

Première Biennale de la Tapisserie Québécoise

Marie Frechette

Volume 24, Number 96, Fall 1979

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/54715ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

La Société La Vie des Arts

ISSN

0042-5435 (print)

1923-3183 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Frechette, M. (1979). Première Biennale de la Tapisserie Québécoise. *Vie des arts*, 24(96), 62–65.

Première Biennale de la Tapisserie Québécoise

Marie Fréchette



Ayant à écrire cet article sur la Première Biennale de la Nouvelle Tapisserie Québécoise depuis au moins deux semaines, je suis complètement arrêtée par les multiples questions qui se pressent dans ma tête concernant cette biennale, alors que l'on m'a demandé d'écrire un article positif! Je veux bien être *positive* car, effectivement, il y a plusieurs éléments *positifs* dans cette biennale, mais je dois avouer que j'ai un peu de *misère* intérieure à écarter certains autres éléments plus ou moins positifs et surtout très problématiques, tant par la présence de certains que par l'absence d'autres!

Comme je l'ai fait lors d'une conférence au Musée d'Art Contemporain, en juin dernier, je déclare donc, dès le départ, que j'assume l'entière responsabilité de mes opinions et que je me permets en toute franchise de dire ce que je pense.

Nous voilà donc en présence d'une *première*! Une première biennale de la tapisserie québécoise, que l'on dit *nouvelle*. La formation même d'une telle activité sociale dans le monde de l'art est sûrement issue d'un travail de mise en place de longue haleine non seulement par son président, M. Des Marais, mais aussi par tous ses membres organisateurs venus de différentes régions du

Québec, qu'il faut remercier pour leur générosité à la tâche et pour leur ténacité à mener à terme un projet d'assez grande envergure, tout compte fait.

Avant de passer à l'analyse proprement dite des objets exposés à cette biennale, je ne peux m'empêcher de poser deux questions, qui sont sans réponse pour le moment pour moi, et qui partent d'une phrase écrite par M. Des Marais dans l'introduction du catalogue de la Biennale: «En janvier 1979, le comité de sélection des dossiers évaluait, selon des critères bien définis, les maquettes de 107 participants et en retenait 75 pour la sélection finale.»

J'aurais certes plus que deux questions à poser à ce sujet mais, pour le moment, je n'en retiens que deux. Premièrement, qui sont les membres du comité de sélection des dossiers. Par *qui*, je veux dire non seulement les noms, puisqu'ils figurent dans le communiqué de presse du 14 juin 1979: M. Laurentin Lévesque (représentant du Ministère des Affaires Culturelles), Mme Marie-Paule Morin (Montréal), Mme Anna Peterson (Montréal), M. Julien Hébert (Montréal), M. Jean-Marie Roy (Québec), mais ce qu'ils sont dans la vie, des artistes en peinture, sculpture, tapisserie, etc. ou des architectes, des designers, des critiques d'art, ou quoi?

Cette question est importante pour moi car, même si je conçois fort bien que malgré une activité précise on ait un esprit assez large pour comprendre les autres pratiques de l'art, il n'en demeure pas moins que notre formation influe sur notre perception. Si, par exemple (je ne sais pas vraiment), le jury était prioritairement composé d'architectes, de designers et de spécialistes dans les techniques de lisse et de tissage, je peux prévoir un peu qu'ils attendront d'un objet-tapisserie qu'il soit bien *dessiné*, qu'il réponde assez souvent à une sorte d'intégration à l'architecture, que ses qualités techniques soient conformes aux critères de *bonne tenue*, de savoir-faire précis, et que tout cela puisse exclure certaines formes d'expression qui ne s'inscrivent point dans ce schéma. Je le répète, ceci n'est qu'un exemple, et si je savais que les personnes ci-haut nommées sont d'abord des critiques d'art et des artistes multi-disciplinaires, mes suppositions seraient différentes.

Ce qui nous amène à la deuxième question, basée sur l'expression de M. Des Marais «selon des critères bien définis». Je suis bien heureuse d'apprendre qu'il y avait des critères *bien définis* mais quels sont-ils justement? Pourquoi ne pas les formuler, les expliquer, même? Et ceci, non pas comme une *justification*, quelle qu'elle soit, mais seulement à titre de renseignement, ce qui permettrait, d'une part, aux *élus* de comprendre pourquoi ils ont été sélectionnés à partir de ces *critères bien définis*, et, aux *exclus* de comprendre pourquoi leur absence leur est si présente, et, d'autre part, aux *spectateurs* de comprendre la politique du choix des œuvres exposées.

