

La carrière de décoratrice de Jeannette Meunier revisitée The Career of Decorator Jeannette Meunier Revisited

Marie-Maxime de Andrade, candidate au doctorat en histoire de l'art, en cotutelle à l'Université du Québec à Montréal et à Paris 1 – Panthéon-Sorbonne.

Volume 1, numéros 1 et 2, hiver et automne 2024

Femmes, Institutions, Espaces publics

Women, Institutions, Public Spaces

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Edith-Anne Pageot, Professeure au Département d'histoire de l'art, UQÀM

Dominic Hardy, Professeur au Département d'histoire de l'art, UQÀM

ISSN

2560-7146 (numérique)

Mots-clés

Jeannette Meunier, décoration d'intérieur, design moderne, Québec, modernisme, rôle genré.

Keywords

Jeannette Meunier, interior decoration, modern design, Quebec, modernism, gendered role.

[Découvrir la revue](#)

Citer ce document

De Andrade, Marie-Maxime. « La carrière de décoratrice de Jeannette Meunier revisitée ». *Le Carnet : Histoires de l'art* 1, nos 1 et 2 (2024) : 99-131, <https://lecarnet.uqam.ca/actualite/le-carnet-vol-1-no-1-femmes-institutions-espaces-publics/>

Résumé de l'article

Cet article est une analyse approfondie de la carrière et de l'œuvre de Jeannette Meunier, une décoratrice d'intérieur québécoise qui a joué un rôle pionnier dans la diffusion de la décoration moderne au Québec dès la fin des années 1920. Grâce à l'examen de ses archives conservées au Musée des beaux-arts de Montréal, il révèle le caractère avant-gardiste de Meunier ainsi que son adhésion à l'esthétique moderniste, illustrée par ses collaborations et ses projets innovants dans le domaine de la décoration d'intérieur. En analysant les cartes professionnelles, les dessins, les photographies, et d'autres documents trouvés dans son fonds d'archives, cette étude met en relief la professionnalisation du travail de Meunier ainsi que sa capacité à négocier son identité féminine dans un domaine principalement dominé par les hommes. De plus, cet article considère l'importance de l'espace domestique dans sa carrière, offrant une perspective unique sur son processus créatif et ses contributions significatives à l'avancement du design d'intérieur au Canada. Cette étude contribue également à une meilleure compréhension de la contribution des femmes au design et souligne la nécessité de réévaluer et de reconnaître leur travail dans son contexte de création.

Abstract

This article provides a comprehensive analysis of the career and work of Jeannette Meunier, a Quebecois interior decorator who played a pioneering role in the dissemination of modern decoration in Quebec from the late 1920s. Through an examination of her archives housed at the Montreal Museum of Fine Arts, it reveals Meunier's avant-garde character and her adherence to modernist aesthetics, as evidenced by her collaborations and innovative projects in the field of interior decoration. By analyzing professional cards, drawings, photographs, and other documents found in her archival fonds, this study highlights the professionalization of Meunier's work and her ability to negotiate her feminine identity in a field primarily dominated by men. Additionally, this article considers the significance of domestic space in her career, offering a unique perspective on her creative process and significant contributions to the advancement of interior design in Canada. Furthermore, this study contributes to a better understanding of women's contributions to design and underscores the need to reassess and recognize their work within the context of creative endeavours.

La carrière de décoratrice de Jeannette Meunier revisitée¹

Marie-Maxime de Andrade,

Candidate au doctorat en histoire de l'art, en cotutelle à l'Université du Québec à Montréal et à Paris 1 – Panthéon-Sorbonne.

Résumé

Cet article est une analyse approfondie de la carrière et de l'œuvre de Jeannette Meunier, une décoratrice d'intérieur québécoise qui a joué un rôle pionnier dans la diffusion de la décoration moderne au Québec dès la fin des années 1920. Grâce à l'examen de ses archives conservées au Musée des beaux-arts de Montréal, il révèle le caractère avant-gardiste de Meunier ainsi que son adhésion à l'esthétique moderniste, illustrée par ses collaborations et ses projets innovants dans le domaine de la décoration d'intérieur. En analysant les cartes professionnelles, les dessins, les photographies, et d'autres documents trouvés dans son fonds d'archives, cette étude met en relief la professionnalisation du travail de Meunier ainsi que sa capacité à négocier son identité féminine dans un domaine principalement dominé par les hommes. De plus, cet article considère l'importance de l'espace domestique dans sa carrière, offrant une perspective unique sur son processus créatif et ses contributions significatives à l'avancement du design d'intérieur au Canada. Cette étude contribue également à une meilleure compréhension de la contribution des femmes au design et souligne la nécessité de réévaluer et de reconnaître leur travail dans son contexte de création.

Abstract

This article provides a comprehensive analysis of the career and work of Jeannette Meunier, a Quebecois interior decorator who played a pioneering role in the dissemination of modern decoration in Quebec from the late 1920s. Through an examination of her archives housed at the Montreal Museum of Fine Arts, it reveals Meunier's avant-garde character and her adherence to modernist aesthetics, as evidenced by her collaborations and innovative projects in the field of interior decoration. By analyzing professional cards, drawings, photographs, and other documents found in her archival fonds, this study highlights the professionalization of Meunier's work and her ability to negotiate her feminine identity in a field primarily dominated by men. Additionally, this article considers the significance of domestic space in her career, offering a unique perspective on her creative process and significant contributions to the advancement of interior design in Canada. Furthermore, this study contributes to a better understanding of women's contributions to design and underscores the need to reassess and recognize their work within the context of creative endeavours.



Figure 1. Anonyme, *Jeannette Meunier-Biéler posant devant un miroir*, s.d., épreuve noir et blanc, 12,5 cm x 9,8 cm, MBAM, fonds Jeannette Meunier-Biéler (P037), « Photographies de Jeannette Meunier-Biéler, » P37/G/5.



Figure 2. Jeannette Meunier Biéler, *Bureau*, vers 1932-1933, acier tubulaire, verre, H. : 71 cm, x L. : 135 cm, x P. : 54 cm. Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal (MBAM 98.2000).

Jeannette Meunier² (1900-1990) (fig. 1), connue aussi sous le nom de Jeannette Meunier-Biéler, est une décoratrice d'intérieur canadienne principalement « active³ » à la fin des années 1920 et dans les années 1930. Sa pratique se divise en deux champs de production tridimensionnelle, soit des objets et des intérieurs. Or, les traces conservées de son travail sont avant tout textuelles ou graphiques. Dans les années 2000, son fonds d'archives fait son entrée dans les collections du Musée des beaux-arts de Montréal (MBAM) et devient l'un des rares fonds qui témoignent de la pratique de la décoration d'intérieur par une Canadienne à cette époque. Celui-ci est accompagné de l'unique exemple tangible de son travail présent dans des collections muséales : un bureau en verre et en acier (fig. 2), évocateur du mobilier en tubes d'acier pliés de l'architecte et designer moderniste d'origine hongroise Marcel Breuer (1902-81). Ensemble, comme l'affirme Rosalind Pepall, ces documents et ce meuble mettent en lumière « le rôle de Meunier dans la diffusion du design moderne au Canada⁴ » (2000, p. 4), ainsi que « l'originalité, l'unicité et l'inventivité de son travail dans le domaine de la décoration intérieure au pays » (Levasseur, 2009, p. 3). Rare signe de l'influence du Bauhaus dans la création canadienne des années 1930 (Pepall, 2004b, p. 137), ce bureau est le seul exemple de mobilier produit par Meunier qui est exposé et conservé par une institution muséale. Il témoigne d'une production esthétique en dialogue étroit avec ce qui se fait de plus novateur

à l'époque. La conception du bureau ne peut donc être le fruit du hasard. Son design avant-gardiste montre que l'œuvre de Meunier doit être reconsidérée dans son ensemble. Dès lors, intégrer l'héritage de cette décoratrice à l'histoire culturelle moderne du Québec nécessite de réévaluer les documents d'archives conservés et leur redonner une signification adaptée à la réalité de cette production.

Bien que le nom de Jeannette Meunier soit cité au passage dans la plupart des textes portant sur l'histoire du design et du mobilier au Québec et au Canada (Wright, 1997, p. 25-28; Bourassa *et al.*, 2003, p. 31), et qu'un article écrit par l'historienne du design Rosalind Pepall (2004b) lui soit consacré, seul un court chapitre de sa carrière est véritablement connu et reconnu. Il s'agit de celui des années 1928 à 1931, alors qu'elle est à l'emploi du département de décoration intérieure et d'aménagement du grand magasin Eaton de Montréal. La description du fonds d'archives de Meunier conservé au MBAM indique que sa carrière s'est terminée en 1936, lorsqu'elle suit à Kingston son époux, l'artiste canadien d'origine suisse André Biéler (1896-1989), et qu'elle se consacre à la maternité⁶. Les activités professionnelles de Meunier à Kinston⁷ restent peu documentées, bien que Pepall ait offert une lecture plus complète de son travail de décoratrice. Ainsi, il n'y a que deux dossiers, parmi les seize qui constituent le fonds Meunier aux archives du MBAM, qui concernent ses années de carrière chez Eaton. Que révèlent ces quatorze autres dossiers qui, à ce jour, n'ont pas été relevés par les chercheur·euses?

L'objectif de la présente étude est de pouvoir avancer une réflexion sur le rôle des archives dans la valorisation posthume des productions esthétiques réalisées par les femmes créatrices. La carrière de Jeannette Meunier me sert ici de cas d'étude. Je vais volontairement laisser de côté son travail chez Eaton⁸, afin de réévaluer les traces laissées par son travail de décoratrice indépendante. Dans un premier temps, je vais m'intéresser à sa professionnalisation. Je vais situer son cheminement en relation aux carrières de décoratrices reconnues et actives au début du XX^e siècle. Dans un second temps, je vais considérer ses dessins préliminaires comme des traces tangibles d'un travail en trois dimensions. Enfin, les archives de Jeannette Meunier me permettront d'établir l'importance de l'espace privé comme terrain d'expression esthétique.

L'étude de l'histoire du design⁹ et de la décoration d'intérieur modernes au Québec demeure lacunaire et marginale. En 2013, l'exposition *Artistes, architectes et artisans. L'art canadien de 1890 à 1918* fait de l'intégration des arts au Canada le cœur de son sujet (Hill, 2013). Cette exposition a montré comment diverses formes d'expressions esthétiques se sont croisées au début du XX^e siècle. Elle a permis de considérer dans le contexte canadien l'adaptation des débats de l'époque à propos de l'architecture et des arts visuels et appliqués ainsi que l'appropriation des mouvements européens et américains qui en émergent. Les changements majeurs que sous-tendent l'industrialisation rapide¹⁰ et l'explosion démographique de la fin du

XIX^e siècle¹¹ encouragent les créateur·rices au pays à imaginer de nouveaux décors pour une société moderne en plein essor. Par exemple, s'inspirant du travail du théoricien britannique de l'Art nouveau, William Morris (1834-1896), l'architecte canadien Percy Nobbs (1875-1964) fait l'éloge du « charme et du pittoresque des vieilles fermes et seigneuries du Québec » (1905, p. 75, cité dans Hill, 2013, p. 15). Ce type de plaidoyer pour un retour à la production artisanale fait écho aux propos de John Ruskin (1819-1900) et même plus tardivement dans les années 1920 à ceux du directeur de l'école du Bauhaus, Walter Gropius (1883-1969), pour qui modernité et tradition doivent s'unir pour permettre un travail esthétique unifié (Alfoldy, 2012, p. 6). À l'instar de l'Europe et des États-Unis, un intérêt marqué pour l'architecture et les meubles anciens du Canada français du XVII^e au XIX^e siècle émerge au Québec. Cet intérêt se manifeste par une forme de régionalisme dans les arts de la province qui célèbre le mode de vie traditionnel des habitant·es des régions rurales du Québec¹². D'ailleurs, au début des années 1930, le couple André Biéler et Jeannette Meunier séjourne et participe à la décoration d'une demeure canadienne traditionnelle au toit à deux versants, surnommée la « Maison Rose », à Saint-Sauveur-des-Monts dans les Laurentides. On peut interpréter cette implication comme faisant partie de cette mouvance¹³. Cette revalorisation d'un style d'ameublement d'inspiration nationaliste¹⁴ et de la production artisanale s'oppose à la prolifération de mobiliers de styles historiques soutenus par l'industrie.

La dichotomie entre production artisanale traditionnelle et production industrielle moderne qui sévit au plan international trouve écho dans l'état de la recherche sur le design et la décoration d'intérieur moderne au Québec. Ce sont les formes traditionnelles qui sont étudiées au détriment de la production moderne et industrielle¹⁵. Néanmoins, les historiennes de l'art et de l'architecture Gloria Lesser (1989), Virginia Wright (1997), Isabelle Gournay et France Vanlaethem (1998), et Rosalind Pepall (2004b) se sont penchées sur la production de mobilier moderne au cours de la période allant de 1920 à 1960. De cette période, les projets initiés à l'École du meuble de Montréal ont fait l'objet d'écrits¹⁶. Peu d'écrits savants portent sur la création indépendante ou sur l'univers commercial¹⁷. De plus, à l'instar de travaux de Jean Therrien¹⁸, cet article souhaite contribuer à jeter les bases d'une étude de l'histoire du design d'intérieur au Québec — un champ d'études qu'on ne peut que qualifier de déficitaire.

