278.

Bouchier, Martine. 2003. « L'art n'est pas architecture ». *Art et philosophie, ville et architecture*. Paris. Éditions la Découverte. pages 104-117.

Couture, Francine. 1993. « Chapitre IV : Art et technologie : repenser l'art et la culture ». *Les arts visuels au Québec dans les années soixante : La reconnaissance de la modernité*. Tome I. Montréal. VLB éditeur (Essais critiques). pages 171-226.

Couture, Francine. 1997. « Mousseau et la modernité globale ». *Mousseau*. Montréal, Éditions du Méridien. pages 41-55.

Couture, Francine. 2004. « Lumière et mouvement dans la couleur de Jean-Paul Mousseau: la fabrication d'une icône d'entreprise ». *Construction de la modernité au Québec: Acte du Colloque international tenu à Montréal les 6,7 et 8 novembre 2003*. Montréal. Lanctôt. pages 121-132.

Hénault, Gilles. 1973. « La fonction de l'artiste : Mousseau parle de son art ». *Québec Underground 1962-1972*. Tome III. Montréal. Éditions Médiart. pages 25-30. [Originellement dans Gilles Hénault. *Jean-Paul Mousseau : Aspects*. Québec. Musée d'art contemporain de Montréal. 1967 sous le titre « Mousseau parle de son art ».]

Livingstone, Marco. 1999. « Pluralisme depuis 1960 ». *L'art moderne de l'impressionnisme au post-modernisme*. Paris. Thames and Hudson SARL. pages 359-407.

Rancière, Jacques. 2001. « Problème et transformation de l'art critique ». *Malaise dans l'esthétique*. Paris. Éditions Galilée. pages 65-84.

Robillard, Yves. 1973. « Mousseau discothèque et lieux multiples ». *Québec Underground 1962-1972*. Tome III, Montréal. Éditions Médiart. pages 30-33.

Robillard, Yves. 1973. « Mousseau, tel que lui-même enfin... : rétrospective Jean-Paul Mousseau au Musée d'art contemporain ». *Québec Underground 1962-1972*. Tome III. Montréal. Éditions Médiart. pages 20-21.

Siqueiros, David Alfaro. 1997. « Déclaration sociale, politique et esthétique ». *Art en théorie 1900-1990 : une anthologie par Charles Harrison et Paul Wood*. Paris. Hazan. page 436. [Publication originale en 1922. Manifeste ayant été signé par tous les membres du Syndicat des ouvriers techniques, peintres et sculpteurs.]

Siqueiros, David Alfaro. 1997. « Vers la transformation des arts plastiques ». *Art en théorie 1900-1990 : une anthologie par Charles Harrison et Paul Wood*. Paris. Hazan. pages 463-466. [Publication originale en 1934.]