



LE CARNET

Histoires de l'art

Femmes, Institutions, Espaces publics

vol. 1
nos 1 et 2

hiver et
automne
2024



Mireille Sioui, *Femme à la couverture*, 1972,
encre de Chine sur papier, 29,71 cm x 21,08 cm.

Équipe éditoriale :

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

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

Révision linguistique :

Guillaume Beauchesne

Vicky Chabot

Nancy L'Écuyer

Sarah Lafrenière

Lucie Mayer

Graphisme :

Farah Jemel, candidate au Doctorat en histoire de l'art, UQÀM

Ce numéro a pu être réalisé grâce au soutien du Centre de recherche interuniversitaire sur la littérature et la culture au Québec (CRILCQ), du Département d'histoire de l'art de l'UQÀM, du Service de la recherche et de la création de l'UQÀM et du Laboratoire numérique d'études sur l'histoire de l'art du Québec (Lab-A).

.....

Au moment de publier les articles rassemblés ici nous apprenions avec une grande tristesse le décès de notre chère collègue Esther Trépanier. Nous lui dédions ce numéro portant sur l'apport des femmes à l'histoire de l'art au Québec, un chantier de recherche auquel elle a grandement contribué.

.....

TABLE DES MATIÈRES

Mot de l'équipe éditoriale	4
Edith-Anne Pageot et Dominic Hardy	
Mireille Siouï, « Elle est debout »	7
Edith-Anne Pageot	
Printmaker, Painter and Person: Ghitta Caiserman from World War to Cold War	28
Dominic Hardy et Lora Senechal Carney	
Creativity, Conviviality, and Care: The Shift from Private to Public in Montreal's Notman Garden	49
Cynthia Hammond	
Bien à l'ombre du studio Notman à la fin du XIX^e siècle : Trois photographes oubliées de Montréal	71
Pierre-Olivier Ouellet	
La carrière de décoratrice de Jeannette Meunier revisitée	99
Marie-Maxime de Andrade	
Femmes marionnettistes et institutions dans le Québec des années 1950	132
Clothilde Cazamajor	
La contribution des femmes galeristes et des directrices de centres d'art, entrepreneures culturelles et pionnières du développement des arts visuels, durant les années 1940 et 1950 au Québec	152
Geneviève Lafleur	
Exhibiting Women Artists in 1940s Quebec: <i>Femina</i> at the Musée de la Province	176
Gwendolyn Owens et Alexis Janssen	
Biographies	197

Mot de l'équipe éditoriale

Ce numéro placé sous le thème « Femmes, institutions, espaces publics » marque un jalon dans la brève histoire de la revue *Le Carnet. Histoires de l'art* qui paraît pour la première fois en 2016 sous le titre *Le Carnet de l'ERHAQ*. La revue émerge des travaux de l'Équipe de recherche en histoire de l'art au Québec (ERHAQ) et de son projet *Histoire de l'art du Québec. État des lieux 1600-1960* (CRSH 2013-2020) voué à la préparation d'une première synthèse d'histoire des arts visuels au Québec depuis le Contact jusqu'à la veille de la Révolution tranquille. Dès le départ, *Le Carnet* fournit un forum pour les résultats des journées d'étude parrainées par l'ERHAQ ou par ses membres, ou encore pour les travaux en cours des chercheurs.es. Ainsi, les deux premiers numéros recueillaient des textes qui faisaient état des préoccupations épistémologiques et méthodologiques de l'équipe. Florilège dédié à la mémoire de François-Marc Gagnon, le troisième numéro témoignait de la richesse et de la diversité des intérêts de recherche de chacun des membres. Enfin, le numéro de 2020 permettait de faire rayonner les résultats du colloque *Regards récents sur François et Thomas Baillargé*.

À la suite d'une pause rendue nécessaire en raison de l'impact de la pandémie, nous avons décidé de poursuivre les activités de la revue dans le sens d'un élargissement de son mandat. Désormais intitulée *Le Carnet. Histoires de l'art*, la revue s'est dotée d'un processus de révision par un comité de pairs et elle accueille des articles dans les deux langues officielles.

Le Carnet. Histoires de l'art est la seule revue scientifique consacrée à la recherche en histoire de l'art au Québec de toutes les périodes. Nourris d'une volonté de le problématiser, nous abordons le Québec comme un espace mouvant, en tension, dichotomique, plurilinguistique et pluriculturel, voire plurinational. Nous souhaitons accueillir des réflexions et des recherches qui portent sur des pratiques artistiques et culturelles ancrées dans les différents territoires qui composent le Québec, mais aussi qui interrogent les rapports de pouvoir, les antagonismes, les échanges entre ces territoires et d'autres espaces outre-frontière. C'est à ces dimensions complexes et à ces modes de circulation multidirectionnels que renvoie le pluriel du mot histoire. Histoires signale encore la multiplicité des épistémologies, des visions du monde, de l'art et de la discipline de l'histoire de l'art elle-même.

Pour cette nouvelle mouture du *Carnet*, nous cherchions une forme qui saurait incarner le pluriel et, du coup, déconstruire la posture hégémonique de la recherche universitaire sans pour autant en nier la validité. Comment accueillir diverses formes de savoirs ? Certes incomplète, notre réponse à cette question a été l'hybridité. L'entretien avec l'artiste, l'étude iconographique, la note de recherche menée dans les archives institutionnelles, le témoignage construit à partir d'une démarche pluridisciplinaire, l'étude de l'émergence d'artistes et de leurs pratiques : voilà autant de moyens tout aussi rigoureux les uns que les autres qui reflètent la vitalité des études sur l'histoire de l'art – des histoires de l'art, donc – au Québec. Dans l'avenir, la revue, fidèle à l'environnement numérique qu'elle fait sien, accueillera avec grand intérêt

des propositions de recherche-crédation, des présentations vidéographiques et sonores, qui sont aussi autant de lieux pour la recherche d'aujourd'hui.

Les textes réunis dans le présent numéro incarnent, déjà, différentes postures. Tout en proposant des avenues de recherche et des pistes de réflexion en réponse aux questions soulevées par le thème « **Femmes, institutions, espaces publics** », les contributions des auteurs et autrices revêtent des formes variées qui constituent autant d'ouvertures à divers modes de savoirs : dialogue-entrevue, enquête archivistique, recherche-crédation, analyse de contexte, étude interprétative. Qui plus est, l'inclusion d'un article sur la marionnette signale la porosité des seuils disciplinaires de l'histoire de l'art.

Lorsque nous avons lancé ce numéro thématique, notre objectif était de poursuivre, en l'élargissant, le chemin tracé par les chercheuses pionnières qui ont réhabilité l'apport des femmes au milieu des arts visuels au Québec tout en jetant les bases d'un regard critique sur l'historiographie (Rosemarie Arbour, Kristina Huneault, Esther Trépanier, Patricia Smart, pour ne nommer qu'elles.) Partant de l'idée que les initiatives culturelles et les interventions créatrices des femmes dans les espaces publics et les institutions artistiques constituent autant d'actes politiques de résistance et d'affirmation, nous avons invité les auteurs et les autrices à sonder les manières dont les femmes investissent les musées, les galeries privées, les marchés locaux et internationaux, les jardins, les médias, les environnements bâtis, et les institutions d'enseignement. Quelles formes d'agentivité, quelles représentations de l'espace public, quels modèles de collaboration, quels processus de réseautage, quelles dynamiques marchandes locales et globales mettent-elles en œuvre ?

Les textes réunis dans le présent numéro ne démentent pas la thèse de Patricia Smart dans son ouvrage *Les femmes du Refus global* (1998). On constate, en effet, que, dans un contexte où les créatrices sont marginalisées, leurs stratégies d'action ébranlent bien souvent les frontières entre les catégories normées que sont les beaux-arts, le graphisme, le design et les arts décoratifs. Qui plus est, considéré dans leur ensemble les articles montrent que confrontées à la discrimination intersectionnelle – fondée sur des facteurs de genre, des facteurs raciaux et géographiques – plusieurs créatrices agissent dans les interstices entre les espaces publics et privés, autrement ségrégués.

