

Édith-Anne Pageot

Par-delà la grille, la trame.

Recadrer les rapports entre l'art moderne et les arts textiles,
le cas d'Henriette Fauteux-Massé.

Il y a une quinzaine d'années, le Musée d'art contemporain des Laurentides m'avait invitée à agir comme commissaire afin de concevoir une exposition individuelle des œuvres d'Henriette Fauteux-Massé. J'étais alors très activement impliquée dans le milieu culturel des Laurentides où j'habite. Affaiblie par la maladie, Henriette avait confié à son neveu Normand Brodeur la gestion de sa maison de Sainte-Adèle où était toujours conservé son fonds d'atelier. La mise en œuvre de l'exposition a nécessité un travail d'envergure. Plusieurs œuvres abîmées par l'humidité ont dû être restaurées. Le classement des documents textuels et audios était en pleine construction. Malgré un budget symbolique, nous sommes finalement parvenus à rassembler un corpus éloquent d'œuvres et de poésie. L'exposition accompagnée d'une brochure de quelques pages fut présentée à l'automne 2005. La revue Vie des arts avait accepté de publier un article qui palliait, en partie, l'absence d'un catalogue d'exposition. Ce texte est donc pour moi un acte compensatoire; il expose certaines idées laissées pour compte faute d'espace. Lors de la préparation de l'exposition, j'ai rencontré Henriette à quelques reprises, et, lorsqu'il s'agissait de se souvenir d'événements très précis, sa mémoire était défaillante, mais elle parlait avec lucidité tant de sa démarche de peintre que de sa poésie, de son amour de la musique et de son parcours dans le monde de la mode. Elle est malheureusement décédée quelques mois avant l'ouverture de l'exposition.

Deux ans à peine après sa fondation, le Musée d'art contemporain de Montréal (MAC) consacre à la peintre Henriette Fauteux-Massé (Coaticook, 30 octobre 1924 – Sainte-Adèle, 5 mars 2005) une exposition individuelle. Le Musée présente à cette occasion 20 tableaux abstraits de la série *Mondes-lumières* (fig. 1) et 12 œuvres de la série *Oasis, sables et mers*, tous réalisés entre 1963 et 1966¹. On ne saurait assez insister sur l'importance d'une telle cimaise comme facteur d'homologation du travail de Fauteux-Massé que l'on identifie, à ce moment, comme une artiste de l'avant-garde à Montréal. Rappelons que la création du Musée d'art contemporain en 1964 répond au besoin de la province de se doter d'une institution publique dont le mandat est de soutenir et de faire valoir l'art

contemporain²; au Canada, le MAC est la première institution entièrement vouée à l'art contemporain. Aussi, la présentation par le tout nouveau musée d'État de trente-deux tableaux de Fauteux-Massé dans le cadre d'une exposition solo témoigne de la reconnaissance officielle dont jouit son œuvre abstrait au Québec au cours des années soixante. Son travail est d'ailleurs inclus dans l'exposition collective intitulée, *Panorama de la peinture au Québec, 1940-1966*, organisée et présentée par le Musée à peine un an plus tard³.



Figure 1 : Henriette Fauteux-Massé, *Mondes lumières no 8*, 1966
gouache sur carton, 82,7 x 54,9 cm
Collection du Musée d'art contemporain des Laurentides,
n° accession 2005.014, Don de Monsieur Normand Brodeur
Crédit photo : Guy Laverdure. Tous droits réservés

S'il est vrai que le travail artistique des femmes est souvent montré dans les expositions collectives, et ce dès le début du vingtième siècle – à la Women's Art Association, dans les galeries privées et au Salon du printemps de l'Art Association,

notamment – il n'en demeure pas moins qu'avant le milieu des années soixante, les expositions monographiques réservées aux femmes dans les grands musées demeurent rarissimes. Au cours des années quarante, quelques expositions collectives sont réservées aux femmes, on pense notamment à l'exposition *Fémina* tenue en 1947 au Musée de la Province (aujourd'hui le Musée national des beaux-arts du Québec). La même année, le Riverside Museum à New York accueille une grande exposition réservée aux Canadiennes⁴. L'ouverture dans les années cinquante d'un nouveau réseau de galeries privées – la galerie Agnès Lefort (1950), la Galerie de L'Étable (fondée en avril 1959), la Galerie Denyse Delrue (inaugurée en 1957), la Galerie libre (1959) et la Galerie du restaurant Hélène-de-Champlain⁵, entre autres – multiplie les occasions de présenter leur travail. Malgré ces avancées, encore peu de femmes peintres, québécoises et francophones, obtiennent une reconnaissance institutionnelle comparable à celle d'Henriette Fauteux-Massé au Musée d'art contemporain de Montréal en 1966. Aux côtés de Kittie Bruneau, peintre et graveuse, dont les œuvres sont présentées du 1^{er} au 20 février 1966, Henriette Fauteux-Massé est la deuxième Québécoise à obtenir une exposition individuelle au MAC. Après cette période faste, Fauteux-Massé tombe dans l'oubli. À la fin des années soixante, elle réalise des essais de dinanderie et d'art optique⁶ très peu documentés et aujourd'hui disparus et, après 1970, elle abandonne presque complètement l'abstraction et retourne à la figuration en peinture. Comment problématiser la peinture abstraite de Fauteux-Massé dans le milieu de l'art moderne à Montréal au cours des années cinquante et soixante ?