Ces premières questions posées et dans l'attente de réponses *bien précises*, passons maintenant à l'analyse de la tapisserie même en tant que pratique d'art autonome inscrite maintenant *socialement* dans le champ culturel québécois.

Une analyse formelle de chacune des œuvres exposées ayant déjà été faite dans l'introduction du catalogue de la Biennale, et ma lecture au regard de la tapisserie étant différente de cette approche, j'aborderai donc la *nouvelle tapisserie québécoise* sous un angle différent, celui de sa mise en place dans le système global de la tapisserie.

Examinons, dès le départ, la confusion que le terme «tapisserie» comporte. En effet, ce terme correspond à trois aspects différents, en ce sens que le mot tapisserie est polysémique: premièrement, il se rapporte à une pratique, celle de la tapisserie; deuxièmement, à un objet, l'objet-tapisserie issu de la pratique de la tapisserie; et troisièmement, à une technique, celle de la lisse. Or, ce dernier sens, tout à fait inadéquat, a complètement faussé la perception que l'on peut avoir de la tapisserie comme pratique, en y incluant tacitement le terme de «lisse». Cela est faux, la tapisserie n'étant pas la tapisserie de lisse mais une pratique de l'art incluant différents codes, dont celui de la technique pris dans son sens générique et non pas restrictif (lorsqu'on pense que tapisserie égale tapisserie de lisse). Ce qui est arrivé, c'est que, depuis le Moyen âge, la tapisserie n'a utilisé dans le code de la technique qu'une seule technique, celle de la lisse (haute ou basse lisse, mais ici, attention, basse lisse est pris dans sa réalité européenne qui exclut le basse-lisse québécois et américain, celui du métier à lames). Or, l'inertie de la tradition européenne en est venue à faire une adéquation mentale entre tapisserie de lisse et tapisserie, et a, peu à peu, laissé tomber la spécificité de lisse, pour n'utiliser que le mot tapisserie. Mais la tapisserie, en tant que pratique, inclut dans son système toutes les techniques applicables au travail de la fibre, comme la broderie, la passementerie, le crochet, le macramé, les *pâques fleuries*, la *petite misère*, etc., etc. Et je ne suis pas d'accord avec Françoise Cloutier-Cournoyer qui, à la page 9 du catalogue de la Biennale, écrit: «Ce qui, historiquement, a été considéré comme l'une des plus importantes et des plus anciennes tapisseries occidentales, la tapisserie de Bayeux, n'était pas une tapisserie, mais une broderie de laine.» Au contraire, la tapisserie de la reine Mathilde, à Bayeux, *est une tapisserie*, qui utilise une technique autre que celle de la lisse, celle de la broderie sur coton, et qui nous prouve qu'au Moyen âge la tapisserie, en tant que pratique, incluait, dans son code de la technique, des techniques autres que celle de la lisse.

Mais, de dire aujourd'hui, en 1979, que la tapisserie de Bayeux n'est pas de la tapisserie relève du fait que justement la polysémie du mot tapisserie sème la confusion et, qu'au lieu de considérer la pratique qu'il recouvre ainsi que le système dont il est issu, on lui attribue encore le sens faussé, restrictif, de technique. En effet, Mme Cloutier dit que ce n'est pas une tapisserie mais une broderie. En fait, c'est un objet du système de la tapisserie qui n'a pas choisi dans le code de la technique celle de la lisse, mais celle de la broderie.

Ce qui nous amène à penser que les objets-tapisseries exposés à la Biennale sont tous des objets-tapisseries utilisant parfois le haute-lisse, le métier à lame, ou à cartes perforées, et, d'autres fois, le macramé, le crochet, la tresse, etc. Donc, relativement au code de la technique, la tapisserie québécoise s'inscrit dans le mouvement international de la tapisserie *nouvelle*.

Mais, me voilà moi-même prise au piège en parlant de la technique avant tout, alors que celle-ci n'est qu'un des codes du système de la tapisserie, un instrument d'expression, et non pas une finalité.