L'article d'Edith-Anne Pageot porte sur le parcours artistique méconnu de l'artiste wendat Mireille Sioui. Il met en lumière la perspective matricentriste de Sioui. Inspiré de la notion de tiers-espace d'Homi Bhabha, le texte propose, par ailleurs, une analyse des différents lieux d'énonciation à partir desquels l'artiste occupe l'espace public. Se situant à la croisée de divers modes de production du savoir – le dialogue, l'entrevue et l'analyse scientifique – ce texte opère sciemment un va et vient entre des formes discursives poétiques, informatives et argumentatives. Dominic Hardy et Lora Senechal Carney revisitent les vingt premiers ans de la carrière de Ghitta Caiserman. À contrecourant de l'historiographie traditionnelle, qui

fait de l'art moderne une marche inexorable vers l'abstraction, les auteurs s'intéressent au rapport entre le corps, l'espace public et la subjectivité. La contribution de Cynthia Hammond, fondée sur une démarche de recherche-crédation, esquisse les contours des histoires des femmes qui ont nourri, ont habité et pris soin des jardins du photographe William Notman. L'enquête archivistique de Pierre-Olivier Ouellet débusque les aveuglements de l'histoire de la photographie en mettant en lumière l'apport de Victorine Lajoie (née Lauzon), de Joséphine Marie Loupret et d'Eugénie Gagné (née Pilon). Photographes professionnelles, elles ont toutes trois opéré un studio à Montréal dans le dernier quart du XIX^e siècle.

Geneviève Lafleur renouève le regard porté sur les trajectoires professionnelles des galeristes Pauline Rochon, Agnès Lefort, Denyse Delrue et Eugénie Sharp à partir de la notion d'entrepreneuriat culturel comme modèle pionnier. Le texte de Clothilde Cazamajor porte, quant à lui, sur la contribution des créatrices à l'art marionnettique à Montréal au cours des années 1950. Repoussées dans les marges du milieu du théâtre qui se professionnalise au cours des décennies 40 et 50, les stratégies d'occupation de l'espace public de Micheline Legendre, de Nicole Villard et de Louise Dumais se caractérisent par la mobilité des modèles de production et de diffusion qu'elles adoptent.

L'étude des dossiers d'archives de Jeannette Meunier par Marie-Maxime de Andrade permet de documenter des dimensions moins connues de sa carrière de décoratrice d'intérieur et surtout de jeter les bases d'une réflexion sur l'espace domestique comme lieu de création dans un contexte sociojuridique de mise à l'écart des femmes de la sphère publique. Enfin Gwendolyn Owens et Alexis Janssen reconstituent la genèse de l'exposition *Fémima* (Musée de la Province, 1947) à la lumière du dépouillement récent du fonds d'archives de Paige Pinneo, qui dans l'ombre de Paul Rainville, directeur du Musée, fut la véritable instigatrice de cette exposition.

Dans son ensemble, ce numéro montre à quel point la recherche en archives est toujours nécessaire. Il reste en effet un important travail de première main à faire pour comprendre, valoriser et contextualiser l'apport des femmes au milieu de l'art et à la muséologie au Québec. En filigrane des différents textes réunis dans ce numéro apparaît, par ailleurs, la nécessité d'interroger les formes archivistiques institutionnelles. Leurs carences au sujet du travail de créatrices occultées ou carrément effacées invitent à une réflexion de fond sur la manière d'historiciser ; d'autres formes archivistiques, les contre-archives comme le témoignage, doivent être mobilisées.

Mireille Sioui, « Elle est debout »

Edith-Anne Pageot

professeure au Département d'histoire de l'art, UQÀM

Résumé

Des Quarante Arpents, en passant par Ottawa, Montréal, Odanak et Wendake, ce texte trace le parcours de l'artiste wendat Mireille Sioui, aujourd'hui méconnue. Tout en reconstituant et en contextualisant les jalons de sa carrière artistique, il montre en quoi sa démarche artistique est inhérente à une vision matricentriste de l'art et de la culture. Cet article montre également que la participation de Mireille Sioui à des réseaux de sociabilité et à une culture de l'imprimé autochtones qui se développent au début des années soixante-dix au sein même des institutions gouvernementales, posture paradoxale, opère un détournement du discours hégémonique colonial et patriarcal.

Abstract

From the Quarante Arpents to Ottawa, Montreal, Odanak and Wendake, this text follows the footsteps of the little-known Wendat artist Mireille Sioui. By reconstructing and contextualizing the milestones of her artistic career, it can be shown that her artistic approach is inherently a matricentric vision of art and culture. As well, it can be demonstrated that in the early 1970s - even within government institutions - Mireille Sioui's work subverted the colonial and patriarchal hegemonic discourse through her participation in social networking and indigenous print culture.

Lors d'un voyage de recherche dans la région de Québec, je me suis rendue à Wendake à la rencontre de Mireille Sioui, artiste multidisciplinaire. Par une journée de printemps pluvieux, elle m'a généreusement accueillie chez elle dans sa maison centenaire. Après plus de quatre heures d'échanges, nous n'avons qu'effleuré les enjeux relatifs à son infatigable quête étymologique, à ses choix iconographiques, aux enjeux plastiques qui nourrissent sa démarche artistique et son implication au sein de différentes institutions. Nous avons donc convenu de poursuivre notre entretien le vendredi. Ce qui ne devait être qu'un rendez-vous d'une heure un mercredi après-midi s'est avéré une rencontre beaucoup plus féconde constituant près de neuf heures d'enregistrements. En résulte ce texte hybride, à mi-chemin entre l'article scientifique et le dialogue.



– Ça, c'est l'étoile du matin, l'étoile du point du jour « Aourenche, celle qui éclaire jusqu'au lever du soleil ». C'est pour illustrer la femme qui nourrit son enfant. En langue huronne-wendat, c'est nommé comme ça. La majorité des mots dans la langue sont au féminin. Le masculin c'est quand tu conjugues, mais au départ c'est féminin. Mireille Sioui. (MS¹)

Figure 1. Mireille Sioui, *L'étoile du matin est une bonne mère*, dans Wilfred Pelletier, *Le silence d'un cri*, 1985a, p. 83.

Comme l'explique Mireille Sioui dans ce bref commentaire portant sur le récit de l'étoile du matin, en langue wendat, le genre grammatical féminin l'emporte sur le masculin. Gros-Louis et Jacques expliquent pour leur part, « S'il y a plusieurs personnes debout dans une salle, même si les femmes sont en minorité, on dit 'tewenda :t', 'elles sont debout' » (2018, p. 26). Cette particularité de la langue témoigne de la place qu'occupent traditionnellement les femmes, et les personnes qui s'identifient comme telles, dans la famille et la communauté wendat; une centralité que revendique dans tous ses ouvrages l'éminent chercheur et historien wendat Georges Sioui. Dans *Histoires de Kanatha vues et contées*, déjà, l'auteur se réclame explicitement d'un « point de vue matricentrisme » (2008, p. 167). Plus récemment, son livre *Eatenonha : Native Roots of Modern Democracy* fait de « la centralité et la dignité des femmes ainsi que le respect qui leur revient naturellement » un enjeu décisif de la démocratie wendat traditionnelle (2019, p. 161). Le dernier chapitre, « Eatenonha : racines autochtones de la démocratie moderne », établit une corrélation directe entre la place déterminante accordée aux femmes dans la pensée circulaire, le maintien de la paix et l'instauration d'un régime

démocratique au sein des anciens réseaux géopolitiques et commerciaux de la confédération wendat (p. 157). L'auteur explique que traditionnellement ce sont les mères de clan qui choisissent et destituent les chefs. Leurs décisions découlent de leur appréciation de la sagesse et de la capacité de compassion des futurs chefs. Selon Georges Sioui, ces qualités seraient les planches de salut de la « véritable démocratie » (p. 173).