Cet article montre, d'une part, que l'art abstrait de Fauteux-Massé occupe un espace qui court-circuite la polarisation des positions théoriques défendues dans le milieu de l'avant-garde montréalaise au début des années soixante. La mise en tension de valeurs formelles opposées et l'importance de la matérialité dans son travail expliquent l'accueil favorable de son travail tant au sein d'une critique d'art qui défend l'abstraction gestuelle que chez les partisans d'un traitement géométrique. De plus, la reconnaissance institutionnelle dont la peinture abstraite de Fauteux-Massé fait l'objet s'explique, en partie, par le caractère hybride de son travail qui suscite chez les commentateurs des rapprochements avec la sculpture, associée à une approche « virile » de la création.

Au-delà de la fortune critique, cet article propose d'autre part de recadrer l'interprétation de l'œuvre en tenant compte de la filiation méconnue entre la démarche picturale de l'artiste et son expérience dans l'univers de la mode et de la

couture. Chez Fauteux-Massé, la grille moderniste joue certes un rôle structurant dans l'élaboration de l'œuvre, mais elle mime la trame du tissu et les motifs décoratifs empruntés aux arts textiles. La grille-trame constitue chez Henriette Fauteux-Massé un point de rencontre, entre des conceptions dichotomiques et des catégories normées et genrées, qui nous invite à revisiter les interactions complexes entre l'art moderne et les arts textiles.

Réception critique, un débat genré

La contribution de cette artiste à notre vie culturelle est authentique et n'offre rien de sporadique. Fort récente la révélation de sa personnalité n'en est pas moins la résultante d'un effort constant et d'une mystique empreinte curieusement de virilité que ne semble avoir marqué aucune influence péremptoire si ce n'est une sensibilité affinée par l'amour de la poésie.

Louis Jaque⁷

La prédilection de Fauteux-Massé pour une composition géométrique parfois jugée proche des Plasticiens, et la qualité tactile de ses empâtements épais et texturés, tantôt associées aux femmes post-automatistes, satisfait paradoxalement les tenants de positions théoriques et esthétiques antinomiques⁸. En effet, dans le débat qui divise les défenseurs d'une approche gestuelle et les tenants d'une approche géométrique de la peinture abstraite, Fauteux-Massé occupe une place « de compromis » qui s'avère stratégique. Bien que, différemment, ce soit aussi le cas des artistes indépendants qui se rattachent à l'Association des artistes non figuratifs de Montréal⁹ dont elle est membre¹⁰ et des formalistes lyriques avec qui elle expose, en 1960, au Musée des beaux-arts de Montréal à la Galerie de l'Étable¹¹.

Rappelons qu'à partir des années cinquante, le milieu de l'avant-garde à Montréal est divisé autour d'enjeux se rattachant à la subjectivité. Certains interlocuteurs se portent à la défense d'une approche gestuelle et expressive de la peinture abstraite, tandis que d'autres promeuvent un formalisme géométrique présumément « optique » et prétendument débarrassé de contenus subjectifs, humanistes ou métaphysiques¹². Dans ce contexte, la filiation qu'établissent certains critiques, comme Michelle Lasnier¹³, entre le travail de Fauteux-Massé et l'abstraction post-automatiste justifie son identification à une avant-garde « féminine ». C'est bien ce qu'il faut entendre aussi dans les propos de Joan Forsey qui compte Fauteux-Massé comme l'une des sept meilleures peintres féminines du

Québec dans son article de 1963 pour le journal *The Gazette*¹⁴. Ainsi que l'ont montré les travaux de Rose-Marie Arbour, entre 1955 et 1965 le milieu de l'art abstrait au Québec réserve à plusieurs créatrices, associées à tort ou à raison à une forme d'expressionnisme abstrait, un accueil généralement très favorable (pensons à Suzanne Bergeron, Monique Charbonneau, Marcelle Ferron, Lise Gervais, Rita Letendre, Laure Major, Marcelle Maltais, Suzanne Meloche, Monique Voyer). Il reste que la réception critique de leur travail demeure enfermée dans une logique binaire discriminante ainsi que dans une rhétorique sexiste qui allie le féminin à la mollesse et à l'émotion, et le masculin à la dureté et à la rationalité. Conséquemment, l'abstraction gestuelle paraît, aux yeux de plusieurs interlocuteurs, cohérente avec une présumée essence féminine, irrationnelle, instinctive et subjective. La reconnaissance du travail des femmes post-automatistes, positive certes, mais momentanée, ne peut se comprendre qu'en tenant compte de cet environnement idéologique particulier au sein duquel le potentiel critique de leurs œuvres est perçu comme étant non menaçant et, du coup, « désamorcé »¹⁵.