Les lacunes dont font preuve les historiographies du design et de la décoration d'intérieur moderne au Québec imposent un retour aux sources et donc aux documents de première main pour réhabiliter des œuvres et des créatrices méconnues. Une évaluation des sources historiques jamais étudiées ou une réévaluation de celles peu explorées doit être envisagée. Il est également nécessaire de considérer comment ces sources et les fonds d'archives qui les abritent sont des objets historiques à part entière, producteurs de sens culturel. Cette démarche s'inscrit dans la foulée des travaux d'Antoinette Burton et de Kathryn J. Oberdeck qui questionnent les documents d'archives et le rôle des institutions qui les conservent. Burton rappelle que les chercheur·euses ont toujours « reconnu » comme preuves historiques un nombre important d'incarnations archivistiques de nature différentes (Burton, 2005, p. 3).

Elle confirme qu'il existe une profusion des types de documents qui constituent des archives. Oberdeck (2005), pour sa part, se penche sur les projets architecturaux non réalisés. Elle démontre l'importance de s'attarder aux objets et sujets qui n'ont pas réussi à marquer le paysage historique et d'explorer les phénomènes invisibilisés. L'histoire des arts visuels se construit à partir des œuvres réalisées. Or, nous ne savons pas si les ébauches de projets de mobilier et de décoration de Meunier ont mené à la réalisation de ces projets. Les documents qui témoignent de son travail et qui nous sont parvenus sont essentiellement des dessins préliminaires, des croquis, des esquisses¹⁹, et des photographies postproduction. Aucune pièce²⁰ n'a passé l'épreuve du temps.

Amorcé dans les années 1960 et 1970, le projet féministe de recueillir les noms de femmes exclues des différentes disciplines créatives conduit dans les années 2000 à l'exploration de l'implication des femmes dans les différents champs de la décoration intérieure et du design moderne. Comme l'explique l'historienne britannique du design Penny Sparke (2010), la découverte de leur engagement dans les domaines du design et de la décoration d'intérieur a soulevé des questions sur la manière dont leur travail s'inscrivait dans le récit moderniste. L'association entre masculinité, production et design a permis la dévaluation d'une culture matérielle moderne « féminine », puisque reliée à la consommation, à la sphère domestique et au quotidien.

Au Canada, le travail collaboratif pionnier de la *Canadian Women Artists History Initiative* (CWAHI), mis sur pied depuis 2008²¹, œuvre notamment à l'élaboration d'un centre de documentation ainsi que d'une base de données en ligne des femmes créatrices et de critiques d'expositions²². À ce jour, deux seuls noms sont associés au médium « interior design »²³, soit ceux d'Irene Auger (1905-2003) et Doris Colquhoun Holmes (1892-1958) — pas de Kate Reed (1856-1928)²⁴, de Minerva Elliott (1887-1964)²⁵ ou encore de Jeannette Meunier. La regrettée historienne canadienne de l'art Sandra Alföldy explique ces lacunes et le manque d'intérêt pour la discipline de la décoration d'intérieur en soulignant le lourd bagage stéréotypé que cette discipline hérite quant au genre et aux matériaux qu'on lui associe (2012, p. 16). Cette marginalisation renverrait à la notion de « sphères séparées ». En 1899, l'économiste et sociologue Thorstein Veblen résume simplement cette idée en écrivant : « Her sphere is in the household, which she should 'beautify' and of which she should be the 'chief ornament' » (Citée dans Sparke, 2010, p. 15). Cette conception qui, émergeant des sociétés industrialisées occidentales, confine les hommes et les femmes à des environnements distincts : la sphère publique du travail et la sphère privée du foyer²⁶. Issu des rôles traditionnels associés à la femme, soit ceux d'épouse et de mère, le soin apporté à l'intérieur domestique est perçu comme une seconde nature où la femme participe à raffermir le « bon goût ». Une réalité avec laquelle Meunier est confrontée à titre de femme et de décoratrice d'intérieur.

Professionnalisation

Née le 29 décembre 1900 à Sainte-Anne-de-Sabrevois au sein d'une famille aisée, Jeannette Meunier est initiée aux arts à l'académie Saint-Urbain (Service des archives de la Congrégation de Notre-Dame et Musée Marguerite Bourgeoys) à Montréal dans les années 1910²⁷. Dans cet établissement pour jeunes filles dirigé par les Sœurs de la Congrégation Notre-Dame, elle suit des cours de dessin en plus de l'enseignement régulier qui y est dispensé²⁸. En 1924, elle s'inscrit par la suite à l'École des Beaux-arts de Montréal (ÉBAM)²⁹. Créée le 8 mars 1922 en vertu d'une loi adoptée à l'Assemblée législative du Québec³⁰, l'ÉBAM accueille ses premières étudiant-es à l'automne 1923. Dès ses débuts, cette institution a pour objectif clair de faire naître une tradition artistique nationale et une identité canadienne-française unifiée. Comme l'explique Fernand Harvey (2003, p. 37-47), l'ÉBAM ainsi que l'École des Beaux-arts de Québec (ÉBAQ) sont constituées dans le contexte particulier des relations entre la France et le Québec dans les années 1920. À l'instar de la formation populaire en France, ces écoles ambitionnent de former des spécialistes en arts décoratifs ou appliqués dans le but de nourrir la production industrielle nationale et d'en développer une expression qui soit distincte des autres pays par ses traits caractéristiques et originaux (Nouvelles carrières, 1928)³¹. Dès l'ouverture de l'ÉBAM, cette formation publique et professionnelle dans le domaine des arts axée sur les arts dits utilitaires est offerte gratuitement. Qui plus est, l'école admet indistinctement les élèves des deux sexes : il s'agit d'une première occasion permettant aux talents artistiques des femmes de la province de se développer conjointement à celui des hommes (Harvey, 2003, p. 61). C'est d'ailleurs ce dont témoigne une photographie prise par Maurice Cullen (1866-1934) en juin 1929 présentant des étudiant-es de l'ÉBAM, en relation de quasi-parité, soit 19 femmes pour 21 hommes. (fig. 3) Parmi ces étudiant-es, on retrouve Meunier au premier rang à droite, et ce, bien qu'elle soit déjà à l'emploi d'Eaton.



Figure 3. Maurice Cullen, *Étudiants de l'École des beaux-arts de Montréal, v. 1927*, épreuve noir et blanc, Fonds Jean Paul Lemieux et Madeleine Des Rosiers, Bibliothèque et Archives Canada, Ottawa (3612641).



Figure 4. Jeannette Meunier Biéler, *Projet de décoration pour salle à manger*, 1927-28, négatif noir et blanc sur verre. Montréal, Service des archives et de gestion des documents de l'UGAM, fonds de l'ÉBAM 5P-610 : 02/12 F1-17, No 75.



Figure 5. *Grand Salon du Pavillon du Collectionneur*, Fac-similé d'une gouache originale reproduit dans « Exposition des Arts décoratifs, Paris, 1925. Intérieurs en couleurs, France » de Léon Deshairs. Paris : édition Albert Lévy, 1926. Paris, Bibliothèque des Arts décoratifs.

C'est dans ce contexte que Jeannette Meunier s'inscrit aux cours offerts par cette institution à l'âge de 24 ans. De 1924 à 1928, elle y suit des cours aux côtés de Jori Smith (1907-2005), de Goodridge Roberts (1904-74) et de son amie Liliás Torrance Newton (1896-1980³²). De cette formation riche et diversifiée, ce sont ses compositions décoratives qui retiennent le plus l'attention et pour lesquelles des prix lui sont décernés³³. Meunier étudie à l'ÉBAM les techniques et les applications industrielles aux métiers d'art ainsi que la stylisation auprès de l'artiste français Maurice Felix (1895-1972)³⁴. En 1927, elle s'inscrit au cours « Composition décorative, aquarelle et gouache »³⁵ qui a lieu tous les jours de la semaine de 14 h 30 à 17 h. Elle gagne le 2^e prix *ex aequo* lors de sa quatrième année d'étude (1927-28) pour une composition décorative à sujet libre (ÉBAM, 1928) (fig. 4). Son projet de décoration n'est pas sans rappeler le Grand Salon du Pavillon du Collectionneur du groupe Ruhlmann³⁶ à l'Exposition internationale des Arts Décoratifs et industriels modernes de Paris en 1925³⁷. (fig. 5) Sa formation en décoration et design graphique l'a vraisemblablement initiée à l'Art déco français — la dernière tendance en ce qui a trait à la décoration d'intérieur.

Cette affinité esthétique envers les influences françaises se retrouve dans le discours de l'artiste et professeur influent Jean-Marie Gauvreau (1903 – 70). À peine de retour d'un séjour à Paris où il étudie à l'École Boulle³⁸, il fait paraître en 1929 l'ouvrage *Nos intérieurs de demain* dans lequel il fait valoir sa volonté d'initier la province de Québec à la décoration moderne et de faire connaître « les grandes leçons qui se dégagent de l'Exposition internationale des Arts décoratifs de 1925 ». Très clairement, le travail de Meunier précède d'un an cet appel de Gauvreau. Or, ce dernier n'entrevoit pas la contribution des femmes dans la diffusion populaire du « bon goût » du point de vue de la création, mais bien de la consommation :

C'est vous, Mesdames et Mesdemoiselles, qui aurez un grand rôle à jouer dans la décoration de nos futurs intérieurs canadiens. Si vous jugez, un jour, qu'il est « chic » d'avoir dans vos intérieurs des meubles de chez nous, fabriqués avec des bois de chez nous, par des artistes de chez nous, vous aurez fait là œuvre nationale. Non seulement vous aurez contribué au développement de nos métiers d'art appliqué, mais vous assurerez, par de nouveaux moyens, la marche nécessaire de nos conquêtes économiques. (p. 33-34)

Ses propos trouvent écho jusque dans ceux du directeur de l'ÉBAM, Charles Maillard. Comme le souligne Esther Trépanier (1997), Maillard conçoit des distinctions entre ses élèves qu'il divise en trois catégories : « les artistes qui feront profession, les artisans et les "jeunes filles" qui perfectionnent leur culture et "plus tard joueront une bonne influence au milieu de la famille et de la société" » (C'est par l'art que Québec s'exprimera, 1930, p. 5).

Pour les filles et les femmes non mariées, principalement de milieu aisé, l'apprentissage des arts constitue une base culturelle importante et reconnue; le « bon goût » est un atout culturel essentiel pour elles. Ainsi, les arts décoratifs et la décoration en phase avec des loisirs traditionnels féminins leur seraient tout adaptés. À la radio de Radio-Canada au printemps 1936, Jeannette Meunier appelle les Canadiennes françaises à s'inspirer de la carrière des créatrices de renom. Elle livre un véritable plaidoyer qui porte pour titre « La vie et son décor » et qui est en faveur de l'affirmation professionnelle et la créativité des femmes :

Il semble qu'il y est là une activité [la décoration d'intérieur] toute trouvée pour la femme, cependant que la profession est plutôt exercée par la gent masculine. Il devrait y avoir plus de Charlotte Perriand³⁹, [autre nom inscrit à la main et non identifié], Vanessa Bell⁴⁰ parmi nos Canadiennes françaises se sentant une aptitude pour ce travail qui devrait être éminemment de son ressort. (Meunier, 1936)

Si Meunier fait référence à ces créatrices, c'est parce qu'elles font partie des rares femmes de l'époque à vivre pour leur art, alors qu'elles œuvrent dans les domaines de la peinture et de la décoration. Dans ce texte, Meunier reprend l'idée que la décoration intérieure est une activité naturellement adaptée aux femmes, à qui incombe traditionnellement le devoir de s'occuper de leur famille. Elle rappelle leur place normative dans la cellule familiale. Et pour cause : son texte développe tout de suite le thème annoncé par le titre de son allocution :

Trop souvent, l'importance du décor dans lequel se passe notre existence journalière nous échappe; et cependant, qui niera l'influence de l'entourage immédiat sur le caractère de l'individu, et surtout, ce qui est le plus grave, sur son inconscient. On connaît le vieux proverbe : dis-moi qui tu fréquentes, je te dirai qui tu es. On pourrait dire aussi : permettez-moi de visiter votre maison, Madame, et je vous dirai quel esprit règne chez vous : si votre famille est heureuse ou inquiète : si elle se complaît dans les réminiscences du passé, ou si elle s'intéresse aux mouvements de son temps.

[...] C'est en cela que consiste la décoration moderne, qui, toujours, s'inquiète des besoins de l'homme, cherche à le comprendre et à adapter son intérieur à ses tendances et à ses goûts, qui sont bien, au moment où il rentre chez lui.