Ainsi définie, la perspective matricentriste se distingue clairement des mouvements politiques militants féministes, tant autochtones que québécois. Le féminisme québécois revendique l'égalité entre les femmes et les hommes au nom des droits individuels et se positionne en rupture avec le passé. Le féminisme autochtone, quant à lui, dénonce le patriarcat d'État et revisite les rôles traditionnels des femmes autochtones (Arnaud, 2014, p. 216). Au-delà de leurs différences, les féminismes autochtone et québécois sont tous deux des mouvements politiques relatifs au patriarcat, aujourd'hui protéiforme. Le matricentrisme est plutôt une conception de la vie en communauté. Il repose sur la complémentarité des rôles où les femmes assument une fonction prédominante dans la transmission de la culture, des valeurs et de la langue. Cela nous amène à la question d'une perspective matricentriste aujourd'hui, c'est-à-dire à l'intérieur d'un régime patriarcal. Sans prétendre répondre à cette question, le texte qui suit esquisse des pistes de réflexion en montrant de quelles manières Mireille Sioui réaffirme une posture matricentriste au sein des espaces publics où elle s'investit.

– Ce sont deux mondes parallèles [Autochtones et Allochtones]. Nous, on vivait à l'intérieur. Ce qui se disait à l'intérieur de nos maisons...peut-être as-tu vu dans le film *Kanata*? Tu vois, c'est toute une autre histoire. (MS)

Des Quarante Arpents vers Ottawa

Au cours de cinquante ans de vie professionnelle, Mireille Sioui traverse les frontières disciplinaires et sillonne plusieurs territoires créatifs. Elle explore les possibilités de la broderie au crin d'orignal, du perlage, du graphisme, de la peinture acrylique, de la sérigraphie, de la tapisserie, de la gravure, de l'illustration et de l'infographie. Elle réalise quelques projets en art public et participe à la production du film documentaire de René Sioui Labelle, *Kanata. L'héritage des enfants d'Aataentsic* (1998, 52 min). Ce nomadisme artistique est stimulé par un travail de recherche sur le sens des mots, des images, des gestes et des récits, autant de langages servant de courroie à la transmission de savoirs wendat, fil conducteur d'un parcours artistique multidisciplinaire.

– Avec René [Sioui Labelle], nous avons parcouru plusieurs territoires pour faire de la recherche. En Ontario...en Huronie, au Michigan... dans le bout de Détroit où il y avait eu des villages...en Ohio, c'étaient des Wyandot qui avaient habité ce territoire. Ils ont été déportés au début des années 1830 vers le Kansas, puis finalement en Oklahoma. On a rencontré des gens... ils gardaient en mémoire...comme mon père disait « le sentier des larmes ». (MS)

Née au sein d'une famille de dix enfants, Mireille Sioui fréquente l'École indienne de Lorette située sur la réserve n° 7 du village huron (aujourd'hui Wendake) de 1956 à 1960². Elle et sa famille habitent cependant les Quarante Arpents³, la réserve n° 8, des terres concédées en 1742 aux Hurons-Wendat par acte notarié, et vendues le 17 mars 1904 par le gouvernement fédéral de l'époque⁴. Le premier espace qu'habite Mireille Sioui est donc une vaste terre, celle des champs et des forêts.

– La « réserve n° 8 » était une réserve forestière qui abritait une faune et une flore diversifiées. Il y avait aussi des terres défrichées pour la culture. Nous habitons à 100 pieds de la maison de notre grand-mère paternelle qui était sagefemme, elle accouchait les femmes des fermiers des environs et préparait des remèdes à base de plantes médicinales. Mon père connaissait bien nos territoires de chasse, pêche et trappe situés dans le parc des Laurentides pour y avoir séjourné dans son enfance avec sa famille et y avoir travaillé et guidé avec ses oncles et son frère à l'âge adulte. L'été, nous allions avec nos parents sur le territoire pour pêcher, nous restions dans des camps en bois rond. C'est dans cet environnement naturel que nous avons grandi. Nous nous rendions sur la « réserve n° 7 » du Village Huron pour visiter notre parenté, participer aux rencontres culturelles communautaires ainsi que pour les baptêmes, mariages et funérailles. (MS)

Après avoir terminé sa 7^e année à l'externat de l'Institut Saint-Louis-de-France à Loretteville où elle suit les cours d'éléments latins, de syntaxe, de méthode et de versification⁵, Mireille Sioui décide de poursuivre des études en art à l'École des beaux-arts de Québec (ÉBAQ) qu'elle fréquente de 1967 à 1969⁶. Au cours de cette période, elle est la seule étudiante autochtone de sa cohorte inscrite à un programme régulier. À l'été 1967, elle travaille dans une manufacture de mocassins à Loretteville pour boucler son budget. Elle obtient du MAINC (ministère des Affaires indiennes et du Nord canadien) un soutien financier – un montant de 108 \$ par mois – afin de payer en partie ses frais de subsistance pendant ses études.

Comme en témoigne le commentaire qui suit, l'importance accordée à l'étude du dessin et des textures à l'École des Beaux-arts suscite l'intérêt de Mireille Sioui. Plus tard, dans sa carrière d'illustratrice et de graphiste, elle met à profit cette formation.

– À l'École des Beaux-arts, j'ai fait beaucoup de dessins, d'études de la couleur, de forme et de modelage. Des études en dessin, de modèles vivants, des objets de forme et de matériaux différents – le linge, le textile – pour l'exprimer en dessin. Nous devons faire de la composition picturale et spatiale d'après ces différentes représentations. Ça, j'aimais ça. J'aimais aussi les études de couleur, les dégradés de couleur et du noir et blanc, l'opacité et la transparence. Ce que j'ai beaucoup aimé ce sont les quelques sorties sur les plaines d'Abraham. Il y avait eu un symposium de sculptures et nous devons aller dans la nature pour faire du croquis. Nous utilisons différents médiums, le fusain, la sanguine, les encres, le lavis, l'acrylique. Différents outils, des pinceaux ronds ou plats, pointes de plume de différentes grosseurs. Je n'ai pas expérimenté la peinture à l'huile à l'École des Beaux-arts, nous utilisons l'acrylique. (MS)

Dès 1969, elle se voit offrir le poste de responsable de la collection d'œuvres d'art autochtone du MAINC à Ottawa. Le fait qu'elle soit récipiendaire d'une bourse d'excellence joue en sa faveur. Par ailleurs, il faut tenir compte du fait qu'à l'époque le gouvernement fédéral tente d'étendre le bilinguisme dans son administration. Dans la foulée des recommandations de la Commission royale d'enquête sur le bilinguisme et le biculturalisme (mieux connue sous l'appellation Commission Laurendeau-Dunton, 1963-1969), et bientôt l'adoption de la Loi sur les langues officielles (1969), l'embauche de personnes autochtones d'expression française vise à satisfaire le devoir du gouvernement fédéral de rééquilibrer la représentation des décideurs au gouvernement.

Le mandat confié à Mireille Sioui au MAINC consiste essentiellement à répertorier les œuvres de la collection d'art autochtone composée de quelques œuvres d'art moderne des Premières Nations et de petites sculptures inuit en os, en ivoire et en stéatite.

– C'étaient les débuts. Les premières collections. C'était surtout de la peinture. On pouvait voir Alex Janvier, Sarain Stump, Norval Morrisseau, Allen Sapp. Quand Guy [Sioui] est arrivé, on a fait aussi de la restauration, surtout les petites sculptures... il n'y avait aucune œuvre de femme dans la collection à ce moment-là. Il y avait le Royal Ontario Museum qui, lui, avait beaucoup d'objets antiques, on faisait une grande distinction entre l'art et l'artisanat dans ces années-là. (MS)

En réalité, Mireille Sioui dispose au MAINC de peu de pouvoir décisionnel. Les tâches qu'on lui confie s'avèrent plutôt cléricales. N'empêche, ce séjour d'un an à Ottawa est déterminant. Il survient à un moment charnière où le nombre d'Autochtones qui vivent en milieu urbain se multiplie de manière exponentielle. La présence autochtone en ville contribue à reterritorialiser le milieu urbain en espace autochtone et l'expérience commune s'avère un facteur de cohésion (Bear Robe, 1970; Howard, 2016).