Certains aspects du travail de Fauteux-Massé suscitent chez d'autres commentateurs des appréciations qui semblent transgresser les carcans idéologiques rattachés au « féminin ». On compare le géométrisme de son travail à des éléments sculpturaux ou architecturaux. Pour Louis Jaque, cité en exergue, la démarche de Fauteux-Massé est « curieusement empreinte de virilité » ! Son vocabulaire formel d'inspiration cubiste, géométrique et rigoureusement structuré, *Hiver* (1956, fig. 2), est parfois rapproché de celui des premiers Plasticiens. Mary Tippett l'a souligné à juste titre¹⁶. Paul Gladu voit dans les tableaux réalisés au couteau, des « blocs » de couleurs¹⁷ ou des « maçonneries somptueuses¹⁸ ». Ses empâtements épais et texturés suscitent chez Laurent Lamy des métaphores architecturales, il compare la composition à des « travaux de maçonnerie ou de murailles en voie de démolition¹⁹ ». Dorothy Pfeiffer²⁰ et Robert Ayre abondent dans le même sens, « *She is a builder (...) She is closer to cubism than to automatism; but here is as much feeling as science in her constructions*²¹ ». Quelques années plus tard, dans le long compte rendu qu'il rédige à propos d'une exposition des œuvres de Fauteux-Massé à Saint-Sauveur-des-Monts, Paul Dumas reprend à son compte des métaphores similaires : « Épousant étroitement la muraille, ses premières œuvres sont comme maçonnées et enduites de matière dense²² ». Enfin, les métaphores évoquant un environnement bâti et l'idée du tableau comme prolongement du mur se retrouvent également sous la plume de Louis Jaque²³.

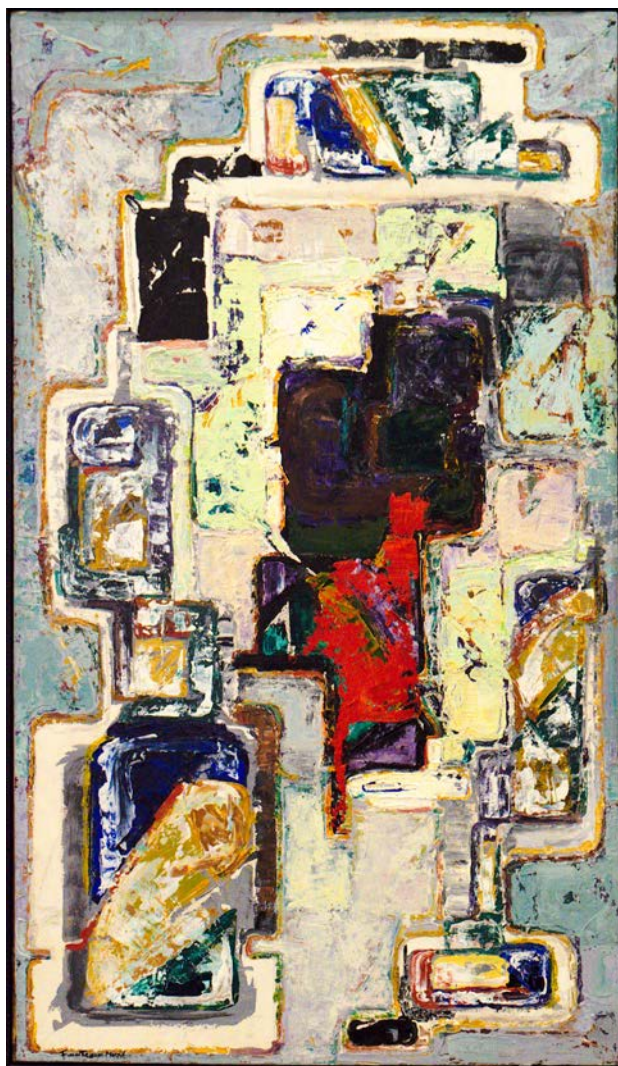


Figure 2 : Henriette Fauteux-Massé, *Hiver*, 1956, gouache sur masonite, 98 x 56,5 cm
Collection du Musée d'art contemporain des Laurentides, n° accession 2005.021
Don de Monsieur Normand Brodeur, Crédit photo : Guy Laverdure. Tous droits réservés