C'est d'ailleurs à ces femmes au foyer qu'elle s'adresse directement. Son utilisation du titre « madame » indique que le public de cette émission de radio est majoritairement féminin, et ce, bien qu'on ne sache pas à quel moment de la journée cette émission était diffusée. Par cette déclaration, Meunier reproduit activement la corrélation entre femme, espace privé et domesticité (McNeil, 1994, p. 639).

L'allocution de Meunier permet de saisir, à même son discours, toute l'ambiguïté qu'elle éprouve au sujet de son champ d'activité professionnelle dans les années 1930. Il y a une contradiction inhérente à son rôle professionnel : décoratrice moderne⁴¹, elle n'échappe pas à la relation traditionnelle entre féminité et domesticité que dicte toujours la culture, malgré sa modernité. Cette posture adoptée par Meunier, aussi paradoxale soit-elle, peut être considérée comme une manœuvre habile pour accéder à la professionnalisation dans un espace public où les femmes sont encore très contraintes. Cette ambivalence témoigne bien de la réalité à laquelle les créatrices au pays faisaient face. Alors que la sphère privée continue à servir de site d'enfermement de la femme, dans un rôle genré, ce site est aussi un lieu d'explorations esthétiques. La responsabilité des femmes des classes moyennes et aisées pour le goût au sein de leur foyer, tout en étant cohérente avec la construction sociale du genre féminin en vigueur, leur permet également d'accéder à une forme d'agentivité par leur sens individuel de l'esthétique.

Peu d'entre elles vont poursuivre l'intérêt d'en faire une carrière et de faire valoir leur professionnalisation (Harvey, 2007, p. 156)⁴². Pourtant, Meunier défie ces normes dans la

mesure où elle occupe un emploi du grand magasin Eaton avant de se lancer dans une carrière de décoratrice d'intérieur indépendante. Comme l'explique l'historienne du design Emily Orr (2020, p. 160), au sujet des décoratrices américaines Nancy Vincent McClland (1877-1959) et Ruby Ross Goodnow (1881-1950)⁴³ qui ont travaillé pour Wanamaker à New York et son service de décoration Belmaison, le grand magasin sert d'espace de formation important dans la carrière professionnelle de certaines femmes. Cette institution leur donne « accès à des ressources matérielles, à des voyages, à des occasions d'exercer leur leadership et de tester de nouvelles idées, tout en se constituant une clientèle pour leurs propres cabinets et d'établir leur réputation dans le domaine⁴⁴ » (2020, p. 160).

Lors de ces années à l'emploi d'Eaton, c'est Jeannette Meunier qui prend la parole en soutien à l'art moderne promu par Eaton (fig. 6) à titre de spécialiste de la décoration, et ce, contrairement à son collègue et supérieur Émile Lemieux (1889-1967)⁴⁵ qui demeure silencieux. Aucun écrit ou entrevue de Lemieux n'a été retrouvé à ce jour. En mai 1929, c'est Meunier qui explique au lectorat de *La Revue Moderne* ce que tente Lemieux dans l'environnement modèle du studio « l'intérieur moderne » qu'il a imaginé⁴⁶ en fonction de l'esthétique moderne (fig. 7) (1929, p. 37). Son autorité auprès des lectrices de *La Revue Moderne* repose sur sa formation. D'autant plus que son identité de femme fait d'elle une référence et une influence valable auprès du lectorat majoritairement féminin de cette publication. On peut entrevoir ici toute l'ambivalence de la position féminine dans ce secteur d'activité qui tend à associer par le fait même Meunier à la catégorie de « Lady Decorator », une catégorie rattachée aux femmes sans formation professionnelle qui poursuivent des carrières de décoratrice d'intérieur⁴⁷. En effet, on compte parmi ces femmes qui ont fait carrière en se basant sur le sens du « bon goût » les décoratrices américaines Elsie de Wolfe (1865-1950) et Nancy Vincent McClland (Massey, 2022, p. 84-88). Toutefois, il faut savoir qu'à la même époque des femmes comme Eleonor MacMillen (1890-1991) ou Dorothy Tuckerman Draper (1889-1969) vont entreprendre de professionnaliser la décoration d'intérieur en fondant leur propre entreprise (Massey, 2022, p. 88-89).

À la suite de son mariage avec le peintre André Biéler en 1931, et ce jusqu'en 1936, Jeannette Meunier développe à l'instar de Draper et MacMillen une carrière de décoratrice indépendante à Montréal tout en demeurant active au sein de la scène culturelle de la métropole. Elle est l'une des membres d'un groupe de peintres de l'avant-garde montréalaise, le Groupe d'Oxford⁴⁸, en plus de faire partie du groupe L'Atelier⁴⁹, formé d'artistes et d'architectes montréalais qui œuvraient à la promotion de la modernité dans les arts. Rosalind Pepall nous rappelle comment sa promotion d'un mobilier fabriqué en métal industriel et produit en série était soutenue par les trois membres architectes de L'Atelier, soit Richard Ernest Bolton (1907-1997), George Holt (1902-inconnu) et Hazen Edward Sise (1906-1974), tous diplômés de l'Institut de technologie du Massachusetts (Hill, 1975, p. 116, 125; Pepall, 2004b, p. 135; Smith, 2006, p. 152).



Figure 6. Anonyme, *l'intérieur moderne - Entrée*, juin 1929, épreuve noir et blanc, 25,7 cm x 20 cm, MBAM, fonds Jeannette Meunier-Biéler (P037), « Photographies Intérieur Moderne, » P37/A1/2.



Figure 7. Jeannette Meunier, « La décoration intérieure moderne », *La Revue Moderne*, mai 1929, p. 37.

Même si le fonds d'archives de Jeannette Meunier ne conserve aucune trace de son implication au sein de ce groupe, son nom apparaît aux côtés des noms masculins des grandes firmes d'architecture de la ville (Art Association Spring Show Opens, 1934, p. 17; Large Number of Guests Attend Private View, 1934)⁵⁰ dans la liste des exposants du 51^e Salon du printemps de la *Art Association of Montreal (AAM)*⁵¹. Alors que la peinture et la sculpture constituent les catégories dominantes du Salon, le projet architectural, le dessin et la gravure y trouvent aussi leur place. La réalité économique introduit des fluctuations d'une année à l'autre : dès 1934, par exemple, *The Gazette* remarque que la section consacrée à l'architecture est plus petite qu'à l'habitude. Peu de projets architecturaux ayant été inaugurés à Montréal dans l'année précédente, alors que les répercussions de la grande dépression de 1929 se font toujours sentir, et que peu de projets d'édifices voient le jour⁵². L'article de *The Gazette* remarque que les travaux exposés représentent toutefois un panorama intéressant des tendances actuelles en ce qui a trait au design architectural résidentiel.

The exhibit presents, however, an interesting picture of current trends in architectural design—particularly in residential work which forms the greater part of the display. Here are residences ranging from the conventional “styles” to the most striking modernism. Of the latter several are projected Montreal residences on step mountain-side sites, to which the modernistic forms seem particularly adaptable. The few examples of commercial buildings shown are also “modern”.

C'est tout le contraire dans la critique incendiaire du même Salon que fait paraître dans le journal *L'Ordre* le peintre, critique d'art et romancier, René Chicoine (1910–81). Il soutient n'avoir rien vu de remarquable dans la section d'architecture (1934, p. 4). Selon lui, un seul travail est digne d'intérêt : une « esquisse agréable pour intérieur [produite par Jeannette Meunier] ». Ainsi, en 1934, malgré les temps difficiles, le travail de Meunier — dont on ne conserve aucune trace physique — attire l'attention de cette personnalité du milieu des arts à Montréal.

C'est dans ce contexte que débute la carrière de décoratrice de Meunier. Celle-ci continue de se former⁵³ tout au long de sa vie, comme en témoignent les nombreux magazines ou encore des photographies conservées dans son fonds d'archives (*Fonds d'archives Jeannette Meunier-Biéler*, 1919-1990; Pepall, 2004b, p. 137). C'est un séjour en Europe en 1931, lors de son voyage de noces, qui permet à Meunier de se familiariser avec le langage esthétique moderniste et qui la pousse à concevoir un mobilier épuré unique encore jamais vu au Québec dans les années 1930. Meunier entreprend sa carrière de décoratrice dans un contexte où l'on reconnaît sans problème le rôle des femmes dans l'adoption d'une esthétique moderne par leurs achats — leur pouvoir commercial à titre de gardienne de la dimension esthétique du cadre familial (Sparke, 2010, p. 23) —, mais pas encore pour leur intervention professionnelle dans l'espace privé. Ce caractère privé du travail de décoration implique de surcroît que sa documentation soit parcellaire et que sa réalisation ne puisse pas être vérifiée. Toutes les étapes du processus créatif doivent ainsi être considérées comme des traces concrètes de ce travail esthétique. La créativité de Meunier ne s'est pas seulement matérialisée dans le domaine physique. Ses conceptions esthétiques, nées de ses réflexions, ont également trouvé une expression tangible sous la forme de dessins complexes. Ces illustrations ne préservent pas seulement le parcours créatif de la décoratrice, elles font aussi partie des seuls témoignages durables de l'impact de son travail.

Le dessin : trace tangible d'un travail en trois dimensions

Outre les photographies, le fonds d'archives de Meunier conserve quatre dossiers contenant des dessins qui constituent également des traces tangibles de l'existence de ses créations. Il est important dans l'écriture de l'histoire du design et de la décoration de considérer le dessin comme une œuvre en soi puisque la réalisation des pièces est difficilement retraçable. Tel que l'explique le professeur de design Airton Cattani (2022) : « le dessin permet d'anticiper et d'offrir des conditions à l'existence d'une manifestation technique/culturelle ». Les dessins témoignent du processus de création et de production de Jeannette Meunier et des projets qu'elle a entrepris (réalisés ou non). C'est le cas pour un projet de bar pour l'hôtel Ritz Carlton de Montréal (fig. 8 et 9)⁵⁴ signé « Biéler, Jones, Meunier decorators⁵⁵ ». De tels dessins nous permettent d'entrevoir la portée de son travail; en tant que documents d'archives, ils éclairent sa conception de meubles et de décoration intérieure et nous aident à revaloriser la participation de cette décoratrice à la modernité esthétique.

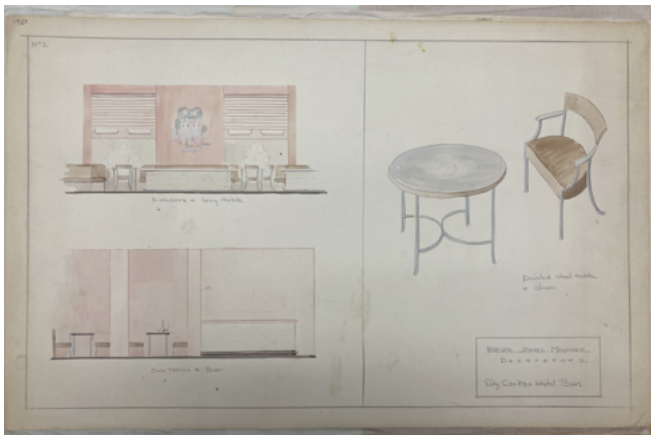


Figure 8. Bieler, Jones, Meunier decorators, *Ritz Carlton de Montréal Hotel Bar*, 1933, 58,5 cm x 37 cm, aquarelle, graphite et encre sur carton, original. MBAM, fonds Jeannette Meunier-Biéler (P037), «Dessins pour le projet du Ritz Carlton», P37/D1/2 [Hors format].



Figure 9. Bieler, Jones, Meunier decorators, *Ritz Carlton de Montréal Hotel Bar*, 1933, 58,5 cm x 37 cm, aquarelle, graphite et encre sur carton, original. MBAM, fonds Jeannette Meunier-Biéler (P037), «Dessins pour le projet du Ritz Carlton», P37/D1/1 [Hors format].

La douzaine de dessins de lampes et de luminaires conservés dans son fonds d'archives (fig. 10 et 11) est de loin la plus importante catégorie d'esquisses conservées. Ce constat permet de réaffirmer l'intérêt de Meunier pour l'éclairage, considéré comme une composante du décor moderne qui permet à la décoration de s'affranchir de l'architecture. Selon elle, miroirs et éclairage sont « deux éléments très importants parmi toutes les alternatives de la décoration moderne. [Le décorateur en art contemporain] joue avec les lumières et les ombres, [...] les distribue à sa guise, c'est merveilleux » (1929); une preuve de la grande modernité de sa pratique. Dans les années 1920 et 1930, la lumière électrique en tant que médium acquiert une nouvelle importance : elle devient une forme d'art clé destinée à esthétiser l'environnement moderne. L'historienne du design Margaret Maile Petty explique que les créateur·rices instrumentalisent l'éclairage afin de développer des effets décoratifs immatériels.



Figure 10. Jeannette Meunier, *Cinq luminaires sur fond mauve*, entre 1931 et 1936, graphite et crayon de couleur sur carton, 31 cm X 23 cm, MBAM, fonds Jeannette Meunier-Biéler (P037), «Mobilier/Lampes et luminaires», P37/C1/8.