– Les Indiens qui travaillaient ensemble là, c'était bien. On avait tous une volonté de dire « on est là, on existe, on est aussi intelligent que tout le monde ». Il y avait un Indien, un Cri de la Saskatchewan, il avait un doctorat, qui travaillait là. Je ne suis pas capable de me rappeler son nom. Puis, il y avait aussi une infirmière, Jean Goodwill. Ils étaient comme des protecteurs pour nous. Lui, il nous avait dit, « Je vais toujours défendre les miens ». (MS)

Le secteur culturel au sein duquel Mireille Sioui travaille favorise la constitution de nouveaux réseaux de collaboration entre des créateurs, des intellectuels et des militants autochtones venus de divers horizons culturels et linguistiques. Parmi eux se trouvent Robert Houle, Tom Hill, Germain Paul, Monik Sioui et Jean Cuthand Goodwill. Première femme autochtone à obtenir un diplôme d'infirmière en Saskatchewan, Jean Cuthand Goodwill (1928-1997) devient en 1966 coéditrice de l'*Indian News* (1954-1982). Également, elle s'implique activement dans la création de la revue *Tawow : Canadian Indian Cultural Magazine* (1970-1981) fondée par la section culturelle du MAINC et gérée par des personnes autochtones. La création de *Tawow* survient dans la foulée de ce mouvement d'appropriation des médias par les Autochtones, soit à un moment où la culture autochtone de l'imprimé prend un véritable essor et soutient la libération de la parole autochtone (Farell Racette, 2015). Les années soixante-dix voient, en effet, l'émergence de centaines de revues autogérées et de périodiques autochtones (Raudsepp, 1985). À titre d'exemples, pensons à *Kanatha* produite à Wendake et dirigée par Éléonore Sioui (Couture-Grondin et Jeannotte, 2021), à *Native Perspective*, au tabloïde *Toronto Native Times* ou encore aux publications réalisées aux Presses Thunderbird sises au Collège Manitou (1973-1976). Outil de communication entre les communautés autochtones parfois éloignées géographiquement et étrangères aux plans linguistiques et culturels, l'imprimé est une tribune de débats politiques, théoriques, mais aussi artistiques. La contribution de Mireille Sioui à l'imprimé participe à ce mouvement d'avant-garde autochtone. Les pages de *Tawow* consacrent une place de choix aux arts et à la littérature autochtones. Dans son analyse des dix-neuf numéros publiés, Sherry Farrel Racette note :

De courtes biographies et des entrevues d'artistes sont incluses dans la plupart des numéros, ce qui donne plus de quarante profils d'artistes et entrevues. Par conséquent, *Tawow* contient certains des premiers exemples d'écrits autochtones sur les arts et donne un aperçu de la carrière des artistes avant leur émergence⁷.
(Traduction libre)

Tawow publie des poèmes dont la charge politique fait écho aux mouvements d'affirmation autochtones qui secouent le continent. Au moment où les éditeurs préparent le tout premier numéro de *Tawow* on demande à Mireille Sioui de rédiger deux poèmes. Le premier intitulé *Les ombres* est publié en français. Il ouvre sur ces mots : « La rivière sommeillait. Deux ombres vogaient au-dessus et au-dessous des flots » (*Tawow*, 1970, p. 37). Cette rivière, source de vie, élan capital, évoque une présence vivante, dynamique et résiliente. Le deuxième

poème paraît en anglais sous le titre *Mixed Blood*. (Mireille Sioui traduit elle-même son texte originalement intitulé, *Sang mêlé*). Elle explique : « Le titre "Sang mêlé" c'était pour montrer qu'à cette époque, il y avait une différence au niveau politique entre les Métis et nous » (MS).

Véritable ode à la fierté autochtone, *Mixed Blood* ébranle les conceptions racialisées et les visions manichéennes de l'identité: « *I am union of the red sun setting and the white moon rising Indian by name, spirit and heart and Canadian, descendent of nations of this warm blood, proud I walk through the land Indian in soul, clothed in brightness* » (Tawow, 1970, p. 38).

Entre la Basse-Côte-Nord et Montréal

De retour à Québec, Mireille Sioui et son conjoint, le sculpteur Guy Sioui⁸, poursuivent leurs études en arts au cégep de Sainte-Foy en 1970. En 1971-1972, tous deux sont inscrits au baccalauréat en arts visuels à l'Université Laval. Au cours de cette période, des étudiants autochtones de Montréal et Québec se mobilisent pour la protection de l'environnement. Mireille Sioui et Guy Sioui sont de ceux et celles qui participent à une manifestation afin de protester contre le projet de développement hydroélectrique dans le Nord.

Au printemps 1971, le couple décroche des emplois dans les bureaux du MAINC nouvellement mis sur pied à Québec, rue Saint-Jean. Ils travaillent aux côtés de Vincent Sioui⁹ et se rendent sur la Basse-Côte-Nord, puis chez les Algonquins de Maniwaki, dans le grand réservoir Cabonga et dans le parc de La Vérendrye. L'équipe réalise des reportages photographiques et des entrevues avec les gens des réserves. Ces enquêtes ont pour objectif de colliger des données sur les conditions de logement en milieux autochtones, un enjeu criant que dénonce l'Association des Indiens du Québec (Pageot et Latouche, 2021-22). Seule femme dans cette étude de terrain, Mireille Sioui visite les communautés de Pessamit, Mingan et Rapid Lake.

– On a passé notre été chez les Montagnais et les Algonquins. Dans le parc de La Vérendrye, au réservoir Cabonga, à Rapid Lake, c'était vraiment les plus démunis. Les maisons, ce n'étaient pas des maisons. Pas d'eau courante. Rien. (MS)

Au printemps 1972, William Craig, qui dirige l'Institut des Études des Autochtones d'Amérique du Nord fondé en 1971 à Montréal, recrute Mireille Sioui. L'Institut est le premier établissement autochtone d'éducation postsecondaire, autogéré, établi au Québec. Il a pour mission de développer un programme d'études autochtones en Amérique du Nord et ambitionne de devenir un centre d'information et de recherche pour les Autochtones du Canada¹⁰. Pour le compte de l'Institut, Mireille Sioui mène des enquêtes de terrain dont l'objectif est de cerner les besoins des communautés en éducation postsecondaire. Elle agit également comme graphiste. Disposant d'une imprimerie moderne, la petite équipe de l'Institut conçoit des

manuels scolaires, en français et en anglais, destinés aux élèves et aux professeurs autochtones des réserves. La production de ce matériel didactique imprimé, auquel collabore activement Mireille Sioui, constitue une prise en charge sans précédent de la parole, de l'éducation et de l'autoreprésentation autochtones.



Figure 2. Mireille Sioui, *La femme à la couverture*, 1972, encre de Chine sur papier



Figure 3. Mireille Sioui, *La femme au puits*, vers 1973, encre de Chine sur carton
Dessin conçu pour une affiche au Collège Manitou¹¹

L'illustration comme dispositif éducationnel et comme moyen d'affirmation des savoirs et des cosmovisions wendat restera au cœur de la pratique de Mireille Sioui. Quelque quinze ans plus tard, elle illustre des ouvrages clés de l'écrivain et philosophe Wilfred Pelletier (parfois Peltier ou Baibomsey 1927-2000). Auteur de trois livres (*Childhood in an Indian Village*, 1969, *No Foreign Land: The Biography of a North American Indian*, 1973, *Le silence d'un cri*, 1985a), Pelletier fut pendant plus de vingt ans, aîné en résidence à l'Université de Carleton à Ottawa. À la fin des années 60, soucieux de proposer des méthodes éducatives alternatives, il participe aux projets expérimentaux du Rochdale College à Toronto¹². Communauté d'apprenants, sans programme préétabli, le Rochdale souhaite instituer un système éducatif démocratique.