À la lumière de ces commentaires, on peut se demander si le rapprochement qu'établit la critique entre le géométrisme de la peinture de Fauteux-Massé et un univers construit, souvent comparé à la sculpture, voire parfois à des éléments architecturaux, et à une démarche « virile », ne fut pas un facteur ayant contribué à justifier le choix de sa candidature dans une programmation muséale où la sculpture et, dans une moindre mesure l'architecture, occupent une place de prédilection. La toute première exposition jamais organisée par le Musée au printemps 1965 est dédiée à Georges Rouault²⁴, une valeur sûre somme toute. Entre cette exposition inaugurale et la fin du mois de février 1966, qui correspond

à l'ouverture de l'exposition d'Henriette Fauteux-Massé, le Musée organise vingt-trois expositions dont plus du tiers sont consacrées à la sculpture²⁵. L'exposition *Arts et architecture* qui suit immédiatement celle de Rouault est organisée par le Musée d'art contemporain en collaboration avec l'Association des architectes de la province de Québec à l'occasion du congrès de l'Institut royal d'architecture du Canada, et elle fait une place de choix au sculpteur Jordi Bonnet²⁶. La première femme à obtenir une exposition individuelle au MAC est la sculptrice d'origine grecque Jeanne Spiteris. Cette exposition survient dans la foulée des événements du Symposium du Québec dédié majoritairement à la sculpture. Organisé conjointement par le ministère des Affaires culturelles du Québec et le MAC, l'objectif avoué du symposium est d'enrichir les collections du musée. À cette occasion, Guy Robert, qui est alors directeur du MAC, invite, entre autres, neuf sculpteurs de l'Argentine, de la Corse, de la France, de la Grèce et de l'Italie. L'exposition consacrée aux œuvres de Jeanne Spiteris en 1965 tout comme celles des sculpteurs Mario Bartolini et Berto Lardera constituent donc en quelque sorte des événements collatéraux du Symposium du Québec dont le thème est le métal découpé et soudé²⁷. Au cours des premiers mois d'opération, la sculpture occupe de ce fait une place de choix dans le calendrier des expositions de la jeune institution publique; une inclination qui se confirme par l'exposition rétrospective (la première de ce genre) vouée à Robert Roussil²⁸. L'exposition des œuvres de Fauteux-Massé s'insère logiquement dans cette programmation.

Par-delà la grille, la trame

Du mur, dédoublement de la surface picturale, à la grille, motif paradigmatique de l'art moderne, il n'y a qu'un pas. Au cours des années cinquante et soixante, Fauteux-Massé développe un vocabulaire formel qui évoque, en effet, la grille²⁹ dont le tableau intitulé *Recueil* (vers 1961-1966, fig. 3 et 4) est un exemple probant. Le recours à la grille, même émaillée d'une forte matérialité, vise-t-il chez Fauteux-Massé l'inscription stratégique³⁰ de son travail dans une généalogie moderniste, largement masculine, consacrée par l'influence éminente et tentaculaire de la critique d'art américaine ?



Figure 3 : Henriette Fauteux-Massé, *Recueil*, vers 1960-66, huile sur toile, 40,5 x 14 cm
Collection Édith-Anne Pageot, Crédit photo : Guy Laverdure. Tous droits réservés

On se rappellera que dans son article « Grilles » (*Grids*), aujourd'hui notoire, tout comme dans *The Grid, the True Cross, the Abstract Structure* (1995), Rosalind Krauss voit dans la grille « l'emblème de l'ambition moderniste³¹ » et, à la fois, le « mythe »³² de l'art moderne. À partir d'une posture théorique inspirée du structuralisme, l'auteure vise à mettre en évidence la nature profondément ambivalente de la grille. Principe de composition ubiquitaire, plat, géométrique et ordonné, la grille résolument abstraite et conceptuelle incarnerait les conditions logiques de la vision et, à ce titre, elle serait emblématique du présumé processus d'autonomisation qui caractériserait la peinture moderne, allant du cubisme à De Stijl, Mondrian, Malevitch, Jasper Johns et Agnes Martin. Reprenant les propos de plusieurs artistes, nombreux à aspirer à un langage universel empreint de métaphysique ou de spiritualité, Krauss soutient encore que la grille aurait permis de résoudre les contradictions entre le matérialisme positiviste moderne (profane) et une réalité incommensurable (sacrée) qui échappe à la finitude du cadre. Espace paradoxal donc, la grille serait à la fois « centripète » et « centrifuge », matérialiste et partie constitutive d'un espace plus vaste, emblème et mythe de l'art moderne, simultanément.