Abordons donc l'analyse par la mise en place de ses principaux codes qui sont: le processus de production de l'objet-tapisserie; le code du matériau; celui de la technique; celui de sa mise en espace; celui de son intégration dans le champ socio-économique et politique.

Si je considère le code du processus de production de l'objet-tapisserie et que je me réfère aux renseignements contenus dans le catalogue de la Biennale, je m'aperçois que, sans en parler du tout, on nous laisse entendre que tous ces objets ont été produits par l'artiste même que l'on nomme et dont on montre une photo.

1. Micheline HÉON

Fragments.

Lin et soie, Basse lisse; 3 m 35 x 2,44.

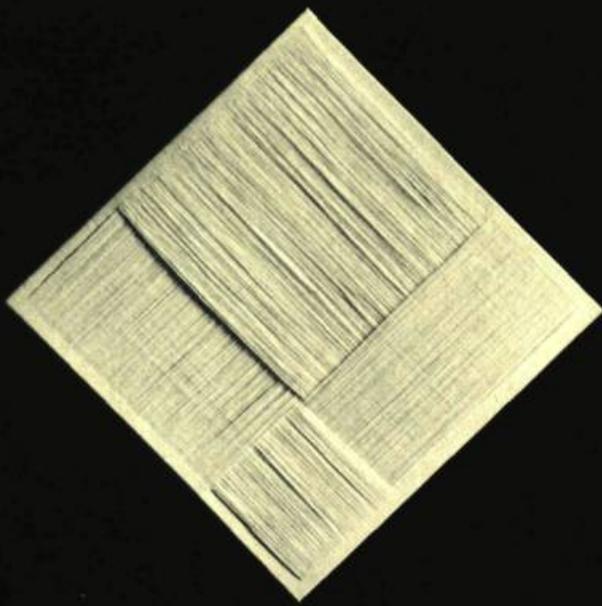
2. Andrée MARCHAND

La Mue.

Technique des nœuds.

Fibre de jute, viscose, laine et plumes d'oiseaux; 3 m 5 x 0,61.





3

3. Louise QUENNEVILLE
Etude No. 12.
 Basse lisse et métier sur 8 lames, Laine;
 1 m 22 x 1,22.

4. Denise BEAUDIN
La Tourterelle.
 Fil à broder, soie;
 4 m 88 x 3,66.
 (Photos Jean Beaudin)

Cela implique donc que la façon de procéder de la tapisserie traditionnelle, peintre et lissier, n'existe pas au Québec parmi ces artistes et que tous produisent eux-mêmes leur objet sans l'aide d'un assistant. Même si, personnellement, j'ai un doute sur la chose, je l'accepte en tant que tel, et cela confirme mon hypothèse que ce nouvel ordre de travail est à la base de ce qu'on appelle la révolution de la tapisserie et que c'est elle qui est déterminante sur l'utilisation des constituants des autres codes.

Ainsi, lorsque l'artiste travaille lui-même à la production de son objet, il est à même de prendre conscience des spécificités des différents codes. Pour celui du matériau, la Biennale nous offre un inventaire assez intéressant de fibres différentes, où la laine, constituant traditionnel, côtoie d'autres fibres naturelles, qu'elles soient animales, soie, poils de chèvre, cuir, plumes; végétales, comme le jute, le coton, le sisal, le bambou; ou fibres artificielles et synthétiques, comme les fils métalliques, les filaments d'acrylique et monofilament de nylon, la rayonne, la viscose, etc. Le matériau est ainsi perçu comme un ensemble de fibres multiples, utilisées isolément ou concurremment dans un même objet. L'artiste québécois comprend donc, lui aussi, le matériau comme un code aux combinaisons multiples, et aucune fibre ne travaille comme invariant, comme l'a fait la laine dans la tapisserie traditionnelle. Le matériau n'est plus asservi, aliéné à une image picturale, il établit maintenant un rapport actif: il devient principe de travail et détermine l'objet, autant qu'il peut en être déterminé, par les procédés techniques, par exemple.

La transgression sur le code de la technique se produit aussi au Québec, comme on l'a vu plus haut. Mais, ce que j'aimerais ajouter ici, c'est qu'il y a deux influences particulières qui se font jour. La première, venant d'Europe, consiste à travailler l'objet en utilisant toujours la lisse mais en s'attachant à inventorier d'une façon signifiante les procédés techniques spécifiques à chaque technique.