Pelletier est également codirecteur du centre de recherche autochtone Nishnawbe Institute (Bennett, 2008), mis sur pied en 1967 dans la foulée des initiatives du Rochdale College. Bien qu'éphémère, le Nishnawbe Institute permet la rencontre d'activistes, de chercheurs et de penseurs autochtones. Le centre fonde une maison d'édition où Pelletier publie, *For Every North American Indian Who Begins to Disappear I Also Disappear, being a Collection of Essays Concerned with the Quality of Human Relations Between the Red and White Peoples of This Continent* (1971).

Le silence d'un cri paraît d'abord en français aux Éditions Anne Sigier en 1985 puis, la même année, il est traduit en anglais sous le titre *A Wise Man Speaks*. Mireille Sioui illustre les deux éditions. La première compte dix-huit dessins. Légèrement différente de la version française, la version anglaise en compte trois de plus. La majorité des illustrations est accompagnée de deux très courts textes. Le premier est un extrait du corps de l'ouvrage choisi par Mireille Sioui. Il fonctionne un peu comme un index puisqu'il met en relation le texte et l'image en renvoyant le lecteur à un thème, à un commentaire critique, à une coutume ou à un récit mythologique relaté par Wilfred Pelletier. Le deuxième est un commentaire original de Mireille Sioui et se rapporte directement au dessin et à sa démarche artistique. Par exemple, les deux textes qui accompagnent *L'étoile du matin est une bonne mère* (fig. 1) se lisent comme suit :

L'enfant est généralement assis ou debout – souvent attaché – de façon qu'il puisse faire partie du monde qui l'entoure. Wilfred Pelletier, p. 50.

Je pense ici au chant ojibwé « L'étoile du matin est une bonne mère. » On peut faire ici la relation avec Vénus, considérée par les Amérindiens [sic] comme l'étoile de la connaissance, l'étoile du point du jour, la première à donner sa lumière. Les Amérindiens [sic] ont un très grand respect pour la femme, celle qui a le pouvoir de mettre au monde. Mireille Sioui, p. 84.

Tant à travers ses projets d'écriture que par son implication en éducation, Pelletier conçoit l'identité comme étant fondamentalement relationnelle, raison pour laquelle il défend l'importance des stratégies de collaboration pour l'autodétermination (Howard, 2016, p. 216). La collaboration entre lui et Mireille Sioui pour la production du livre *Le silence d'un cri* ne peut se comprendre sans prendre en compte cette perspective relationnelle. À la manière de vases communicants, l'image et les textes constituent un entrelacs sémantique au sein duquel chaque élément et chaque voix, celle de Mireille Sioui et celle de Wilfred Pelletier, sont interdépendants. La femme, le jeune bébé, le porte-bébé, Vénus planète tellurique, les mots, les traces du crayon et le chant s'éclairent les uns les autres.

Parmi les projets d'illustration réalisés par Mireille Sioui, mentionnons encore le recueil de contes *Octoyton Wendake : les enfants de la Grande Île. Contes de la Nation Huronne-Wendat*¹³ (1986). C'est Velma Bourque¹⁴ qui sollicite sa participation pour cet ouvrage publié dans le cadre du Programme d'Amérindianisation du MAINC à Québec. Colligés à l'origine par

Marius Barbeau entre 1911 et 1912, les contes sont traduits de l'anglais et adaptés par Francine Vincent et Georges Sioui et sont publiés en français. Le travail d'illustration de Mireille Sioui comporte une dimension importante de recherche tant sur le sens des mots que sur les signes et symboles de la Nation Huronne-Wendat. En témoigne ce commentaire se rapportant à la mise en image du récit, « L'ours et le fils adoptif du chasseur » :

- « Octoyton », il y a une erreur typographique dans ce mot sur la page couverture. Il devrait être écrit « Ocoyton » c'est un mot pour dire les enfants. J'avais écrit « ocoyton wendake », les enfants de la Grande île. Dans les anciens chants religieux ou prières, c'est écrit et chanté « Ocoyton ». Le chant religieux « Owé Otenodio » interprété par François Vincent Kiowarini¹⁵ par exemple. Lorsque j'étais enfant, j'ai demandé à mon père ce que voulait dire le mot « huron », il m'a répondu : ça veut dire « ceux qui portent une plume ». Ce ne sont pas toutes les nations qui portaient des plumes, ça dépendait des sociétés. Par exemple, les Iroquois portaient les plumes de différentes manières pour signifier la nation à laquelle ils étaient reliés. Par exemple, les membres de la société des guerriers portaient la hure, qui est en fait une coupe de cheveux. Quand j'ai fait partie de l'équipe du Projet Yawenda, j'ai trouvé le mot « oron » dans le dictionnaire Huron-Onondaga lequel signifie plume, si on le prononce comme les anciens on va dire « ouron », et « Houron » pour dire « ceux qui portent une plume », tu vois. (C'est comme notre nom à nous, « Sioui », il prend ses racines directement dans la langue huronne-wendat, c'est « Tsei8ei », ça veut dire « lui et moi nous sommes ensemble ».) Au début des années 1970, un jour Guy [Sioui] et moi, nous allons au Royal Ontario Museum. Puis un homme vient vers nous et nous dit : « J'aimerais vous montrer quelque chose. » Il nous a amenés dans une salle où il y avait plein d'objets antiques. C'est là que j'ai vu le manteau en loup marin d'un enfant huron avec le chapeau comme ça. « Houron », « ceux qui portent une plume », Iroquois du Saint-Laurent. (MS)



Figure 4. Mireille Sioui, *L'ours et le fils adoptif du chasseur*, dans *Contes de la Nation Huronne-Wendat. Octoyton Wendake. Les enfants de la Grande île*, p. 68.

Mireille Sioui illustre également le livre collectif intitulé, *Le respect de la vie suivi de l'Indien peut-il aider l'homme blanc?* (2^e édition, 1987). Sous la direction de Sylvester M. Morey et d'Olivia L. Gilliam cet ouvrage rassemble les actes d'un colloque tenu en 1974 dans le village historique de Harper's Ferry en Virginie-Occidentale sous les auspices du Myrin Institute. Cette rencontre au titre paradoxal entre des chercheurs allochtones et des chefs spirituels autochtones porte sur l'éducation traditionnelle des jeunes autochtones et met de l'avant une perspective transdisciplinaire qui tente de réconcilier des concepts scientifiques modernes et des savoirs spirituels.

- Je n'étais pas en accord avec le titre. Pour moi, c'était péjoratif. Chez nous, on n'a jamais employé ces termes-là, l'homme blanc. Dans ma famille, on n'a jamais utilisé ces mots-là. Dans ce livre, il y a un des hommes spirituels autochtones qui fait la critique de ce terme. Le terme qui était employé était « étranger ». Je ne sais pas pourquoi ils ont gardé ce titre. De toute manière la couleur blanche, chez les Autochtones, ça évoque un concept, c'est un terme qui correspond à la paix. Ça évoque une direction, le Nord. (MS)

Plus récemment, Mireille Sioui conçoit la page couverture de l'ouvrage collectif *Wendat et Wyandot d'hier et d'aujourd'hui*, paru sous la direction de Jonathan Lainey et de Louis-Jacques Dorais aux Éditions Hannenorak en 2013. Dans une composition originale, nous retrouvons les motifs floraux hurons-wendat évoquant la broderie en crin d'original, l'arbre de la paix, les maisons des douze clans de la confédération des Hurons-Wendat, le soleil.