Figure 4 : Henriette Fauteux-Massé, *Recueil* (détail), vers 1960-66
huile sur toile, 40,5 x 14 cm, Collection Édith-Anne Pageot
Crédit photo : Guy Laverdure. Tous droits réservés

Aussi séduisante qu'elle soit, cette lecture reste enfermée dans une logique autoréférentielle et sectaire. Elle occulte les affinités entre la grille et la trame et, du coup, les rapports, les transactions, les échanges et les transferts complexes entre l'art moderne et les arts de la fibre. Pour l'artiste et designer, théoricienne du textile Anni Albers, la grille est certes un élément organisateur et structurant, mais encore, en tant que métaphore de la trame propre à l'ouvrage tissé, elle revêt un caractère pliable et flexible³³. Jennifer Scanlan résume en ces mots la posture théorique que d'Albers :

As a materialization of the grid, the woven textile allows for an expanded, malleable version of modernism, one that goes beyond constructed binaries to permit multiple meanings, even opposing meanings, to exist at the same time³⁴.

Au Canada, l'importance que revêtent les pratiques interdisciplinaires dans la période d'après-guerre illustre ces rapports complexes entre l'art moderne et les arts textiles. Par exemple, l'Institut royal d'architecture du Canada met en place plusieurs initiatives visant à favoriser le développement d'un esprit de coopération entre les architectes et « artisans » de la fibre ou des « arts appliqués ». En 1953, on crée notamment la médaille des arts connexes (*Allied Arts*), dont Jordi Bonnet est récipiendaire en 1955. Comme l'a montré Sandra Alfoldy, contrairement au contexte européen ou américain, la résistance des architectes canadiens à adhérer au Style international a favorisé une approche de l'architecture qui accorde à la matérialité une place centrale et structurante dans la conception et la mise en œuvre de l'environnement bâti³⁵. Dans ce contexte, plusieurs projets d'architecture publique se développent en collaboration avec des créateurs en arts textiles, à partir de préoccupations communes pour la forme, l'ornement et la matérialité.

Le Québec s'avère un milieu particulièrement fertile pour la mise en œuvre de projets artistiques et pédagogiques qui érodent les frontières disciplinaires entre l'art et l'artisanat. L'École des beaux-arts de Québec offre dès 1949 une classe de tapisserie. Les peintres lissières québécoises Mariette Rousseau Vermette et Micheline Beauchemin sont des pionnières d'une pratique renouvelée, et résolument moderne, de l'art textile. La Galerie nationale du Canada (aujourd'hui le Musée des beaux-arts du Canada) leur consacre une exposition en 1959 et le Musée des beaux-arts de Montréal suit, trois ans plus tard. À partir des années soixante, l'émergence sur les scènes nationale et internationale d'une catégorie « art de la fibre » s'insinue dans les réseaux de diffusion de l'art contemporain³⁶, malgré une identité disciplinaire qu'on peine à circonscrire et qui, en définitive, servira souvent de repoussoir au haut modernisme et au minimalisme. Sans perdre de vue la persistance des préjugés patriarcaux et colonialistes comme facteurs contribuant à la ghettoïsation de l'artisanat, des arts de la fibre et du textile en l'occurrence³⁷, on ne saurait ignorer le contexte interdisciplinaire trop rarement évoqué dans lequel se développe l'art abstrait. Comment doit-on situer le travail de Fauteux-Massé dans ce contexte ?

Fauteux-Massé s'intéresse au monde de la mode et de la couture. Elle agit occasionnellement comme dessinatrice de mode et elle travaille pour les maisons Holt Renfrew et Dupuis frères à Montréal. Elle étudie le théâtre auprès de Sita Riddez (1916-2002) au Conservatoire d'art dramatique de Montréal. Fauteux-Massé pratique aussi la danse dans les studios de Carlotta (Marguerite Charlotte

Lavoie) et Alvarez (Gérard Hébert). Grâce au don du fonds d'archives de Carlotta que Theresa L. Coburn, petite nièce de Frederick Simpson Coburn, lègue en 2012 au Musée de la civilisation, on connaît mieux aujourd'hui le parcours professionnel du couple Carlotta et Alvarez qui ouvrent au milieu des années trente un studio de danse à Montréal. Carlotta et Alvarez dirigent une école pendant vingt-cinq ans. Le couple se produit au Monument national, au Gesù, dans divers cabarets montréalais ainsi qu'au Palais Montcalm à Québec. Carlotta et Alvarez pratiquent le flamenco espagnol, le tango argentin, la danse apache parisienne et la « danse théâtrale ». Comme le souligne Lydia Bouchard, les documents photographiques qui nous sont parvenus témoignent de l'ingéniosité et de la modernité des costumes confectionnés par le couple³⁸. On ne peut que présumer de l'intérêt de Fauteux-Massé pour la scénographie de Carlotta et Alvarez, elle qui fut mannequin pour des couturiers montréalais (dont Marcel Martel) dans le cadre des défilés de mode semi-annuels tenus à l'hôtel Ritz-Carlton par l'Association des couturiers canadiens, fondée à Montréal en 1954. Fauteux-Massé nourrit donc un intérêt professionnel pour le textile et la couture qui va au-delà des convenances bourgeoises.