Ainsi, du crapeautage signifiant, dans le travail de Micheline Beauchemin; chaîne apparente, dans celui de Denise Beaudin; dédoublement de chaîne, pour Michèle Bernatchez; gaufré sur basse lisse, pour Marie Brouillet; sautages et tapisserie découpée, pour Michelle Héon; fentes, pour Barbara Murphy et Irène Peutsch; chaîne apparente au lieu de trame apparente, chez Denise Philippon; effet combiné de chaîne et trame, dans les granités de Mariette Rousseau-Vermette; crapeautage, ouverture, chaîne enroulée, pour Anke van Ginhoven; ou encore combinaison multiple de crapeautages, sautages, tissage par bandes, hachures, trames irrégulières, etc., chez Francine Vidricaire.

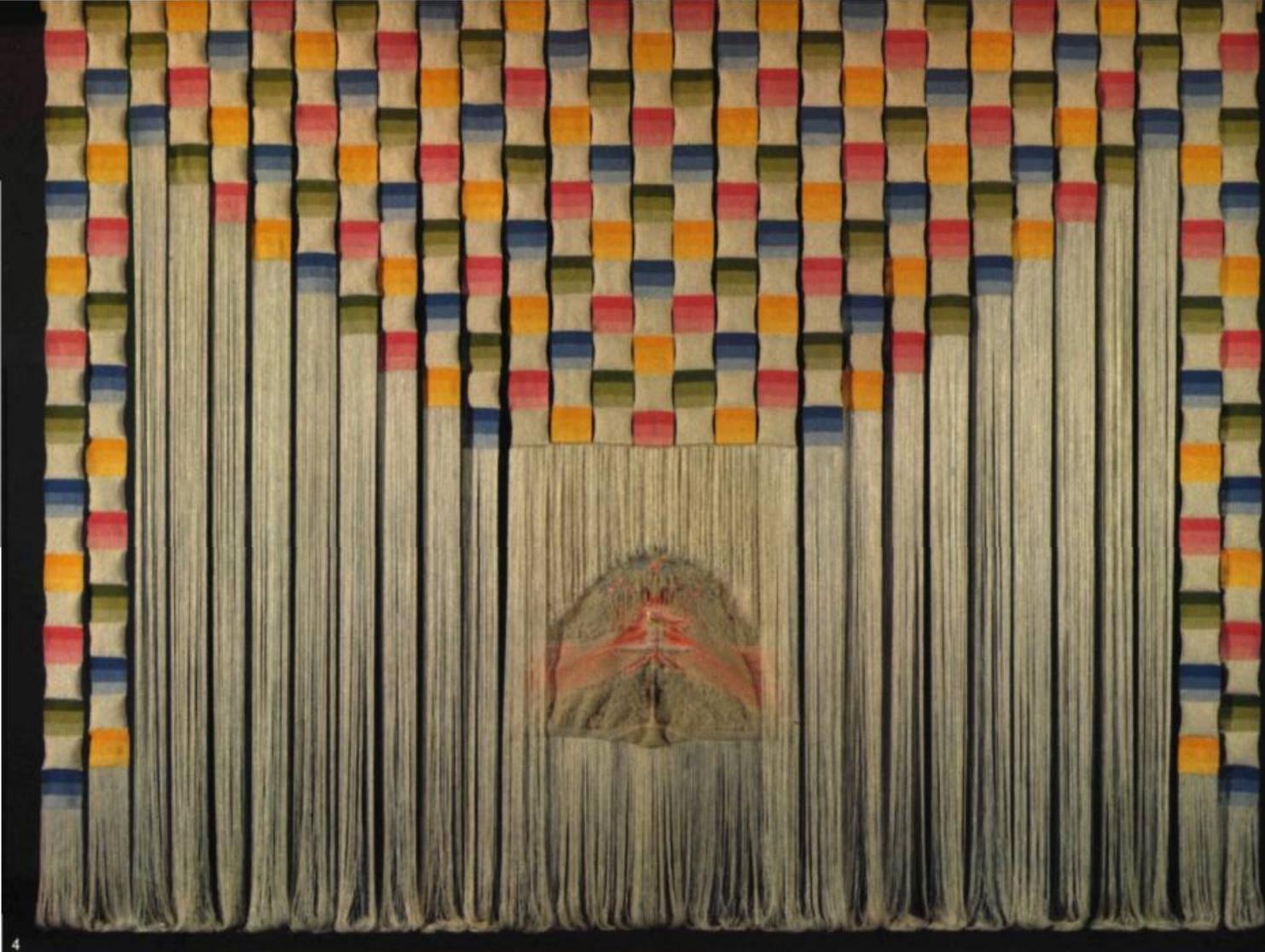
Une statistique rapide nous montre que 77 pour 100 des pièces de la Biennale utilisent encore le métier de lisse (haute ou basse lisse européen, ainsi que basse-lisse américain) alors qu'en 1975, à la Septième Biennale de la Tapisserie Internationale de Lausanne, 48 pour 100 seulement des artistes favorisaient encore le travail sur métier, alors que 52 pour 100 travaillaient hors-métier, ou «off-loom», comme le dit Linda Covit pour son *Fibre Ball*. Cela nous amène à considérer la deuxième influence qui viendrait plutôt des États-Unis, et qui est le processus de travail qui part du matériau, du fil avant de partir d'une technique. Cette façon de travailler en tapisserie est très compréhensible venant des artistes des U.S.A., puisque ceux-ci n'avaient pas une tradition séculaire de lisse déterminant presque inconsciemment ou malgré eux le processus de travail des artistes européens. C'est ainsi que Claire Zeisler, Debra Rapoport, Sheila Hicks et Françoise Grossen (même si elle est suisse, elle habite New-York et y travaille), ont modifié leur perception de base par rapport à la tapisserie, partant d'abord du fil et du travail hors métier plutôt que du métier lui-même. A la Biennale québécoise, 23 pour 100 des artistes partagent cette tendance, comme le montre les travaux de Linda Covit, Huguette Dorais, Andrée Marchand, Ray Senior et Carole Simard-Laflamme.