Figure 11. Jeannette Meunier, *Lampe de table*, s.d., photographie, MBAM, fonds Jeannette Meunier-Biéler (P037), « Mobiliers/Lampes et luminaires », P37/C1. Il s'agirait de la même lampe que possède son petit-fils Philippe Baylaucq. Celui-ci l'a reçu de sa mère Sylvie Baylaucq qui l'a elle-même héritée de sa mère, Jeannette Meunier Biéler.



Figure 12. Jeannette Meunier, *Garçonnière*, 1933, 53,2 cm x 36,7 cm, aquarelle, graphite et encre sur carton, original. Dessin, MBAM, fonds Jeannette Meunier-Biéler (P037), « Dessins d'intérieurs de pièces », P37/D2/2 [Hors format].

L'élaboration de mécanismes adaptables permet de jouer sur les impressions architecturales, spatiales, psychologiques et esthétiques de l'intérieur moderne (2016, p. 91-92).

À l'instar de ses contemporains, Meunier fait de l'éclairage un élément décoratif central dans son œuvre. Il lui permet de créer dans un décor une atmosphère harmonisée. Dans un dessin de garçonnière épurée que conserve le service d'archives du MBAM, Meunier insère une lampe de chevet sur une bibliothèque (fig. 12). Un autre dessin qui représente une chambre d'enfant intègre un luminaire de plafond (fig. 13). Ces deux éléments ne sont pas sans rappeler les croquis de lampes et luminaires. La prépondérance de ces éléments d'éclairage dans son travail témoigne du grand soin apporté à l'éclairage par les décorateur·rices modernes alors qu'ils·elles cherchent à en tirer un parti maximal.

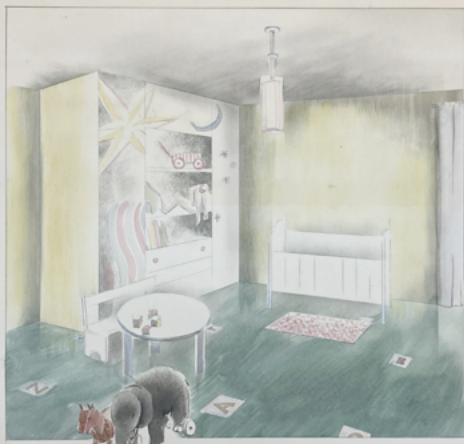


Figure 13. Jeannette Meunier, *Chambre d'enfants*, 1933, 41,8 cm x 36,8 cm, aquarelle, graphite et encre sur carton, original. Dessin, MBAM, fonds Jeannette Meunier-Biéler (P037), « Dessins d'intérieurs de pièces », P37/D2/1 [Hors format].

En effet, à l'époque, la tendance est à l'intégration harmonieuse de tous les aspects de l'environnement bâti, y compris les innovations techniques, dont l'éclairage (Lachapelle, 2018, p. 72). La lumière indirecte induite par des appliques murales ou encastrées est alors une composante essentielle dans l'expression par Meunier de la modernité de son travail.

Les esquisses de Meunier se prêtent à une mise en relation avec les travaux d'autres décorateur·rices dont les productions affichent une affinité esthétique (fig. 14). Le dessin d'un service à café compact rappelle par exemple le travail de Jean George Theobald (1873–1952) et de Virginia Hamill (1898–1980) (Trope, 2014) (fig. 15).

Les composantes — cafetière, tasse, crémier et sucrier — s'emboîtent parfaitement sur un plateau pour former un tout à la ligne moderne. Leur design est similaire et conçu de manière à s'adapter à un mode de vie moderne et urbain. Soucieux des limitations liées au manque d'espace de la vie en appartement, ces ensembles présentent des avantages. Ils nécessitent peu d'espace de rangement et peuvent facilement être transportés. Ainsi, ils mettent l'accent

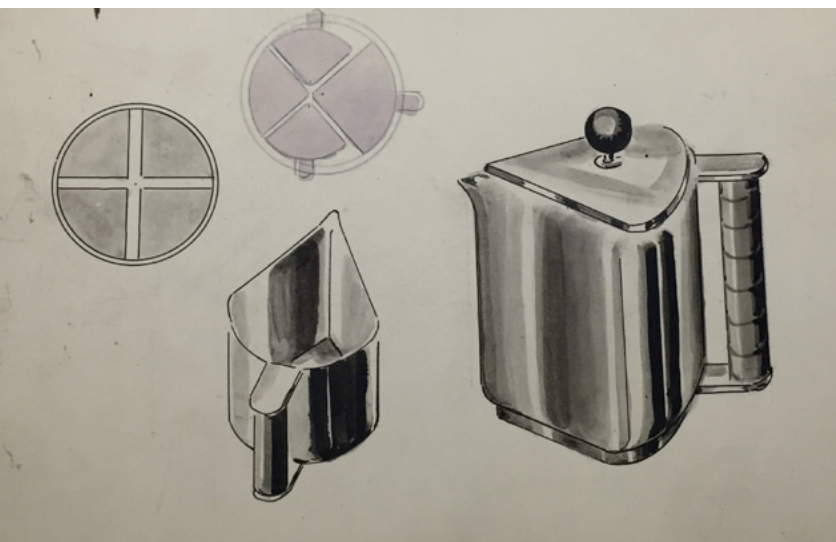


Figure 14. Jeannette Meunier, *Ensemble à café* (esquisse initiale), 1932-1933, graphite sur papier calque, 21 cm X 18 cm, MBAM, fonds Jeannette Meunier-Biéler (P037), « Accessoires de maison », P37/C6/2

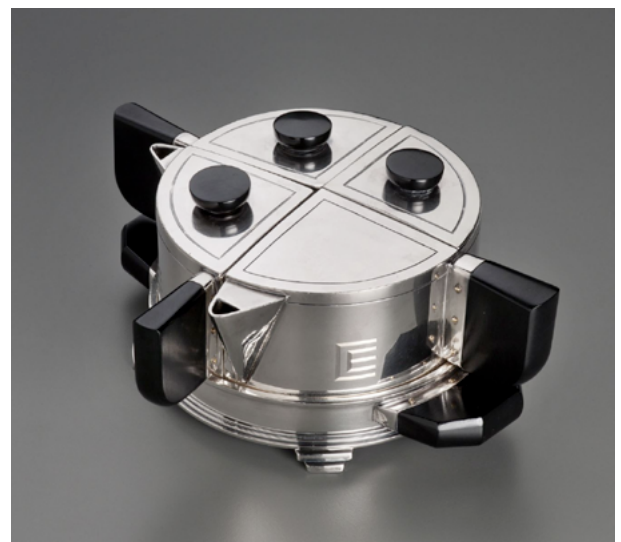


Figure 15. Jean G. Theobald et Virginia Hamill, *Dinette tea service*, modèle no. 7036, vers 1928, Argent plaqué et bois laqué, 3-1/2 x 8-1/2 x 7 pouces (assemblé). Édité par International Silver Company et Wilcox Silver Plate Company, Meriden, Connecticut.

sur la fonction et le processus en utilisant des formes cylindriques simples et épurées avec des couvercles plats, circulaires et bien ajustés, ainsi que des poignées à la forme géométrique faciles à prendre et à tenir. Ces croquis servent de plans à l'ingéniosité artistique de Meunier qui mêlait style et fonctionnalité. Ils permettent aisément de retracer l'évolution de ses idées et créations.

Espace privé comme terrain d'expression esthétique

En plus de dessins de différents objets et designs qu'elle a imaginés, le fonds d'archives de Meunier contient des photographies de ces logements probablement prises à des fins professionnelles. Installée avec André Biéler au 2039, rue Peel, Jeannette Meunier utilise le premier appartement du couple comme espace d'exploration esthétique. C'est cet espace privé, auquel la cantonnent autant Gauvreau et Maillard que les normes sociales, qui se présente à Meunier comme un lieu qui lui permet de se défaire du rôle passif féminin. Ces photographies servent de porte-folio pour d'éventuelles clientes et rassemblent les images publiées dans les revues de décoration⁵⁶. Il s'agit de décors épurés, les objets et meubles étant mis en valeur sans aucune trace de présence humaine. L'espace est un banc d'essai : le même bureau participe à deux configurations différentes de l'appartement, soit dans le coin de l'une des pièces où l'on perçoit une porte, soit devant une fenêtre (fig. 16 et 17).



Figure 16. Bureau 2039 rue Peel, entre 1931 et 1926, épreuve noir et blanc, 22,7 cm x 18,3 cm, MBAM, fonds Jeannette Meunier-Biéler (P037), « Demeure des Meunier-Biéler », P37/F.1.



Figure 17. Studio de l'appartement 2039 rue Peel, 1932, épreuve noir et blanc montée sur carton, 20 cm x 14,5 cm (45 cm x 36 cm), MBAM, fonds Jeannette Meunier-Biéler (P037), « Demeure des Meunier-Biéler » P37/F.

Un motif, semble-t-il, peint sur le plancher en bois, agit comme signe du déplacement de mobilier que retracent les photos. Ce simple motif rehausse le caractère moderne des meubles et rappelle l'usage répandu du linoléum à l'époque ou encore des tapis aux motifs géométriques. Inventé au XIX^e siècle en Angleterre, le linoléum facilite l'hygiène et l'entretien du sol des logements en plus de permettre de styliser le décor intérieur. Meunier rehausse l'effet dans ces photos par son éclairage dramatique des pièces mises en scène. Ces photographies révèlent le caractère double que décrit l'historien de l'architecture Charles Rice à propos de la relation entre l'espace tridimensionnel et la documentation visuelle de l'intérieur de la maison qui permet à l'image de « transformer un intérieur existant en quelque chose d'autre » (2006, p. 2). Cet appartement de la rue Peel était pour Meunier une sorte de laboratoire des possibilités esthétiques, mettant en valeur la polyvalence de son travail ainsi que sa « maison ». Son statut professionnel de décoratrice et sa formation permettent à Meunier de faire de sa demeure un lieu d'expression unique et libre des contraintes de genre.

Cet espace est modifié au gré de ses expérimentations avec les différentes tendances du design moderne qui attestent de sa formation et de ses connaissances en design et en décoration d'intérieur, notamment en matière de design européen⁵⁷. Par exemple, dans ses archives, on retrouve des photographies et des diapositives qui présentent le travail en décoration de l'architecte-décorateur français René Herbst (1891-1982) ainsi que celui de l'architecte allemand Fritz Gross (1895-1969)⁵⁸. Dans son appartement, la modernité du style de décoration de Meunier est rehaussée par la juxtaposition des tableaux d'André Biéler que l'on retrouve accrochés aux murs et qui dépeignent le mobilier traditionnel du Québec rural. Le mobilier promu par Meunier pour la vie urbaine moderne (Pepall, 2004b, p. 138) contraste fortement avec ceux-ci. Elle se positionne en rupture avec les styles du passé ainsi qu'avec le rôle stéréotypé de la femme comme gardienne du passé (Sparke, 2010, p. 4). Cette décoratrice est donc à l'avant-garde, à cette époque où les goûts de la clientèle canadienne sont encore très conservateurs⁵⁹. Meunier modernise selon ses propres envies son espace intérieur bien avant que la sphère domestique ne se modernise massivement au retour de la Seconde Guerre mondiale.

Les modifications apportées à l'appartement du couple, comme le montrent les photographies (voir aussi fig. 18 et 19), illustrent comment l'intérieur domestique n'est pas fixe (Sparke et Massey, 2018, p. 72), mais agit comme un espace témoin de l'évolution des positions des femmes dans la société. Comme le soutiennent Penny Sparke et Anne Massey, la relation entre l'identité et l'espace est « un processus dynamique par lequel les individus ont créé des espaces à travers lesquels s'exprimer et/ou permettre aux autres de s'exprimer, tandis que ces individus ont, à leur tour, formé leurs propres identités en réponse aux espaces dans lesquels ils se sont retrouvés⁶⁰ » (2018, p. 2). Meunier a façonné son appartement à travers son entreprise de décoration, tandis que sa vie de femme mariée a façonné sa pratique de la décoration.



Figure 18. *Chambre à coucher*, épreuve noir et blanc, 23,7 cm x 18,9 cm, MBAM, fonds Jeannette Meunier-Biéler (P037), «Demeure des Meunier-Biéler», P37/F.



Figure 19. *Appartement André et Jeannette Biéler*, épreuve noir et blanc montée sur carton, MBAM, fonds Jeannette Meunier-Biéler (P037), «Demeure des Meunier-Biéler», P37/F.