Entre Wendake et Odanak

En 1974, Mireille Sioui et Guy Sioui partent s'établir à Odanak aux abords de la rivière Saint-François. Outre son travail de sculpteur, et bientôt de conservateur, Guy promeut les pratiques qui favorisent la réactivation de la langue abénaquise (Baril 1977, p. 31). Il occupe le poste d'administrateur et de conservateur au Musée des Abénakis, fondé par la Société historique d'Odanak dirigée par l'abbé Rémi Dolan. Ce dernier avait connu Sioui au Séminaire de Nicolet. À Odanak, Rémi Dolan agit comme mentor auprès de Sioui afin d'assurer la relève au Musée des Abénakis. Lui succédant, il occupe le poste de conservateur à partir de 1975. Cependant, son état de santé l'oblige à quitter ses fonctions en 1981. Sa mère, Esther Nolett, prend alors la relève. En avril 1983, le journal *Le Nouvelliste* rapporte la disparition de Guy Sioui dans le bois entourant Odanak. Mireille Sioui, ses enfants et sa famille sont confrontés à la disparition tragique de Guy Sioui. Les recherches intensives menées à Odanak, auxquelles participent les frères et les cousins de Mireille Sioui, s'avèrent vaines. Mireille Sioui et sa famille demeurent sans réponse jusqu'en automne 1987.

De retour à Wendake depuis 1979, Mireille Siouï habite chez ses parents et élève seule ses enfants, son fils Akian (Wendake, 1972 -) et sa fille Ozalik (Odanak, 1976 -). En 1980, elle décide de retourner compléter le baccalauréat en arts visuels qu'elle avait commencé à l'Université Laval en 1971-1972. Elle le terminera en 1983. Elle entreprendra par la suite une maîtrise en histoire de l'art en 1996¹⁶. Tout en poursuivant ses études, elle enseigne à temps partiel à l'école H8taie (aujourd'hui l'école Wahta') de novembre 1982 à juin 1983. Denis Picard, responsable à l'éducation, lui demande de concevoir un programme pour l'enseignement des arts destiné aux enfants autochtones des trois cycles du primaire. Elle développe un curriculum fondé sur les légendes wendat, elle introduit des mots en langue wendat et insiste sur l'exploration des matériaux et des textures. Ce programme inédit propose une méthode d'apprentissage qui comporte trois vecteurs interreliés : l'expérience tactile (incitant les enfants à comprendre les propriétés de la matière comme la terre glaise, la gouache, les perles, le cuir, etc.), la mémoire transmise par la tradition orale et la langue.

- Auparavant, ce qui se montrait au niveau des arts était plutôt folklorique. J'avais fait de la recherche en poursuivant mes études. Alors j'ai introduit des légendes. Je leur faisais explorer les matériaux et utiliser différents médiums. Lorsqu'ils dessinaient, certains élèves étaient toujours portés à prendre une règle. Mais je leur disais, non! Ils travaillaient tous en cercle. La plupart du temps, les enseignants des cours réguliers assistaient avec leurs élèves au cours d'art. (MS)

Au cours de l'été 1982, Mireille Siouï réalise une grande murale à cette même école. Le programme iconographique de ce projet d'art public intégré à l'architecture représente le calendrier d'activités coutumières des Hurons-Wendats, illustré par les treize lunes.



Figure 5. Mireille Siouï, *Les treize lunes*, École Wahta', Wendake. Interprétation graphique : Mireille Siouï, Exécution : Mireille Siouï et Marjolaine Siouï. Recherche : Denis Picard



Figure 6. Mireille Siouï, *Notre grand-mère la lune*, dessin noir et blanc dans Wilfred Pelletier, *Le silence d'un cri*, 1985a, p. 43. Ce dessin est une variation sur le thème des treize lunes de la grande murale de l'école primaire de Wendake (1982).

Si le dessin est la technique la plus récurrente dans le parcours de Mireille Siouï, la gravure reste pour elle un mode d'expression de prédilection. Comme elle en témoigne, elle apprécie tout particulièrement le travail d'incision en creux de la matrice de zinc, les effets de l'encre, les aplats de différentes valeurs et les possibilités formelles de l'aquatinte.

- C'est pour ça que je suis allée en gravure, pour les jeux de transparence. C'est l'aquatinte qui produit différentes couleurs. Tout se joue lorsque tu graves, puis successivement faire mordre... et ensuite l'aquatinte donne des nuances, si tu fais creuser, dépendant de la profondeur du sillon, les effets sont différents. ... j'aime beaucoup travailler aussi avec l'acrylique et l'encre de Chine pour les effets de transparence comme en gravure (...) (MS)

Son œuvre majeure, une gravure intitulée, *Dans la maison d'Handiaouich, la petite tortue* (1983) remporte de nombreux prix¹⁷ et fait partie de l'exposition itinérante *Contemporary Indian and Inuit Art of Canada*, planifiée et parrainée par le ministère des Affaires extérieures en collaboration avec le ministère des Affaires indiennes et du Nord canadien¹⁸, ainsi que de l'exposition « Wendake, Terre sacrée, Terre vivante »¹⁹. *Dans la maison d'Handiaouich* est reproduite en page de garde²⁰ des cinq volumes du rapport de la Commission royale d'enquête sur les peuples autochtones (1996). Cette œuvre relate en image le récit du Chevreuil et de l'Arc-en-ciel tiré de *Huron and Wyandott Mythology*, recueilli par Marius Barbeau et traduit par Mireille Siouï.



Figure 7. Mireille Siouï, *Dans la maison d'Handiaouich, la petite tortue*. Gravure en creux sur zinc, 50 x 32.5 cm, 1983. Collection ministère des Affaires indiennes et du Nord canadien

- Handiaouich, avec un « h » signifie « il est une tortue » c'est un genre masculin. Gandiaouich ou Yandiaouich avec un « g » ou un « y » signifie « elle est une tortue » c'est un genre féminin. En langue wendat standardisée, « Yändia'wich » avec un « y » c'est un genre féminin. C'est toujours une femme (mère ou grand-mère selon le cas) qui transmet le nom de son clan à l'enfant. Alors, pour dire « je suis du clan de la tortue », je dirai « Yändia'wich iwayitiohkou'ten ». Il existe quinze pronoms en langue wendat. Si par exemple, il y a trois personnes qui parlent ensemble ou deux femmes, les pronoms changent. Il y a des racines nominales et verbales, des préfixes, des suffixes, des particules. C'est une langue polysynthétique et il y a un ordre précis pour construire une phrase. C'est descriptif. C'est ce qui donne le sens aux mots. (MS)

À la fin de ses études de baccalauréat, en 1983, Mireille Sioui souhaite vivement mettre sur pied un atelier de gravure, mais le coût des équipements et les espaces que cela nécessite freinent son ambition. Face à la rareté des subventions gouvernementales, elle se voit forcée d'abandonner ce projet. En 1989, elle reçoit une bourse de la Fondation canadienne des Arts autochtones (Toronto) qui lui permet néanmoins de s'inscrire à l'Atelier des réalisations graphiques Engramme, Centre de production et de diffusion en estampe (fondé en 1972) où elle réalise deux gravures en relief sur bois d'érable et de chêne de grandes dimensions (*Le Masque de l'eau sucrée, Ouhatta gagon'sha*, 1989 et *La Danse ronde, Okio8a8arissa8e*, 1989²¹).