Par ailleurs, on sait qu'en guise d'études préparatoires, Fauteux-Massé réalise des collages³⁹. Elle agence, en les superposant, des éléments géométriques en papier ou en carton, jusqu'à ce qu'émerge de ces exercices un ensemble jugé satisfaisant qu'elle transpose ensuite à la caséine, à la gouache ou à l'huile, le plus souvent. Cette méthode de travail était enseignée à l'atelier d'André Lhote, auprès de qui étudie Fauteux-Massé à Paris en 1951⁴⁰. Dans le chapitre intitulé « Vingt fois sur le métier » de son *Traité de la figure*, Lhote recommande aux peintres chevronnés de :

[...] se composer une seconde palette, faite de papiers de couleurs qui, découpés convenablement et superposés avec sensibilité et imagination pourraient constituer des schémas de constructions colorées ou, placés sur les endroits douteux d'un tableau en cours, pourraient apporter sur les points en péril, la solution désirée. Il n'y aurait plus ensuite qu'à reproduire sur le tableau le ton du papier interposé⁴¹.

Lhote s'interroge sur le rapport entre « les nappes de couleur » et le « dessin ornemental » dont la cohérence et l'organisation dépendraient, dit-il, des « tracés régulateurs ensevelis sous ce double revêtement⁴² ». Il valorise la démarche d'Henri Matisse, qu'il cite d'ailleurs en exemple. Or on sait que Matisse est un collectionneur avide de textiles, passionné tant par les tissus trouvés dans les

marchés publics que par les tapis persans somptueux et les étoffes soyeuses venues d'Indonésie. Ses ateliers de Paris et de Nice servaient d'écrins à ces pièces qui étaient des sources d'inspiration pour ses cartons de tapisserie et, à la fois, les motifs de son travail en peinture. Ce procédé, déjà recommandé dans *Traité du paysage*, exerce sur Fauteux-Massé une influence notable. Elle y recourt systématiquement, et ce pendant près de deux décennies. Renversant en quelque sorte la hiérarchie entre l'art et l'artisanat, ses collages, que l'on pourrait comparer à des patrons de couture, deviennent ainsi le principal lieu d'élaboration de la démarche conceptuelle et créative de l'œuvre reléguant la peinture à une fonction de reproduction.

Notes

¹ L'exposition, présentée du 23 février au 13 mars 1966, rassemble le travail réalisé en partie dans les Laurentides à Sainte-Adèle où l'artiste et son conjoint, le Dr Jules Massé qui est collectionneur avide, ont un chalet.

² Le Musée d'art contemporain de Montréal est créé le 4 juin 1964. Avant d'occuper des espaces permanents actuels à la Place des arts, le musée est d'abord logé à la Place Ville-Marie. De 1965 à 1968, le MAC est déménagé au Château Dufresne, puis de 1968 à 1992 à la Cité du Havre.

³ Exposition tenue en deux volets : 15 mai-9 juillet et 11 juillet-20 août 1967.

⁴ Édith-Anne Pageot, « Ambiguïtés de la réception critique de l'exposition "Canadian Women Artists", Riverside Museum, New York, 1947 », *RACAR revue d'art canadienne/Canadian Art Review*, vol. 27, n° 1-2, 2000, p. 123-134.

⁵ Hélène Sicotte, « Un état de la diffusion des arts visuels à Montréal. Les années cinquante : lieux et chronologie. Deuxième partie 1955 à 1961 », *Journal of Canadian Art History / Annales d'histoire de l'art canadien*, vol. 16, n° 2, 1995, p. 40-76.

⁶ Comme en témoigne Paul Dumas : « Elle a pratiqué par ailleurs, il y a deux ans, des essais de dinanderie, obtenant alors sur l'aluminium martelé qu'elle éclaire avec une source lumineuse mobile des effets optiques comparables à ceux que Le Parc, Soto et, chez nous Claude Goulet, réalisent avec d'autres moyens ». « Henriette Fauteux-Massé à la Galerie l'Apogée de Saint-Sauveur-des-Monts », *L'information médicale et paramédicale*, Montréal le 3 novembre 1970, p. 27. À notre connaissance, aucun de ces projets ne nous est parvenu.

⁷ Louis Jaque, « Henriette Fauteux-Massé », *Vie des arts*, n° 21, 1960, p. 51.

⁸ Nous avons déjà abordé ce sujet dans Édith-Anne Pageot, « Henriette Fauteux-Massé : l'œuvre abstrait », *Vie des arts*, vol. 50, n° 200, automne 2005, p. 41-44.