Selon les membres de la famille Biéler⁶¹, dans les années 1930, et jusqu'au départ du couple pour Kingston, c'est la carrière de Meunier qui prédomine sur celle d'André Biéler, qui n'a alors pas encore atteint la notoriété. Lors de cette période, en plus des expositions annuelles de la AAM et du Salon de l'Académie Royale du Canada (RCA), le travail de peintre de Biéler n'est présenté que lors de trois expositions (Karel, 2003, p. 196-98). Dans les années 1930, la condition précaire des artistes les oblige souvent à se tourner vers des pratiques aux frontières des beaux-arts pour y transférer leurs expertises (Smith, 2006, p. 152). C'est ainsi qu'André Biéler entreprend plusieurs travaux dans le secteur publicitaire et promotionnel. L'art publicitaire au même titre que la décoration intérieure est une avenue fréquemment investie par les artistes puisqu'elle assure une continuité de leurs idées et de leur expression, tout en leur permettant de subvenir financièrement à leurs besoins. Durant cette période, le peintre travaille notamment à des fins commerciales pour la compagnie Canadian Celanese⁶² (fig. 20, 21 et 22). À cette création de designs pour de nouveaux tissus synthétiques distribués à travers le Canada s'ajoute une production conjointe avec Jeannette Meunier de meubles de style moderne et des travaux de décoration d'intérieur (Karel, 2003, p. 155-156). D'après Rosalind Pepall, c'est à plusieurs reprises que Biéler soutient son épouse dans la réalisation des meubles et de luminaires imaginés sans doute avec l'espoir qu'ils soient éventuellement produits en masse (2004b, p. 141-142). La décoration d'intérieur est souvent, comme c'est le cas ici, un travail collaboratif impliquant plusieurs créateur·rices.



Figure 20. André Biéler, Illustration dans une publicité pour le tissu drapé *Sunniweb* fabriqué par l'entreprise canadienne Celanese Limited, Montréal. Dessin dans *Canadian Homes and Gardens*, juillet 1933, p. 43. Tel que l'on retrouve dans Virginia Wright, *Modern Furniture in Canada : 1920–1970*, p. 64, mais attribué à octobre 1933.



Figure 21. André Biéler, Illustration dans une publicité pour le tissu drapé *Sunniweb* fabriqué par l'entreprise canadienne Celanese Limited, Montréal. Dessin dans *Canadian Homes and Gardens*, septembre 1933, p. 53 ; reprise en novembre 1933, p. 8.

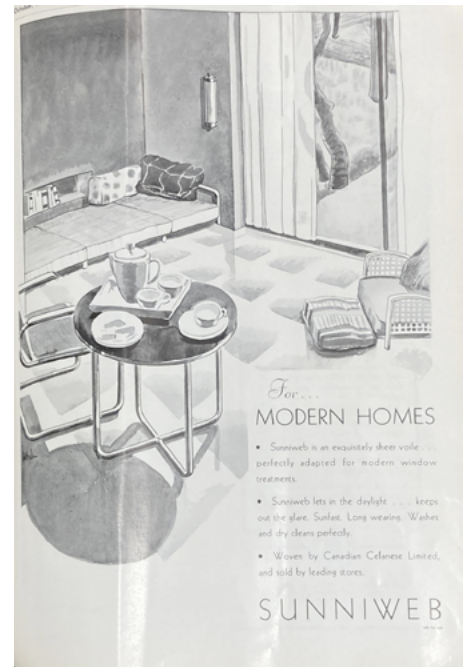


Figure 22. André Biéler, Illustration dans une publicité [avec la signature d'André Biéler] pour le tissu drapé *Sunniweb* fabriqué par l'entreprise canadienne Celanese Limited, Montréal. Dessin dans *Canadian Homes and Gardens*, octobre 1933, p. 41 ; reprise en décembre 1933, p. 36.

En 1936, André Biéler se voit offrir de mettre sur pied un cours d'art à l'Université Queens à Kingston. Les Biéler, qui viennent aussi d'avoir leur premier enfant, déménagent en Ontario.

La résidence des Biéler à Kingston sert de nouveau à Meunier de lieu pour ses explorations esthétiques. Accompagné de photographies de la décoratrice dans son salon (fig. 23 et 24), un petit carton d'invitation (fig. 25) indique que la maison de « M. et Mme André Biéler » faisait partie d'une visite guidée des « plus belles maisons de Kingston ». La flexibilité des meubles choisis témoigne de la polyvalence que Meunier a toujours exigée de son environnement. La taille des éléments du mobilier tout comme leur mobilité — le fait qu'ils ne soient fixés ni aux murs ni au sol — permettent de laisser libre cours à l'inspiration de Meunier et aux changements perpétuels dans l'organisation de son espace domestique. Dans les années



Figure 23. Jeannette Meunier-Bieler dans sa résidence de Glenburnie (Ontario), 1961, épreuve noir et blanc, 25,5 cm x 20,5 cm, MBAM, fonds Jeannette Meunier-Bieler (P037), « Photographies de Jeannette Meunier-Bieler », P37/G/9.



Figure 24. Jeannette Meunier-Bieler dans sa résidence de Glenburnie (Ontario) Le Salon, 1961, épreuve noir et blanc, 21,5 cm x 17,5 cm, MBAM, fonds Jeannette Meunier-Bieler (P037), « Photographies de Jeannette Meunier-Bieler », P37/G/8.

1960, le style décoratif adopté par Meunier est plus éclectique et témoigne de l'accumulation faite au fil des ans, dont en témoigne le chapiteau de style corinthien qu'elle conserve depuis son logement de la rue Peel (on le retrouve également dans la fig. 18), ainsi que d'autres éléments de sa propre création, dont l'ensemble de salle à manger (fig. 26)⁶³. Ces deux photographies prises à la même époque, comme en témoignent les dates inscrites sur les photos⁶⁴, présentent deux dispositions où l'on retrouve les mêmes éléments placés de manière différente dans le salon. Le salon agit alors comme un espace d'expression esthétique et d'exposition.

À Kingston, Jeannette Meunier réussit également à maintenir une pratique professionnelle. Plusieurs traces de cette étape de sa carrière n'ont révélé leur sens qu'après une rencontre avec les membres de sa famille. Par exemple, j'ai appris que Meunier aurait géré la carrière d'André Bieler et qu'elle servait d'intermédiaire entre les galeristes et les collectionneurs et son époux⁶⁵.

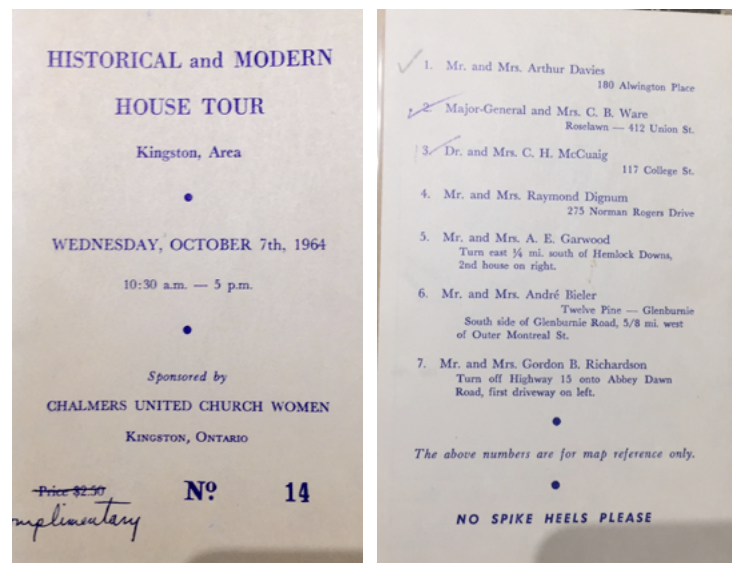


Figure 25. Carton d'invitation, 7 octobre 1964, MBAM, fonds Jeannette Meunier-Bieler (P037), « Événements et écrits relatifs à la Faculty Women's club of Quenn's University », P37/I/3.



Figure 26. Jeannette Meunier, Ensemble de salle à manger de Jeannette, ND, épreuve noir et blanc, MBAM, fonds Jeannette Meunier-Biéler (P037), « Mobiliers/Chaises et fauteuils », P37/C4.



Figure 27. Photographie aménagement d'une salle de Music Room, 1937, impression photo couleur, 25,4 cm x 18 cm, MBAM, fonds Jeannette Meunier-Biéler (P037), « Projet Music Room », P37/H/1.

Aucun document écrit ne peut attester de ce rôle d'agent qu'elle a vraisemblablement occupé; un rôle non rémunéré et non reconnu. Par contre, les documents conservés dans ses archives attestent de son implication dans différents projets à Kingston. Elle donne bénévolement des conférences publiques au sujet de la décoration d'intérieur, en anglais, lors d'événements organisés par l'Université Queen's ou dans le cadre de cours dispensés par Biéler. De plus, elle est responsable de l'aménagement d'une salle de musique au sein de la bibliothèque Douglas de l'Université Queen's en 1937 (fig. 27). Dans la seule image conservée et connue de cette salle, on aperçoit un mobilier en bois nu et en cuir rouge orangé composé d'un fauteuil, d'un piano, d'une table basse d'une lampe torchère et d'un paravent noir et blanc présentant une scène peinte au décor géométrique⁶⁶. Les messieurs Lyon et Healy, à l'origine du don d'un ensemble d'enregistrements qui a initié ce projet de salle de musique, ont — aux dires du directeur et vice-chancelier de l'université — été grandement intrigués par la salle et son ameublement (Queen's University, 1938) à tel point qu'ils font la demande de pouvoir utiliser des images de la création de Meunier et qu'ils réfèrent son travail dans une brochure à paraître faisant la promotion de l'usage de ces enregistrements au Canada et aux États-Unis.

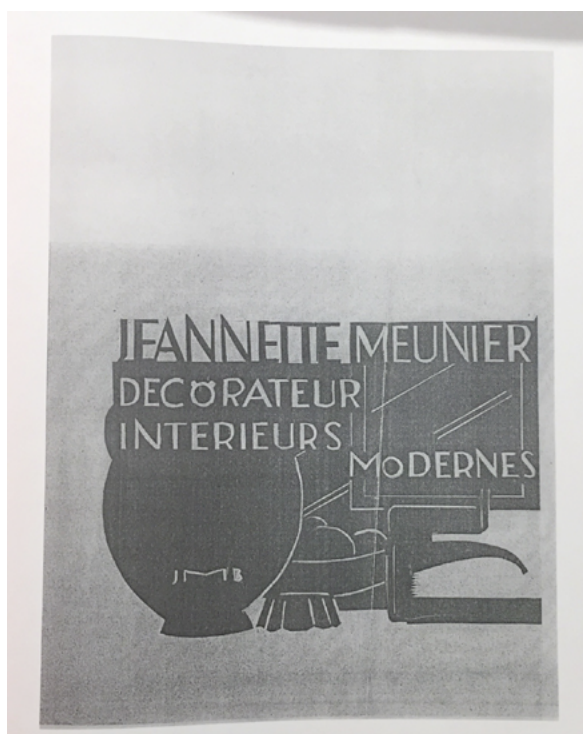


Figure 28. Jeannette Meunier, Carte professionnelle «Jeannette Meunier Décorateur Intérieurs Modernes», c. 1931-36, MBAM, fonds Jeannette Meunier-Biéler (P037).

Malgré cet intérêt qui souligne la qualité et la modernité de son travail, en 1947, une lettre à l'entête de l'Université Queen's, adressée à « Mrs. A. Bieler », montre l'écart entre intérêt et reconnaissance. L'auteur-riche de la lettre demande à Meunier des conseils alors qu'un meuble additionnel est prévu pour la salle de musique qu'elle avait décorée (Queen's University, 1947). L'auteur-riche reconnaît que le travail de décoratrice d'intérieur de Meunier demeure – dix ans après la conception originale de la salle de musique – non rémunéré. Ce document en dit long sur le discours qui voit la décoration d'intérieur en tant que travail intuitif et inné pour les femmes (notamment Sparke, 2010; McNeil, 1994). Il nous permet de comprendre le manque de reconnaissance éprouvé par Meunier⁶⁷.

Alors que sa carrière est étroitement liée à la sphère domestique, ses cartes d'affaires et les ébauches des logos qu'elle conçoit pour la promotion de son entreprise de décoration nous montrent que Meunier continue à envisager son propre travail en tant qu'activité professionnelle. Et pour cause, son nom et son titre se répètent non seulement sur ses cartes professionnelles (fig. 28), mais aussi sur ses esquisses de design. Il est intéressant de considérer le texte qu'elle choisit d'inscrire sur ses cartes. Celui-ci témoigne de l'expertise dont elle se revendique : son nom «Jeannette Meunier», son titre «Décorateur», dont le masculin sert de marqueur pour son professionnalisme, et «Intérieurs modernes» soulignant son appartenance à la modernité esthétique. La présence de ces cartes professionnelles dans les documents conservés du travail de Meunier ne peut attester de leur distribution, car rien n'indique combien de ses cartes professionnelles ont été données ni où et à qui elles ont été distribuées. La production de ces cartes permet cependant d'entrevoir comment son succès est lié à des relations interpersonnelles difficilement retraçables.