Afin de subvenir aux besoins de sa famille, elle décide finalement de se lancer dans la mise sur pied d'une petite entreprise d'édition électronique et d'infographie, Datekgrafik, dont elle apprend les rudiments à l'Institut de formation autochtone du Québec. Au cours des années d'opération de l'entreprise, de 1990 à 1996, elle obtient des contrats auprès de divers établissements et institutions (le service de la santé du Conseil de la Nation Huronne-Wendat, l'Institut de recherche politique de l'Université Laval, le Conseil en éducation des Premières Nations, l'Institut de la formation autochtone du Québec, et plusieurs entreprises commerciales huronnes-wendat, entre autres.)²²

- J'ai suivi une formation en entrepreneuriat à l'Institut de formation autochtone du Québec en 1990 puis en infographie. Sais-tu pourquoi j'ai appelé mon entreprise Datekgrafik ? C'est d'après l'ancien nom d'un lac en langue huronne-wendat, « Tiora Datheck », le lac brillant, « il y a de la lumière sur le lac ». C'est à ça que j'ai pensé lorsque j'ai vu l'écran lumineux de mon premier ordinateur. (MS)

Parallèlement à la gestion de Datekgrafik, Mireille Sioui s'implique activement dans sa communauté à Wendake. Elle participe à des initiatives qui visent à construire des ponts entre les rituels et traditions séculaires wendat et les pratiques contemporaines. Propulsée par son infatigable désir de garder vivants la culture, les valeurs, les récits et les objets wendat, Mireille

Sioui, les membres de sa famille et plusieurs Hurons-Wendat participent avec Michel Gros-Louis, Annette Vincent, Michel Savard et Yves Savard à la création d'une société historique, *Agondachia*.

- Nous avons mis sur pied une société historique. C'était en 1990. Et aussi une maison longue nommée Oriawenrak, « Rivière à la Truite », un ancien nom huron-wendat de la rivière puis Michel Gros-Louis l'a changé pour *Akiawenrahk*. Michel Gros-Louis est le premier à avoir étudié de façon académique la langue huron-wendat. Nous avons eu la chance d'avoir Frank Natawe, un officiant de maison longue. C'était un ancien. C'était une personne qui parlait couramment la langue mohawk, l'anglais et d'autres langues iroquoïennes. Il portait un grand intérêt à la langue huron-wendat. Nous discutons en anglais avec lui. Il est venu officier les rituels de l'année pendant au moins cinq ans. Il avait beaucoup de connaissances et de sagesse. Sa présence et son aide ont vraiment été une motivation pour la revitalisation de la langue huron-wendat. Il était vraiment notre « onywaterro », notre ami. (MS)

Après la cessation des activités de Datekgrafik, Mireille Sioui collabore à différents projets d'édition et d'infographie. De 2008 à 2013, elle fait partie de l'équipe du Projet Yawenda (la voix), une Alliance de Recherche Université-Communauté (ARUC) subventionnée par le Conseil de recherche en sciences humaines du Canada (CRSH), l'Université Laval et le Conseil de la Nation Huronne-Wendat. Yawenda travaille à la revitalisation de la langue wendat, la mise sur pied d'une formation appropriée pour les professeurs appelés à enseigner le wendat et la production du matériel didactique essentiel à la réalisation de ces objectifs. Dans le cadre de ce projet, Mireille Sioui réalise le graphisme, le montage et la conception d'une série de cinq volumes destinés à l'apprentissage de la langue wendat. La série constitue un lexique en images accompagné d'un CD audio.

Enfin, en 2008, la Nation Huronne-Wendat inaugure la création de l'Hôtel-Musée des Premières Nations à Wendake. Ce musée participe d'une volonté de construire une autohistoire de la confédération wendat. La valeur patrimoniale de sa collection²³ est aujourd'hui reconnue par le ministère de la Culture et des Communications du Québec. Le complexe architectural de l'Hôtel-Musée des Premières Nations intègre des œuvres d'artistes autochtones, dont un polyptyque de Mireille Sioui. Cet ensemble de quatre panneaux réalisés à l'acrylique et à l'encre de Chine raconte le récit wendat de la création et en reprend les principaux éléments.

- Ils m'ont envoyé le plan d'architecture. Je devais faire une image destinée au plafond, une autre pour le plancher, puis deux pour les murs vitrés de gauche et de droite. Au plafond, j'ai représenté Aataentsic dans le ciel. Ça, ici, ce sont les pléiades. Ensuite, elle tombe sur le dos des oies en cercle sur l'eau dans le mur vitré de gauche. Ensuite, elle se déplace sur le dos de la tortue au sol. Puis le feu, les clans, le crapaud [tionhonhskwa'yenh], le castor [tsou'tayi], la loutre [otawindeht²⁴]. Puis

elle tient une plume dans sa main. Dans la maison longue, c'est un jeu, lorsqu'il y a une plume qui se dépose au pied de quelqu'un, il faut qu'il essaie d'aller la chercher avec sa bouche. Dans le contexte de l'art public, le spectateur entre et la plume est à ses pieds. Dans mon intention, cela veut dire « prends ta plume, fait de quoi, une invitation à l'action ». C'est la première femme, c'est la femme qui représente toutes les femmes. Les Anciens l'ont appelée Aataentsic, ça veut dire « la plus ancienne, celle qui existe depuis des temps immémoriaux ». Il y a aussi l'arbre de la vie, les étapes de la vie, deux branches qui s'unissent, ça forme un cœur. (MS)

Frayer un chemin

Dans son livre *Wendat Women's Arts*, Annette de Stecher explique que les objets d'art fabriqués par les femmes wendat jouent traditionnellement un rôle de cohésion et de maintien dans l'équilibre relationnel entre les humains, les animaux, les végétaux et les forces cosmologiques. Par le biais des motifs dont elles parent les vêtements et les objets brodés et perlés, les femmes transmettent les valeurs et les mythologies wendat (2022, p. 4). De la même manière, les objets d'art et de design réalisés par Mireille Siouï revêtent une qualité performative et éducative. Nous avons vu que la transmission des récits oraux et familiaux ainsi que la réactivation de la langue wendat sont pour elle des moteurs de création. La traduction en images de récits fondateurs, familiaux et personnels s'appuie sur une attention minutieuse à l'étymologie de la langue wendat. Son enquête assidue sur l'histoire et le développement de la langue ainsi que les opérations de translation des récits visent la passation et la pérennisation des savoirs et des épistémologies wendat. La recherche et l'éducation sont donc inhérentes à sa démarche artistique. C'est en ce sens que le parcours artistique de Mireille Siouï résonne, voire incarne, une posture matricentrisme.

- Ma grand-mère chantait en wendat, c'est elle qui m'a appris la Légende du Grand Serpent et beaucoup d'histoires au niveau des territoires. Ma grand-mère et mon grand-père avec leurs enfants avaient habité les territoires de chasse. Mon grand-père était trappeur-chasseur, il a eu une ferme d'animaux à fourrure quand il ne pouvait plus aller dans le bois. Il élevait des renards et visons. Ma grand-mère, elle, était une sagefemme, préparait des remèdes. Elle nous cousait des mitaines en cuir d'orignal quand mon père en avait chassé un. Elle cuisinait beaucoup. C'est elle qui avait des recettes comme la sagamité, les viandes de bois. Ma sœur Louise a eu une entreprise familiale et a préparé ces mets traditionnels pour des organismes autochtones et allochtones de Wendake et des environs. Par exemple, le musée de la Civilisation. (MS)

Au moment où Mireille Siouï entame son parcours professionnel, à l'aube des années 1970, la mobilisation politique et le développement culturel autochtones connaissent un essor sans précédent. Cependant, les artistes autochtones se butent à un champ de l'art contemporain extrêmement obtus. Si l'exposition de Norval Morrisseau au Musée de la Province en 1966

(aujourd'hui Musée national des beaux-arts de Québec) et le Pavillon des Indiens à Expo 67 à Montréal ouvrent des brèches, les créateurs et créatrices autochtones, francophones de surcroît, se retrouvent souvent aux marges de ces ouvertures. Quelques-unes – pensons par exemple à Daphne Odjig (1919-2016), Alanis Obomsawin (1932-) ou Glenna Matoush (1946-) pour ne nommer qu'elles – tracent néanmoins la voie aux générations futures.