⁹ Fondée le 1^{er} février 1956, L'Association des artistes non figuratifs de Montréal compte au lendemain de sa constitution les membres suivants : Léon Bellefleur, Louis Belzile, Pierre Bourassa, Ulysse Comtois, Pierre Garneau, Jean Goguen, Jean-Paul Jérôme, Patrick Landsley, Fernand Leduc, Guido Molinari, Jean-Paul Mousseau, Maurice Raymond, Fernand Toupin, Gérard Tremblay, Roland

Truchon et une seule femme, Rita Letendre. Fauteux-Massé devient membre de L'Association en 1958.

¹⁰ Fauteux-Massé participe à plusieurs expositions de L'Association des artistes non figuratifs de Montréal. On la compte, entre autres, parmi les exposants lors de la deuxième exposition présentée au Musée des beaux-arts de Montréal du 22 février – 17 mars 1957. Elle y expose une gouache intitulée, *Écluse* aux côtés de Léon Bellefleur, Louis Belzile, Ulysse Comtois, Albert Dumouchel, Paterson Ewen, Henriette Fauteux-Massé, Pierre Gauvreau, Fernand Leduc, Rita Letendre, Marcelle Maltais, Jean McEwen, Robert Roussil, Roland Truchon. En 1960-1961, Fauteux-Massé présente à nouveau ses œuvres à l'exposition de L'Association des artistes non figuratifs de Montréal tenue à la Galerie nationale du Canada.

¹¹ À Montréal, les peintres formalistes lyriques rassemblaient un petit groupe d'artistes indépendants dont faisaient partie Paterson Ewen, Ray Mead et Maria Virginia de Vero, entre autres.

¹² À ce sujet, voir notamment : Marie Carani, « Le formalisme géométrique : positions des peintres formalistes québécois », dans Francine Couture (dir.), *Les arts visuels au Québec dans les années soixante. La reconnaissance de la modernité*, Montréal, vlb éditeur, 1993, p. 71-130. Marie-Sylvestre Hébert, « La réception de la peinture formaliste montréalaise (1965-1970) : art et identité nationale », dans Francine Couture (dir.), *Les arts visuels au Québec dans les années soixante. La reconnaissance de la modernité*, Montréal, vlb éditeur, 1993, p. 131-169.

¹³ Michelle Lasnier, « Les femmes peintres du Québec », *Châtelaine*, octobre 1962, p. 32-35 et 100-106.

¹⁴ Joan Forsey, « Quebec's top Women Painters. A Phenomenon », *The Gazette*, 12 mars 1963.

¹⁵ Rose-Marie Arbour, « L'apport des femmes peintres au courant post-automatiste : une représentation critique (1955-1965) », dans Francine Couture (dir.), *Les arts visuels au Québec dans les années soixante. La reconnaissance de la modernité*, Montréal, vlb éditeur, 1993, p. 44 et 45.

¹⁶ Mary Tippet, *By a Lady. Celebrating Three Centuries of Art by Canadian Women*, Toronto, Penguin Books, 1992, p. 122.

¹⁷ Paul Gladu, « Peintre avant tout », *Le Petit journal*, Montréal, 10 novembre 1961.

¹⁸ Paul Gladu, Henriette Fauteux-Massé et Christian Rohlf. « Un vivant et un mort exposent au Musée d'art contemporain », *Le Petit journal*, Montréal, 27 février 1966.

¹⁹ Laurent Lamy, « Henriette Fauteux-Massé à la Galerie Camille Hébert », *Le Devoir*, 9 mars 1963.

²⁰ Dorothy Pfeiffer, « Henriette Fauteux-Massé », *The Gazette*, 23 mars 1963.

²¹ Robert Ayre, « Henriette Fauteux-Massé », *The Montreal Star*, 16 mars 1963.

²² Paul Dumas, « Henriette Fauteux-Massé à la Galerie l'Apogée de Saint-Sauveur-des-Monts », *L'information médicale et paramédicale*, Montréal le 3 novembre 1970, p. 27.

²³ Louis Jaque, « Henriette Fauteux-Massé », *Vie des arts*, n° 21, 1960, p. 48-51.

²⁴ *Rouault*, du 19 mars au 2 mai 1965, Place Ville Marie de Montréal, responsables : Bernard Dorival, Gérard Morisset et Guy Robert.

²⁵ Au cours de l'été 1965, du 13 juillet au 15 août, le musée expose *Les œuvres récentes de Jean Gauguet-Larouche*, une exposition dont le commissariat est confié à Henri Barras. Le Musée présente, ensuite, le Symposium du Québec, du 1^{er} juillet au 19 septembre 1965 consacré à la sculpture. Pour clore cette première année d'opération, le Musée présente *Dix sculpteurs de Montréal* du 1^{er} octobre 1965 au 1^{er} janvier 1966.