Conclusion

L'étude du fonds d'archives de Jeannette Meunier nous a permis de reconstituer, sinon la totalité, du moins un volet important des différents lieux d'exploration créative et d'expression de Meunier. Les documents photographiques tout comme les dessins originaux de la

décoratrice nous permettent de la situer vis-à-vis des courants de la modernité esthétique au Québec et au Canada depuis la fin des années 1920 jusqu'aux années 1960. De surcroît, l'étude de l'archive permet d'intégrer au parcours de Meunier toute l'importance de l'espace domestique dans sa gestion de sa carrière. Si sa reconnaissance a été mitigée, il n'en demeure pas moins que nous pouvons comprendre comment ses activités n'ont aucunement cessé au moment de son déplacement à Kingston. Son adaptation à de nouvelles circonstances nous est livrée par ses esquisses qui, tout en étant documents d'un pan méconnu de sa carrière, mettent en évidence l'importance d'envisager la sphère domestique comme un espace de délibération esthétique. Il y a ainsi une autre histoire de la contribution des femmes au design intérieur à écrire. Le fonds d'archives de Meunier témoigne non seulement de la négociation de sa position double, femme et créatrice; il fait resurgir sa résolution des tensions imposées par une sphère restreinte sur ses créations modernes et son identité de femme.

Notes

1. Plusieurs aspects de cet article ont fait l'objet d'une communication donnée en ligne le 1er octobre 2021 lors de la conférence annuelle de la Canadian Woman Artists History Initiative (CWAHI). Cette présentation en anglais avait pour titre « Jeannette-Meunier Archived ».
2. Dans cet article, je vais faire usage uniquement du nom de jeune fille de cette créatrice, car il s'agit du nom sous lequel elle pratique la décoration d'intérieur.
3. Je mets le mot « active » entre guillemets afin de questionner le sens commun que l'on donne à une vie professionnelle active. La décoration d'intérieur est une activité dont le statut professionnel n'est pas complètement validé avant les années 1930 et la cristallisation de regroupements de décorateur·rices, telle que la Société des décorateurs ensembliers du Québec (SDEQ) qui est accréditée en 1935 tout en attendant sa reconnaissance jusqu'à 1946. De plus, comme l'explique l'historienne du design Penny Sparke, avec une préoccupation de plus en plus marquée pour la rationalisation de l'espace privé au tournant du XX^e siècle, l'esthétisation de cette sphère pratiquée par les femmes est perçue comme le fruit d'une intuition, d'un instinctif et donc comme relevant de l'amateurisme. Cette dévaluation du rôle de la décoration d'intérieur remet donc en cause le caractère actif qu'on pourrait associer à cette activité (Sparke, 2010, p. 78).
4. Traduction libre de l'autrice.
5. Né en 1896 à Lausanne, André Biéler est un artiste-peintre moderne, neveu du peintre et muraliste Ernest Biéler (1863-1948). Sa famille s'installe à Paris en 1898 et émigre à Montréal l'année suivante. Il débute une formation de dessin à l'Institut technique de Montréal en 1913. La Première Guerre mondiale le rattrape; il y prend part volontairement en 1915. Au sortir de cette guerre qui le laisse avec de sérieuses séquelles, Biéler entame sérieusement sa formation artistique. Il étudie aux États-Unis (à la Stetson University, en Floride, à l'école d'été de l'*Art Students' League*, à Woodstock, New York), puis en Europe, soit en Suisse et à Paris. Il y fréquente les cours de Paul Sérusier et de Maurice Denis. Il rentre à Montréal en 1926 et fait des allers-retours dans les différentes régions du Québec. À compter de 1936 et ce jusqu'en 1963, il enseigne les arts à l'Université Queen's à Kingston (Ontario). En 1941, il organise la *Conference of Canadian Artists* de Kingston, premier rassemblement national du milieu canadien des beaux-arts.

6. « La carrière artistique de Jeannette Meunier-Bièler se termine en 1936 quand elle et son mari déménagent à Kingston où André Bièler s'est vu offrir le poste de directeur de la section des beaux-arts de l'Université Queen's. Bien que l'Université lui passe quelques commandes, Jeannette se consacre à élever ses quatre enfants. Elle décède en 1990 à Kingston un an après son mari ». Ces informations qui décrivent le fonds de Meunier ne réfèrent aucune source (Levasseur, 2009, p. 2).

7. Le nom de Jeannette Meunier se retrouve dans les écrits portant sur le design, la décoration et l'ameublement au Québec et au Canada ainsi que dans les ouvrages consacrés à André Bièler (Karel, 2003, p. 24; Smith, 2006, p. 150). De plus, certains ouvrages sur l'art québécois et canadien des années 1920 et 1930 la mentionne (Des Rochers et Foss, 2015, p. 71 et 394; Hill, 1975, p. 13, 116 et 133). Ceux-ci s'intéressent à Meunier pour ces liens avec la scène artistique de Montréal de l'époque, entre autres pour les expositions qu'elle organise pour le compte d'Eaton et sa participation au groupe The Atelier (1931-1933).

8. Après sa formation à l'ÉBAM, Jeannette Meunier est employée par le département de décoration intérieure et d'aménagement du grand magasin Eaton de Montréal de 1928 à 1931. Elle est l'assistante d'Émile Lemieux (1889-1967), chef de ce département qui travaille pour le magasin de Montréal de 1911 à 1949. À l'emploi de ce magasin à rayons, elle est impliquée dans deux principaux projets de création. D'une part, en 1929, elle est commissaire de la seconde exposition d'œuvres d'artistes québécois organisée à la galerie d'art du magasin, et, de l'autre, elle participe à l'élaboration de l'atelier de décoration *l'intérieur moderne* présenté à deux reprises, en 1928-29 et en 1930-31.

9. Il faut savoir que le terme « design » est anachronique. Il émerge à la fin de la Seconde Guerre mondiale dans l'univers anglo-saxon pour désigner un art appliqué à l'esthétique industrielle. Or, il me semble adéquat pour parler du travail de Meunier qui s'exprime d'abord dans la sphère commerciale et, par la suite, par le biais de modes de production industrielle.

10. À partir de la seconde moitié du XIX^e siècle, on observe une intensification du passage vers une économie dominée par l'industrie et la production manufacturière (Linteau *et al.*, 1989, p. 169).

11. De 1896-1914, la population canadienne double presque, passant de 4833000 à 7879000 d'habitant-es (Statistique Canada, 2015).

12. Pour certain-es créateur-rices, ce retour à des formes traditionnelles sert de symbole de la lutte contre l'assimilation de l'identité canadienne-française (Hill, 2013, p. 115).

13. Le couple Bièler-Meunier offre une synthèse entre régionalisme et modernisme, alors que leurs travaux tant en peinture et qu'en décoration sont bels et bien modernes (Smith, 2006, p. 159).

14. Cette ambition est, notamment soutenue par Jean-Marie Gauvreau. Son ouvrage *Nos intérieurs de demain* plaide pour le développement d'une pratique professionnelle de la décoration intérieure dans la province de Québec.

15. Et pour cause, les premiers ouvrages à retracer l'histoire du mobilier au Québec portent une attention particulière à la période prémoderne. Voir Jean Palardy ou encore Michel Lessard.

16. L'écrit le plus complet portant sur cette institution est celui de Gloria Lesser (1989). Cette institution est le sujet spécifique des écrits suivants : Lesser (1983), Chouinard (1988), et Dubois (2007-2008). Dans une moindre mesure, elle est présentée dans des ouvrages plus généraux, tel Wright (1997), Mathieu (2001), Bourassa, *et al.*, (2003), Pepall (2007-2008, hiver) et Therrien (2020). Cette liste est non exhaustive, mais elle témoigne de la place importante qu'occupe l'École du meuble de Montréal dans l'historiographie qui traite de l'ameublement moderne au Québec des années 1920 aux années 1960.

17. Autre le design graphique, car Marc H. Choko, spécialiste de l'affiche et du design graphique au Québec, a fait beaucoup pour documenter cette production et lui procurer une reconnaissance.

18. Professeur à la Faculté de l'aménagement de l'Université de Montréal et designer de formation, Jean Therrien a enseigné des cours sur l'histoire de la décoration d'intérieur depuis les années 1990 jusqu'à récemment. Les informations qu'il a recueillies au courant de sa carrière à ce sujet font l'objet d'un projet de livre, dont M. Therrien a eu l'amabilité de me fournir une copie de son manuscrit à l'hiver 2021. Lorsque publié, cet ouvrage sera une véritable référence incontournable à la base de tout travail se penchant sur l'histoire de cette production esthétique au Québec de 1925 à 1963 (Therrien, 2020).

19. Les dessins et esquisses de mobilier sont datés de 1932 à 1940, ce qui correspond à la période où Meunier est décoratrice indépendante à Montréal. Ceux-ci sont divisés en sept catégories de mobiliers et éléments décoratifs : 1) lampes et luminaires; 2) tables; 3) chariots; 4) chaises et fauteuils; 5) meuble (armoire/cabinet); 6) accessoires de maison; et 7) motifs.

20. Je sous-entends ici des intérieurs.

21. Cette initiative fut mise sur pied en réponse à l'absence d'un forum national de discussion et de recherche sur l'art historique des femmes au pays.

22. Le mandat de CWAHI, basée à l'université Concordia, comporte trois volets. En plus de la base de données en ligne et du centre de documentation qui soutiennent la recherche, elle s'efforce à promouvoir la recherche au sujet d'un large éventail de femmes artistes historiques au Canada, par le biais de conférences, d'ateliers, de projets de recherches et de publications.

23. Le mot « design » en lui-même est problématique puisqu'il n'est employé dans la langue anglaise qu'à fin de la Seconde Guerre mondiale pour désigner « un art appliqué à l'esthétique industrielle ». Dans la langue française, il ne fait son apparition qu'en 1965. Ainsi, aucune des catégories de « *media* » offertes par la base de données de CWAHI ne permet d'identifier un travail de décoration avant la fin des années 1940 (Therrien, 2020).

24. On décrit cette femme comme la première designer du Canada. Kate Reed fut la décoratrice officielle des hôtels ferroviaires du Canadien Pacifique (Reed, 2017; White, 2020).

25. Une décoratrice d'intérieur active à Toronto à compter des années 1920 (Krantz, 2018, 2019).

26. Cette idée est développée par l'historienne du design Penny Sparke en lien avec la décoration d'intérieur (Sparke, 2010, Part One: Feminine Taste and Design Reform, 1830–1890, p. 15-69).

27. Sa famille déménage à Montréal alors qu'elle est une enfant. Son père, Théodore Meunier, gère avec succès une compagnie d'assurance (Mondanités, 1931, p. 2; Pepall, 2004b, p. 127).

28. Depuis la fondation de Montréal, les religieuses de la Congrégation Notre-Dame ont dirigé plusieurs centaines d'institutions scolaires publiques et privées (Service des archives de la Congrégation de Notre-Dame et Musée Marguerite Bourgeoys).

29. En plus de celles de Meunier au MBAM, ce sont les archives de l'ÉBAM qui aident à la construction du récit de Jeannette Meunier (*Fonds d'archives de l'ÉBAM, 1923-1989*).

30. Cette loi crée du même coup l'École des Beaux-Arts de Québec qui est inaugurée en 7 octobre 1922. Le projet de loi menant à la création de ces Écoles des beaux-arts est piloté par Louis-Athanase David (1882-1953). (Harvey, 2003, p. 57-64).

31. Article tel que conservé dans le fonds d'archives de l'ÉBAM (*Fonds d'archives de l'ÉBAM, 1923-1989*). Cet article trouve sa source dans la demande de l'Association des bijoutiers faite auprès de l'honorable Athanase David (1882-1953), alors député libéral et Secrétaire de la province de Québec de 1919 à 1936, afin de créer une classe d'horlogerie à l'École Technique de Montréal (fondée en 1907). L'article vante les mérites d'un développement des formations techniques d'artisans spécialisés afin de fournir les industries de la province et d'assurer une production d' « œuvres dont notre pays sera fier ».

32. Celle-ci peint un portrait de son amie en 1950 qui se trouve dans les collections du MBAM depuis 2004. Cette œuvre fait partie d'un don des quatre enfants Biéler (soit Nathalie [qui prend le nom de Sorensen], Ted, Sylvie [qui prend le nom de Baylaucq] et Peter). Ce portrait est accompagné du bureau et du fonds d'archives dont traite le présent article (Pepall, 2004a).

33. Selon le fonds de l'École des beaux-arts de Montréal (*Fonds d'archives de l'ÉBAM, 1923-1989*) conservé à l'Université du Québec à Montréal et repris par Rosalind Pepall (2004b, p. 127).

34. Ce diplômé de l'École des Arts décoratifs de Paris est invité par le gouvernement du Québec à venir enseigner à l'École des beaux-arts de Montréal en 1925 (Borduas, 1972, note 15). Et voir aussi *Palmarès, École des beaux-arts de Montréal, 1925-26, ÉBAM (1926, 29 mai)*.

35. Il n'y a pas de registre des inscriptions par cours. Ainsi, uniquement l'obtention de ce prix nous permet d'affirmer qu'elle suivit ce cours spécifiquement.

36. Le décorateur français Jacques-Émile Ruhlmann (1879-1933) s'est entouré d'un groupe de quarante-neuf d'artistes et quarante industriels pour concevoir le pavillon du Collectionneur à l'Exposition de 1925 (Camard, 2001, p. 45).