Quant au code spatial, que plusieurs considèrent comme étant le véritable lieu de la révolution de la tapisserie, puisque l'objet, de mural qu'il était, est devenu spatial, il reflète une mauvaise compréhension de ce qui s'est passé dans la tapisserie sur le plan international. Cette idée suppose et fait croire que le travail de transgression s'est d'abord fait à propos du code spatial. C'est prendre l'effet pour la cause. La révolution s'est faite premièrement par l'apparition de l'artiste producteur de son objet, tant en ce qui concerne la conception que la réalisation formelle, a touché subséquemment le code du matériau et de la technique et, en dernier lieu, à cause des transgressions déjà accomplies, et par la prise de conscience de la flexibilité, des propriétés de fixation, d'étalement, de déploiement, d'enfermement de l'objet-tapisserie, on en est venu à prendre conscience que l'objet-tapisserie s'inscrit dans l'espace non seulement selon la structure (mur-mur) (fixation-étalement) mais qu'il peut se fixer et s'étaler selon toutes les faces du cube spatial qu'est une salle d'exposition (ici, je mets volontairement en *dormance* le lieu physique extérieur, puisqu'il n'apparaît pas à la Biennale québécoise).

Ce qui est remarquable ici, c'est que 70 pour 100 des objets s'inscrivent encore en 1979, au Québec, selon la structure spatiale traditionnelle (mur) (mur) alors qu'en 1975, à Lausanne, 40 pour 100 seulement des objets choisissent cette structure. De plus, à la Biennale du Québec, on n'utilise que six structures spatiales différentes alors que, de 1962 à 1975, sont apparues, à Lausanne, vingt et une structures spatiales.

Les cinq autres structures spatiales de la Biennale québécoise sont les suivantes: 1) (sol) (vide), Micheline Beauchemin, Jean-Jacques Giguère; 2) (sol) (sol-vide), Linda Covit, Ray Senior; 3) (plafond) (vide), Louise Panneton, Carole Simard-Laflamme; 4) (plafond) (vide-sol) Andrée Marchand, Huguette Dorais; 5) (mur-socle) (mur-socle), Èlène Gamache.

Je conçois bien qu'une telle approche de l'analyse spatiale de l'objet-tapisserie puisse sembler par trop rationnelle et froide mais il est un phénomène curieux chez moi qui me pousse à m'emparer du champ de la connaissance et de la compréhension des phénomènes de révolution ou d'éclatement d'une pratique, plutôt que de parler des impressions sensibles personnelles que l'objet provoque chez moi. Et de comprendre comment un code a été transgressé n'empêche nullement chacun des spectateurs de ressentir les émotions d'émerveillement, les sensations d'enveloppement, de sérénité ou de provocation qu'un objet peut stimuler en nous.