²⁶ Exposition tenue du 10 juin au 10 juillet 1965. À l'occasion, des architectes canadiens sont invités à présenter des œuvres réalisées en collaboration avec des artistes. L'exposition comporte des sculptures et des murales de Jordi Bonet, ainsi que des photographies de sculptures et de recherches architecturales d'André Bloc, sculpteur, ingénieur et conférencier français.

²⁷ Dans la foulée du Symposium du Québec, Mario Bartolini obtient une exposition individuelle du 17 août au 12 septembre 1965. Le MAC présente le travail de Berto Lardera du 26 août au 26 septembre, qui chevauche *Sculpture et dessins de Jeanne Spiteris*, du 7 au 19 septembre 1965.

²⁸ Du 17 novembre 1965 au 2 janvier 1966. L'exposition, sous la responsabilité de Guy Robert, rassemble 58 sculptures, peintures, dessins et gravures.

²⁹ Sandra Paikowsky a souligné ce rapprochement dans son article intitulé, « The Girls and the Grid. Montreal Women Abstract Painters in the 1950s and early 1960s », dans Kristina Huneault (dir.), *Rethinking Professionalism: Women and Art in Canada, 1850-1970*, Montréal & Kingston, McGill-Queen's University Press, 2012, p. 259-281.

³⁰ Après tout, Fauteux-Massé est consciente de la discrimination dont les créatrices sont l'objet. Elle en fait mention dans ce commentaire : « C'est toujours difficile le métier d'être femme et ça l'est davantage quand on est peintre. » Propos cité dans *Parcours à travers l'œuvre des artistes des Laurentides*, Saint-Jérôme, La Galerie d'art du Vieux-Palais, 1985, non paginé. Elle s'implique d'ailleurs dans des associations de peintres féminins et participe au Salon des femmes peintres et sculpteurs au Musée d'art moderne de Paris en 1951. À Montréal en 1968, elle expose au Pavillon de la Femme.

³¹ Elle poursuit : « Apparue dans la peinture cubiste d'avant-guerre pour devenir toujours plus rigoureuse et manifeste, la grille annonce, entre autres choses, la volonté de silence de l'art moderne, son hostilité envers la littérature, le récit et le discours ». Rosalind Krauss, « Grilles », *L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, traduit de l'anglais par Jean-Pierre Criqui, Paris, Macula, 1993, p. 93.

³² *Ibid.*, p. 97.

³³ Anni Albers, *The Pliable Plane*, conférence non datée. Texte disponible en ligne : <https://albersfoundation.org/teaching/anni-albers/lectures/#tab4>.

³⁴ Jennifer Scanlan, « Crafting With and Against the Grid », *The Journal of Modern Craft*, vol. 8, n° 2, 2015, p. 216.

³⁵ Sandra Alföldy, *The Allied Arts. Architecture and Craft in Postwar Canada*, Montréal & Kingston, McGill-Queens University Press, 2012, p. 25.

³⁶ Jennifer Scanlan, « Pathmakers: Women in Craft, Art, and Design, Mid-Century and Today », *The Journal of Modern Craft*, vol. 8, n° 2, 2015, p. 109-114.

³⁷ On se rappellera qu'en 1951, le Rapport Massey continue de classer dans une même catégorie : « l'art héraldique, le jeu d'échecs, la numismatique, les études médiévales, l'urbanisme, le folklore, les jardins zoologiques et l'artisanat », rangeant du même coup les arts produits par les créateurs autochtones dans les « arts mineurs ». Commission royale d'enquête sur l'avancement des arts, des lettres et des sciences, Ottawa, Imprimeur du roi, 1951, p. 273 et 282.
www.collectionscanada.gc.ca/massey/h5-400-f.html#content.

³⁸ Lydia Bouchard, « Carlotta sous les projecteurs », *Continuité*, n° 143, 2015, p. 9-12.

³⁹ Peu avant sa mort (2005), l'artiste nous avait parlé de ce procédé dont nous avons vu quelques essais dans son fonds d'atelier.

⁴⁰ Grâce à une bourse d'études que lui octroie le Ministère du bien-être social et de la jeunesse, Fauteux-Massé suit une formation de neuf mois à l'atelier d'André Lhote à Paris. Elle rentre à

Montréal en juillet 1951 et emménagement au 367, Carré St-Louis à Montréal avec son conjoint le docteur Jules Massé.

⁴¹ André Lhote, *Traité de la figure*, Paris, Librairie Floury, 1950, p. 84.

⁴² *Ibid.*, p. 82.

Pour citer

Édith-Anne Pageot, « Par-delà la grille, la trame. Recadrer les rapports entre l'art moderne et les arts textiles, le cas d'Henriette Fauteux-Massé », *Le Carnet de l'ÉRHAQ*, n° 3, printemps 2019, p. 82-96, [<https://erhaq.uqam.ca/le-carnet-de-lerhaq/>].