37. L'image conservée de son travail est au côté d'une proposition décorative aux accents Art nouveau par un de ces compagnons de cours du nom d'Émile Gauthier. L'esquisse de celui-ci rappelle le Hall central d'un syndicat d'initiative du Pays basque conçu par l'architecte-décorateur Benjamin Gomez (1885-1959).

38. De 1925 à 1929, Gauvreau séjourne à Paris où il suit des cours de décoration intérieure, de dessin et de construction de meubles à la célèbre école Boule. Il est le premier diplômé canadien de cette école du faubourg Saint-Antoine. Dans les années 1920, cette école supérieure d'arts appliqués, fondée à Paris en 1886, tente résolument d'orienter une partie des travaux de ses élèves vers la modernité. Cet établissement forme de nombreux décorateurs, dont Émile-Jacques Ruhlmann, qui se réclament de l'Art déco et pour cause, elle participe activement à l'Exposition internationale des arts décoratifs de 1925 (Lesser, 1989, p. 14). Sur l'histoire de cet établissement, se référer à Laurent (1998).

39. Cette architecte, designer et photographe française est une figure majeure de l'histoire du modernisme en Europe. Dans son ouvrage sur l'histoire du design et les femmes, Anne Massey explique que Charlotte Perriand (1903-1999) est une des pionnières du design moderne, même si elle œuvre dans l'ombre de son collègue l'architecte et designer Le Corbusier (Massey, 2022, p. 71). Voir aussi (Cherruet, et al., 2019) et (Perriand, 1998).

40. Peintre et décoratrice d'intérieur britannique, Vanessa Bell (1879-1961) est membre du Bloomsbury Group, un groupe d'écrivains, intellectuels, philosophes et artistes anglais. Ce groupe se caractérise dans le domaine des arts par son bris des distinctions conventionnelles entre art, design et décoration. Elle est également codirectrice du studio Omega fondé en 1913 (fermé en 1919 au retour de la Première Guerre mondiale) par le critique d'art Roger Fry (1866-1934) et basé sur le modèle de l'Atelier Martine initié par le couturier français Paul Poiret (1879-1944). Inspirés par les post-impressionnistes français et les fauvistes (c'est Roger Fry qui conçoit le terme en 1910), les artistes affiliés à ce studio ou encore à ce groupe s'opposent aux goûts qui prédominent dans la société edwardienne en ce qui concerne le mobilier de style historiciste français. Si Meunier fait référence à Bell, c'est parce qu'elle est l'une des rares femmes de l'époque à vivre pour son art, alors qu'elle œuvre dans les domaines de la peinture et de la décoration. Pour plus d'informations sur le travail de Bell et pour des exemples de son travail de décoratrice et de ses designs de tapis se référer à l'ouvrage suivant : (Shone, 1976) ou encore (Humm, 2018). De plus, il est intéressant de noter qu'il s'agit de la sœur de l'autrice Virginia Woolf (1882-1941), à qui l'on doit notamment l'essai critique, *Une chambre à soi (A Room of One's Own)*. Ce texte publié en 1929 se base sur plusieurs conférences que Woolf a prononcé en octobre 1928 dans deux collèges pour femmes de l'Angleterre. Elle y décrit l'accession inégale des femmes à l'éducation, à la création et au succès, entravées par les difficultés, voire l'impossibilité de disposer de moyens et surtout d'un espace à personnel leur permettant le libre exercice de leurs réflexions et productions. Que Meunier avait accès au sien fait d'elle une pionnière.

41. Une recherche plus extensive sur les formations en décoration intérieure et en arts décoratifs offertes par l'École des beaux-arts de Montréal (ÉBAM) reste à être entreprise. Dans cet article, je présente que les minces informations recueillies à partir du cas d'étude de Jeannette Meunier.

42. Également, remarqué par Gloria Lesser. Elle écrit : « Chez les décorateurs canadiens-français, les femmes artistes — épouses ou sœurs — jouaient souvent le rôle modeste d'assistante dans l'industrie familiale. [...] Même lorsque, après la guerre, l'École du Meuble leur ouvrit largement ses portes, les candidates se faisaient encore rares. Ce manque de mobilisation des femmes dans le domaine de la décoration intérieure, à une époque où le foyer était le centre de la vie familiale, constitue un paradoxe pour le moins ironique » (1989, p. 70, 72).

43. Il s'agit de son premier nom de femme mariée. Elle marie en deuxième noce un certain Chalmers Wood qui lui donne le nom sous lequel elle est davantage reconnue : Ruby Ross Wood.

44. Traduction libre de l'autrice.

45. Peu de choses sont connues au sujet d'Émile Lemieux. Né à Montréal le 30 avril 1889, il suit des cours du soir au Monument national à Montréal en plus de se former lui-même au gré de ses voyages. À compter de 1911, il travaille comme décorateur pour le grand magasin Goodwin acheté en 1925 par la T. Eaton & Co. Dans les années 1920, il est « en charge du département de l'étalage (vitrines, etc.) » du grand magasin Eaton de Montréal. Selon Jeannette Meunier, il allait régulièrement en Europe (surtout en France et en Allemagne) où il s'est initié à l'art contemporain de l'époque — l'art moderne. Également peintre à ses heures, il expose occasionnellement des paysages au Salon du Printemps de l'AAM et est membre de l'Académie Royale du Canada.

- 46.** Dans une lettre datée de 1985, Meunier revient sur sa carrière et stipule expressément que ce studio est l'œuvre de Lemieux qu'elle secondait. Cette affirmation n'est pas reprise dans les textes qui de loin ou de près portent sur Meunier ou sur ce studio de décoration. Cette situation révèle la difficulté à reconnaître un travail de décoration comme un travail masculin (Meunier, 1985).
- 47.** L'image de la « Lady decorator » a dominé la conception populaire de cette profession à une époque où l'indépendance économique était socialement inacceptable pour ces femmes (McNeil, « Designing Women », p. 631).
- 48.** Comme l'explique Frances K. Smith, le nom d'« Oxford Group » désigne un groupe bilingue d'artistes et de personnalités proches du milieu des arts à Montréal qui se réunissait à la taverne Oxford. En plus de devoir son nom à ce lieu de rencontre, cette désignation se veut une moquerie du mouvement d'évangélisation personnelle du même nom qui se répand alors en Amérique du Nord. Parmi les personnalités reconnues d'avoir fréquenté ce groupe, on compte Marius Barbeau, Jean Chauvin, Albert Cloutier, Adrien Hébert, Edwin Holgate et A. Y. Jackson (Smith, 2006, p. 146).
- 49.** Sous l'égide du *Department of Extra-Mural relations* de l'Université McGill, cette école montréalaise d'art voit le jour en novembre 1931. Elle regroupe des artistes et des architectes de la métropole, dont les travaux s'inspirent des courants artistiques contemporains d'Europe. Dans un Montréal des années 1930 qui résistait toujours à la mouvance culturelle et internationale moderne, elle s'est imposée comme un lieu important d'échanges des principes modernistes. Ses membres fondateurs sont André Biéler, Elizabeth Frost, George Holt, John Lyman et Hazen Sise. À leurs côtés se sont joints les artistes Richard Bolton, Wilfrid Bovey, Kenneth Crowe, Randolph Hewton, Prudence Heward, Mabel May, Jeannette Meunier, Liliias Newton, Sarah Robertson et Anne Savage. Tous les mercredis et les vendredis soir, ils organisaient des rencontres et des discussions. The Atelier n'a produit que deux expositions, toutes deux présentées à la galerie d'art du grand magasin Henry Morgan & Co., soit en mars 1932, ainsi que du 2 au 13 mai 1933. Après cette dernière exposition, le groupe se dissout en mai 1933, mois de la dissolution du groupe (Karel, 2003, p. 117-123).
- 50.** Articles conservés dans le volume 8 du registre des coupures de presse de l'Art Association of Montreal (1933-1939, p. 86).
- 51.** Comme reporté dans l'article du quotidien *The Gazette* où figurent les noms de plus de 500 artistes en provenance de toutes les provinces canadiennes (Art Association Spring Show Opens, 1934, p. 17).
- 52.** « The exhibition of architectural work is this year smaller than usual due to the fact that so few new buildings have been erected recently » (Art Association Spring Show Opens, 1934, p. 17).
- 53.** Lemieux l'aurait recruté alors qu'elle était toujours à l'école, et ce, avant qu'elle ne termine son diplôme. Selon une interview avec Jeannette Meunier le 17 octobre 1988 conduite par Rosalind Pepall (2004b, p. 127).
- 54.** Les dessins sont numérotés deux et trois, donc on peut affirmer qu'il en manque un. Cette absence observable laisse entrevoir toutes celles qui ne le sont pas.
- 55.** Qui est le ou la dénommé-e « Jones » ? Je n'ai pas été en mesure d'identifier ce ou cette collaborateur-riche.
- 56.** Notamment, la publication *Canadian Homes and Gardens*.
- 57.** Elle était abonnée au magazine allemand de décoration d'intérieur, *Ihnen Dekoration*, qui publiait des illustrations du travail des membres du Bauhaus. Interview entre Rosalind Pepall et Jeannette Meunier Biéler datant du 17 octobre 1988 et reportée dans (Pepall, 2000, p. 3).
- 58.** Diapositive non classée du fonds Jeannette Meunier-Biéler qui présente le décor art déco d'un fumoir attribué à René Herbst et (*Fonds d'archives Jeannette Meunier-Biéler*, 1919-1990).
- 59.** Cette idée de « goûts » plutôt conservateurs chez les Canadiens est soulignée par plusieurs auteur-rices. Notamment, Virginia Wright qui explique que bien que les entreprises au pays fassent preuves d'un certain conservatisme qui teinte les goûts de leurs client-es, inversement, les goûts conservateurs des client-es sont imposés aux architectes et décorateurs (Wright, 1997, p. 39). Voir aussi (Wright, 1992, p. 151-194; Windover, 2012, p. 213); et au sujet de Toronto (Myzelev, 2016).
- 60.** Traduction libre de l'autrice.

61. Selon un entretien conduit avec Ted Biéler, fils de Jeannette Meunier, le 16 janvier 2022. Une information qui m'a été confirmée par Phillipe Baylaucq, petit-fils de Meunier, lors d'un échange par vidéoconférence le 28 janvier 2022.

62. Le groupe Celanese est une firme multinationale qui se spécialise dans la fabrication de fibres textiles synthétiques, de matériaux composites et de composés chimiques. Elle est fondée en Suisse en 1905 à la suite des expérimentations des frères Camille E. Dreyfus et Henri Dreyfus. En 1910, une première usine est inaugurée à Bâle et s'ensuit une grande expansion de l'entreprise qui rencontre alors le succès. Une première filière canadienne est implantée à Drummondville en 1926 (Société d'histoire de Drummond).

63. Ce mobilier de salle à manger (table et chaises) appartient aujourd'hui à Ted Biéler.

64. Il est indiqué sur le recto de la fig. 23 « 1961 », tandis qu'au verso de la fig. 24, il est inscrit « 1962 » ([Photographies de Jeannette Meunier-Biéler], 1961-1962).

65. Selon un entretien conduit avec Ted Biéler, fils de Jeannette Meunier, le 16 janvier 2022. Une information qui m'a été confirmée par Phillipe Baylaucq, petit-fils de Meunier, lors d'un échange par vidéoconférence le 28 janvier 2022.

66. Le fauteuil et la chaise présentent les mêmes lignes que celles de dessins conservés. Voir [Dessins et esquisses], (1932-1940).

67. Rosalind Pepall ajoute que durant « les années 1950, elle a également conçu le décor d'une boîte de nuit à Kingston et, dans les années 1960, a été responsable d'un projet de transformation d'une maison victorienne en résidence pour femmes pour l'Université [Queen's] » (2004b, p. 142). Malheureusement, aucune trace de ces projets n'est connue ou encore conservée au MBAM.

Liste de références

Écrits d'époque

Chicoine, R. (1934, 28 avril). Le Salon du Printemps. *L'Ordre*, 4.

Gauvreau, J.-M. (1929). *Nos intérieurs de demain*. Montréal : Librairie d'action canadienne-française.

Meunier, J. (1929, mai). La décoration intérieure moderne. *La Revue Moderne*, 37.

ND. (1928, 10 octobre). Nouvelles carrières. *La Presse*, 6.

ND. (1930, 11 mars). C'est par l'art que Québec s'exprimera. *La Patrie*, 5.

ND. (1931, 17 avril). Mondanités. *La Patrie*, 2.

ND. (1934, 19 avril). Art Association Spring Show Opens. *The Gazette*, 17.

ND. (1934, 20 avril). Large Number of Guests Attend Private View. *The Star*.

Nobbs, P. (1905, mai). On the value of the study of the old work. *The Canadian Architect and Builder*, 18(5), p. 75.

Archives

Fonds d'archives de l'ÉBAM. (1923-1989). (5P-100/1), Service des archives et de gestion des documents de l'UQAM, Montréal.

Fonds d'archives Jeannette Meunier-Biéler. (1919-1990). (P37), Service des archives et de la gestion documentaire du Musée des beaux-arts de Montréal.