Quant au code de l'insertion de l'objet-tapisserie dans le corps social, je ne développerai pas ma pensée là-dessus. Je ne ferai que des constats: d'abord, répéter la bonne nouvelle que M. Des Marais nous a communiquée, lors de l'ouverture de la Biennale, en nous disant que le Ministère des Affaires Culturelles du Québec avait fait passer, cette année, la tapisserie «du domaine de l'artisanat au monde des arts plastiques». Ensuite, que la Biennale se tient en un lieu précis, celui du Musée d'Art Contemporain. Le pouvoir agit et les lieux représentatifs du pouvoir ouvrent leur porte. Cela ne s'applique pas seulement à la tapisserie mais à tout l'art québécois. A chacun des artistes à faire son choix, et, même si beaucoup d'entre nous peut-être choisissent de dire «mon geste n'est pas politique», de réfléchir sur cette phrase de quelqu'un qui a dit jadis que «choisir de ne pas faire parti du politique est déjà en soi un geste politique».

Enfin, en guise de conclusion, il faudrait se questionner sur la formulation «Biennale de la nouvelle tapisserie québécoise» et se demander si vraiment il y a une spécificité québécoise à la tapisserie d'ici. D'après le texte que je viens d'écrire, on a pu lire que la tapisserie d'ici participait à sa façon à la *nouvelle* formalisation des données de la tapisserie dans son contexte international. Mais j'ai de la difficulté à accepter que d'acheter de la laine Lemieux ou Kamouraska, de faire teindre ses matériaux à Saint-Hyacinthe ou ailleurs au Québec, de représenter des paysages québécois, cela puisse suffire à déterminer une spécificité québécoise à la tapisserie. A mon avis, cet aspect nationaliste ou régionaliste (suivant l'option politique de votre appartenance) est à peu près inexistant par rapport à la sorte de tapisserie présentée à la Biennale. Ce sont, pour moi, des objets-tapisseries produits par des Québécois participant au courant international de la tapisserie dite *nouvelle*, où les différentes tendances de cet art se font sentir, mais sans aucune spécificité proprement québécoise.

Un dernier fait cependant, la plupart du temps occulté et qui participe lui aussi de la tapisserie nouvelle internationale, est la prise de pouvoir de cette pratique par les femmes. En effet, on remarque qu'en 1962, 22 pour 100 de femmes participaient à la Biennale de Lausanne, alors qu'en 1975 il y en avait 72,3 pour 100. A la Première Biennale de la nouvelle tapisserie québécoise, on s'aperçoit que le même phénomène joue puisque 83,3 pour 100 des objets exposés sont produits par des femmes. A partir d'un texte de Lucy Lippard paru dans le catalogue de la 9e Biennale de Paris, en 1975, on constate qu'il y a 20 pour 100 seulement de femmes dans les différentes pratiques de l'art. Que ce chiffre se transforme en 83 pour 100 pour la tapisserie québécoise est tout de même significatif. Mais de quoi? Serait-ce qu'un désir, au sens lacanien du mot, se dessine à travers le monde, et que les Québécoises y participent très fortement par la réappropriation du matériau, de la technique (Freud entre autre concédait à la femme une seule innovation technique, celle du tissage!), comme instruments à utiliser pour témoigner d'une problématique personnelle. Et c'est ici que je m'arrête, en formulant une dernière question: les artistes de cette première biennale, ayant pris conscience et travaillé au niveau du signifiant, ont-ils parfois oublié que dans tout signe il y a aussi un signifié? Je me le demande vraiment, et honnêtement.

Mais s'il fallait donner un exemple qui, selon moi, répond à ce critère de *signe* d'une œuvre d'art où signifiant et signifié se parlent et s'appuient l'un, l'autre, je choisirais comme tapisserie le mystère des *Fragments* de Michelle Héon, où l'utilisation très intelligente de la fibre, de la technique, de son déploiement ambigu dans l'espace en font une œuvre *touchante* qui continue à nous parler, même sans la voir, dans l'imaginaire de notre pensée.