Levasseur, J. (2009, janvier). *Description*. Fonds Jeannette Meunier-Biéler (P037), Service des archives et de la gestion documentaire du Musée des beaux-arts de Montréal.

Pepall, R. (2000, 25 mai). *Acquisition — Rapport de recherche : Desk, Jeannette Meunier Bieler (98.2000)*. Service des archives et de la gestion documentaire du Musée des beaux-arts de Montréal.

Pepall, R. (2004a, 29 novembre). *Acquisition — Rapport de recherche : Portrait of Jeannette Meunier Bieler (158.2004)*. Service des archives et de la gestion documentaire du Musée des beaux-arts de Montréal.

Documents d'archives ciblés

Art Association of Montreal. (1933-1939). *Coupures de presse (vol. VII)*. Service des archives et de la gestion documentaire du Musée des beaux-arts de Montréal.

[Dessins et esquisses], (1932-1940). Fonds d'archives Jeannette Meunier-Biéler (P37/C), Service des archives et de la gestion documentaire du Musée des beaux-arts de Montréal.

ÉBAM. (1926, 29 mai). *Palmarès, École des beaux-arts de Montréal, 1925-26*. Fonds d'archives de l'ÉBAM (5P-610 : 02/1 T1), Service des archives et de gestion des documents de l'UQAM, Montréal, Québec.

ÉBAM. (1928, 31 mai). *Palmarès, École des beaux-arts de Montréal, 1927-28*. Fonds d'archives de l'ÉBAM (5P-610 : 02/1 T1), Service des archives et de gestion des documents de l'UQAM, Montréal, Québec.

Meunier, J. (1936). *La vie et son décor* [Scripts Émissions Radiophoniques]. Fonds d'archives Jeannette Meunier-Biéler (P37/K), Service des archives et de la gestion documentaire du Musée des beaux-arts de Montréal.

Meunier, J. (1985, 8 mai). *L'Intérieur Moderne* [Lettre manuscrite signée Jeannette Meunier (Biéler)]. Fonds d'archives Jeannette Meunier-Biéler (P37/A2), Service des archives et de la gestion documentaire du Musée des beaux-arts de Montréal.

[Photographies de Jeannette Meunier-Biéler], (1961-1962). Fonds d'archives Jeannette Meunier-Biéler (P37/G/8 et 9), Service des archives et de la gestion documentaire du Musée des beaux-arts de Montréal.

Queen's University. (1947, 31 janvier). *Project Music Room* [Lettre dactylographiée adressée Mrs. A. Biéler]. Fonds d'archives Jeannette Meunier-Biéler (P37/H/4), Service des archives et de la gestion documentaire du Musée des beaux-arts de Montréal.

Queen's University. (1938, 4 novembre). *Project Music Room* [Lettre dactylographiée adressée Madame Biéler]. Fonds d'archives Jeannette Meunier-Biéler (P37/H/4), Service des archives et de la gestion documentaire du Musée des beaux-arts de Montréal.

Littérature secondaire

Alfoldy, S. (2012). *The Allied Arts: Architecture and Craft in Postwar Canada*. Montréal et Kingston : McGill-Queen's University Press.

Borduas, P.-É. (1972). Projections libérantes. *Études françaises*, 8(3), 1972, 243–307.
<https://doi.org/10.7202/036521ar>

Bourassa, P. et al., (2003). *Le design au Québec*. Montréal : Éditions de l'Homme.

Burton, A. (dir.), (2005). *Archive Stories : Facts, Fictions, and the Writing of History*. Durham et Londres : Duke University Press.

Camard, F. (2001). Du Pavillon du collectionneur à la chambre de commerce de Paris, ou la tentation de l'œuvre est totale. Dans B. Foucart et al., *Ruhlmann un génie de l'art déco* [Catalogue d'exposition] (p. 44-51). Paris : Somogy Éditions d'art; Boulogne-Billancourt (France), Musée des années 30; Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal.

Canadian Women Artists History Initiative (CWAHI). <https://www.concordia.ca/finearts/art-history/research/cwahi.html>

Cattani, A. (2022). Le dessin de design en tant qu'œuvre en soi. *Appareil*, 24, <https://doi.org/10.4000/appareil.4515>

Cherruet, S. et al. (commis.). (2019). *Le Monde Nouveau de Charlotte Perriand* [catalogue d'exposition]. Paris : Fondation Louis Vuitton.

Chouinard, L. (1988). *L'École du meuble de Montréal (1935-1958) : son histoire et sa production de mobilier* [Mémoire de maîtrise, Université Laval].

Des Rochers, J. et Foss, B. (commiss.) et Musée des beaux-arts de Montréal, Canada. (2015). *Une modernité des années 1920 à Montréal : le groupe de Beaver Hall* [catalogue d'exposition]. Montréal : Musée des beaux-arts de Montréal.

Dubois, M. (2007-2008, hiver). L'École du meuble de Montréal : Au-delà de l'ébénisterie. *Continuité*, (115), 21-25.

Gournay, I. et Vanlaethem, F. (commiss.) et Centre Canadien d'architecture, Montréal. (1998). *Montréal métropole, 1880-1930* [catalogue d'exposition]. Montréal : CCA.

Harvey, F. (2003). La politique culturelle d'Athanase David, 1919-1936. *Les cahiers des dix*, (57), 31-83.

- Harvey, F. (2007). Itinéraire de quatre pionnières de la vie culturelle à Québec après 1945. *Les Cahiers des dix*, (61), 155-192.
- Hill, C. C. (commiss.) et Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa (1975). *Canadian Painting in the Thirties* [catalogue d'exposition]. Ottawa : National Gallery of Canada ; Musée des beaux-arts du Canada.
- . (2013). *Artists, Architects, and Artisans: Canadian Art 1890–1918* [catalogue d'exposition]. Ottawa : National Gallery of Canada ; Musée des beaux-arts du Canada.
- Humm, M. (2018). Bloomsbury and the Arts. Dans D. Ryan et S. Ross (dir.), *The Handbook to the Bloomsbury Group* (p. 45-59). Londres et New York : Bloombury.
- Karel, D. (2003). *André Biéler, ou, Le choc des cultures*. Québec, Presses de l'Université Laval.
- Krantz, N. (2018). "Making a Business of Good Taste": Minerva Elliot and the Professionalization of Interior Decoration in Toronto, 1925–1939 [Mémoire de maîtrise, Carleton University]. <https://curve.carleton.ca/98f66fb5-332d-4eca-a19b-de7b4c10b115>
- . (2019). "Good Taste for Living" : Establishing the Profession of Interior Decoration in Canadian Homes and Gardens Magazine, 1925–1937. *Journal of the Society for the Study of Architecture in Canada / Le Journal de la Société pour l'étude de l'architecture*, 44(1), 45–55.
- Lachapelle, J. (2001). *Le Fantasme métropolitain. L'architecture de Ross et Macdonald. Bureaux, magasins et hôtels, 1905-1942*. Montréal : Presses de l'Université de Montréal.
- Laurent, S. (1998). *L'École Boulle*. Paris: Gérard Klopp.
- Lessard, M., et Marquis, H. (1972). *Encyclopédie de la maison québécoise*. Montréal : Éditions de l'Homme.
- Lessard, M. (1994). *Objets anciens du Québec : [La vie domestique]*. Montréal : Éditions de l'Homme.
- . (1999). *Meubles anciens du Québec : [Quatre siècles de création]*. Montréal : Éditions de l'Homme.
- . (2007). *La nouvelle encyclopédie des antiquités du Québec*. Montréal : Éditions de l'Homme. (Publication originale en 1971).
- Lesser, G. (mars-avril-mai 1983). Jean-Marie Gauvreau et l'Art déco(M.-S. Fortier-Rolland, trad.). *Vie des arts*, 27(110), 37-79.
- . (commiss.) et Musée des arts décoratifs de Montréal, Canada (1989). *École du meuble, 1930-1950 : la décoration intérieure et les arts décoratifs à Montréal* [catalogue d'exposition]. Montréal : Musée des arts décoratifs de Montréal.
- Linteau, P. A. et al. (1989). *Histoire du Québec contemporain 1 De la Confédération à la crise (1867 - 1929)*. Montréal : Boréal.

- Massey, A. (2002). *Women in design*. World of art. Londres : Thames & Hudson.
- Massey, A. et Sparke, P. (dir.). (2018). *Biography, Identity and the Modern Interior*. Londres et New York : Taylor & Francis Ltd—Routledge.
- Mathieu, J. (2001). Découvrir, étudier et mettre en valeur la culture matérielle : dialectique entre cultures populaire et savante, l'exemple québécois au 20e siècle. *Material Culture Review / Revue de la culture matérielle*, 54(1), 40–57.
- McNeil, P. (1994). Designing Women: Gender, Sexuality and the Interior Decorator, c. 1890–1940. *Art History*, 17(4), 631–657. <https://doi.org/10.1111/j.1467-8365.1994.tb00599.x>
- Myzelev, A. (2016). *Architecture, Design and Craft in Toronto 1900–1940: Creating Modern Living*. Londres et New York : Taylor & Francis Ltd—Routledge.
- Oberdeck, K. J. (2005). Archives of the Unbuilt Environment: Documents and Discourses of Imagined Space in Twentieth-Century Kohler, Wisconsin. Dans A. Burton (dir.), *Archive Stories : Facts, Fictions, and the Writing of History* (p. 251-273). Durham et Londres : Duke University Press.
- Bloomsbury and the Arts. (2018). Dans D. Ryan et S. Ross, *The Handbook to the Bloomsbury Group* (p. 45-59). Londres et New York : Bloomsbury.
- Palardy, J. (1963). *Les meubles anciens du Canada français*. Paris : Arts et Métiers Graphiques.
- Pepall, R. (2004b). Jeannette Meunier Biéler : Modern Interior Decorator. *Journal of Canadian Art History / Annales d'histoire de l'art Canadien*, 25, 126–149.
- . (2007-2008, hiver). Mobilier québécois au MBAM : regards dans le temps et l'espace. *Continuité*, (115), p. 35-38.
- Perriand, C. (1998). *Une vie de création*. Paris : Éditions Odile Jacob.
- Petty, M. M. (2016). *Cultures of Light: Electric Light in the United States, 1890s–1950s* [Thèse de doctorat, Victoria University of Wellington].
- Reed, K. A. (2017). *A Woman's Touch: Kate Reed and Canada's Grand Hotels*. Westmount : John Aylen Books.
- Rice, C. (2006). *The Emergence of the Interior: Architecture, Modernity, Domesticity*. Londres et New York : Taylor & Francis Ltd—Routledge.
- Service des archives de la Congrégation de Notre-Dame et Musée Marguerite Bourgeoys. *Académie Saint-Urbain; et Album des écoles*. <https://archivesvirtuelles-cnd.org/>.
- Société d'histoire de Drummond. *Compagnie Celanese*. Répertoire du patrimoine culturel du Québec. <https://www.patrimoine-culturel.gouv.qc.ca/rpcq/detail.do?methode=consulter&id=14311&type=pge>

- Shone, R. (1976). *Bloomsbury Portraits : Vanessa Bell, Duncan Grant, and Their Circle*. Oxford : Phaidon.
- Smith, F. K. (2006). *André Biéler: un artiste et son époque*. (Nouvelle édition). Sainte-Foy : Les Presses de l'Université Laval.
- Sparke, P. (2010). *As Long as it's Pink: The Sexual Politics of Taste*. Halifax, N.S.: The Press of the Nova Scotia College of Art and Design. (Publication originale en 1995).
- Statistique Canada. (2015). La population estimée du Canada, 1605 à aujourd'hui. *Statistique Canada*. <https://www150.statcan.gc.ca/n1/pub/98-187-x/4151287-fra.htm>
- Therrien, J. (2020). *Le design d'intérieur au Québec : De la construction d'un savoir à l'affirmation d'une pratique 1925-1963* [Manuscrit].
- Trépanier, E. (1997). Les femmes, l'art et la presse francophone montréalaise de 1915 à 1930. *Journal of Canadian Art History / Annales d'histoire de l'art Canadien*, 18(1), 68–83.
- Trope, C. (2014, 23 mars). *A Moderne Woman*. Cooper Hewitt — Smithsonian Design Museum. <https://www.cooperhewitt.org/2014/03/23/a-moderne-woman/>
- White, K. R. (2020, 22 octobre). *Kate Reed in comparison – Canada's first interior designer*. White Studiolo. <https://whitestudiolo.com/2020/10/22/kate-reed-in-comparison-canadas-first-interior-designer/>
- Windover, M. (2012). *Art deco: A Mode of Mobility*. Québec : Presses de l'Université du Québec.
- Woolf, V. (2005). *Une chambre à soi* (2^e éd., C. Malraux, trad.). Paris : Éditions 10-18. (Publication originale en 1929).
- Wright, C. (1992). *The Most Prominent Rendez-vous of the Feminine Toronto: Eaton's College Street and the Organization of Shopping in Toronto, 1920–1950*, [Thèse de doctorat, Université de Toronto].
- Wright, V. (1997). *Modern Furniture in Canada : 1920 to 1970*. Toronto : University of Toronto Press.