Aujourd'hui, Guy Sioui Durand qualifie de « chasseuses-chamanes-guerrières » les créatrices autochtones qui sont impliquées dans la revitalisation de l'art et dans le militantisme social. Comme il le remarque avec justesse, conjuguant les revendications pour la protection de l'environnement et le droit des femmes autochtones, les femmes autochtones sont souvent les piliers des mouvements qui insufflent le changement. Il écrit : « On constate une puissante composante féminine qui touche non seulement le mouvement social, mais l'évolution actuelle de l'art autochtone au Kanata et au Kébec. Ensemble, ces femmes au front prônent un art de guérison individuel et un art de protection écologique de la Mère-Terre, donc un art universel » (2016, p. 6). Mireille Sioui compte parmi les « chasseuses-chamanes-guerrières » qui ont frayé un chemin aux créatrices autochtones contemporaines. En tant qu'illustratrice et graphiste, elle participe d'un mouvement initiateur d'appropriation de l'imprimé par les Autochtones au Canada. Depuis plus de cinquante ans, sa voix discrète, mais audacieuse s'inscrit dans une filiation qui relie la posture des devancières au rôle mobilisateur des jeunes créatrices actuelles.

Chaque lieu habité, chaque territoire parcouru, depuis les Quarante Arpents, en passant par Québec, Ottawa, Montréal, Odanak, Wendake et les espaces virtuels de l'univers numérique, est pour Mireille Sioui une occasion particulière de territorialiser et déterritorialiser les espaces publics.

Mireille Sioui compte parmi les rares femmes autochtones d'expression française ayant occupé un poste dans la section culturelle du ministère des Affaires indiennes et du Nord canadien (MAINC) à Ottawa dès 1969. Or au sein de l'appareil gouvernemental, Mireille Sioui occupe un espace paradoxal; espace que l'on peut rapprocher du tiers espace, concept clé de la théorie de la traduction culturelle de Homi Bhabha (2007). Le tiers espace est un lieu d'énonciation. Il désigne les conditions qui assurent la mobilité des signes et des symboles culturels, lesquels peuvent être sans cesse revisités, rehistorisés, réappropriés, traduits. C'est là, nous dit Bhabha, où se jouent et s'accomplissent les processus de transformation des identités et de construction de soi. Partant du principe que la culture n'a pas d'unité fixe ou primordiale, et contrairement à une vision dualiste qui oppose de façon rigide identité et altérité, il en appelle à reconnaître pleinement l'ambivalence, l'hétérogénéité, l'inégalité, voire les « antagonismes », et la multiplicité des identités (2006, p. 97). La conception relationnelle de l'identité mise de l'avant en poésie et au sein des nombreux projets collaboratifs en graphisme qu'elle initie ou auxquels Mireille Sioui collabore résonne avec de telles opérations

de traduction culturelle. Qui plus est, au sein des réseaux de solidarités et de circulation des savoirs autochtones qui se développent à Ottawa, c'est-à-dire de l'intérieur même de l'appareil gouvernemental, Mireille Sioui participe aux opérations de déplacement, voire de détournement, qui fragmentent l'unité discursive hégémonique coloniale et patriarcale. À l'opposé d'une montée fracassante aux barricades, Mireille Sioui occupe l'espace public à partir d'une posture dynamique et d'affirmation. Debout, elle ne se tarit jamais.



Figure 8. Mireille Sioui, *L'origine du monde : La création de la Grande Ile*, page couverture *Octoyton Wendake : les enfants de la grande île, contes de la Nation Huronne-Wendat*, 1986.

Notes

1. Les paroles de Mireille Sioui (MS) rapportées dans ce texte sont tirées des entretiens avec l'autrice qui ont eu lieu à Wendake les 13 et 16 juin 2023. Je la remercie très chaleureusement pour le temps précieux investi dans nos rencontres ainsi que pour sa générosité et sa collaboration dans la recherche de ses archives personnelles, laquelle nous a permis de reconstituer la chronologie.

2. De 1960 à 1962, elle fréquente l'école primaire provinciale Notre-Dame de Fatima à Neufchâtel (Québec) où elle termine ses 5^e et 6^e années.

3. Les parents de Mireille Sioui assuraient le transport des enfants à l'école soir et matin.
4. Au sujet de la vente de Quarante Arpents, Georges Sioui relate les faits suivants : « Je me suis longtemps demandé (comme d'autres parmi les miens) quand et pourquoi nous, les Hurons rebelles de la réserve des Quarante Arpents, avons décidé de nous établir là, à une distance commode du double contrôle exercé par les missionnaires et le gouvernement dans la réserve du Village-des-Hurons, et ce, contre la volonté de l'Église et de l'État, qui, à partir du moment où nous commençâmes à occuper ce petit territoire, firent tout leur possible pour détruire notre communauté. Ils y parvinrent en 1904, quand notre réserve fut vendue avec la complicité des chefs du Village-des-Hurons nommés par le gouvernement et avec la bénédiction des autorités religieuses. Les habitants de la réserve des Quarante Arpents qui perdirent ainsi leurs moyens de subsistance, leur indépendance et leur avenir en tant que communauté n'obtinrent, du reste, aucune indemnisation » (2019, p. 65).
5. Outre quelques laïques, les Sœurs de la Charité de Saint-Louis assurent l'enseignement.
6. Au cours de l'année académique 1967-68, les cours sont dispensés rue Saint-Amable, haute-ville, Québec. Puis en 1968-1969, les cours sont dispensés au Cégep de Sainte-Foy, nouvellement fondé.
7. *"Short biographies and interviews with artists are included in most issues, resulting in more than forty artist profiles and interviews. As a result, Tawow contains some of the earliest examples of Indigenous art writing and provides glimpses of artists in the years prior to their emergence"* (Farrell Racette, 2015, p. 65).
8. Grand défenseur de la paix dans le monde, le sculpteur Guy Sioui, Huron-Wendat et Abénaquis, a réalisé quelque 6000 calumets au cours de sa carrière, outre des bijoux en or, en argent et en bois d'original. Il sculpte ses premiers calumets à Wendake en 1972 au moment de la naissance de son fils Akian. En 1973-74, il se met parallèlement à fabriquer des bijoux destinés à la vente au sein d'une coopérative d'artisanat à Ottawa. Ses premiers bijoux étaient faits d'un alliage de métal obtenu par des techniques de moulage et de coulage. Lorsque le couple déménage à Odanak, Guy produit des calumets en stéatite, catlinite et plusieurs autres pierres. Il aménage une boutique dans une roulotte. Ensuite, il vend ses pièces dans des boutiques à Montréal, Ottawa et Toronto. Revisitant la manière des anciens, il est l'un des premiers artistes autochtones contemporains à fabriquer des calumets en stéatite et en pierre rouge. Les manches sculptés des calumets sont signés Siwi, outre ses signes personnels.
9. Vincent Sioui se rend à Saint-Augustin et à la Romaine.
10. L'Institut reçoit son principal financement d'une fondation privée, la Fondation Donner, auquel s'ajoutent des subventions octroyées dans le cadre du programme jeunesse du Secrétaire d'État, du ministère des Affaires indiennes et du Nord et de l'Association des Indiens du Québec. Dossier « N.N.A.S.I. Montréal Office », fonds Collège Manitou ACC 96-97/978, Archives nationales du Canada, boîte 10.
11. Ce dessin fut conçu à la demande de Monik Sioui qui dirige l'imprimerie du Collège Manitou. Mireille Sioui raconte qu'en raison d'un incendie Monik perd sa maison à La Macaza. Dans ces circonstances, elle envoie son fils Patrick à Odanak. Mireille Sioui amène Patrick, et son propre fils Akian, cueillir des « gueules noires ».
12. Le Collège fut nommé d'après la société *Rochdale Pionners* fondée en 1844 par 28 artisans des filatures de coton à Rochdale dans le nord de l'Angleterre. La société est considérée comme l'un des prototypes de coopérative moderne.
13. Le recueil rassemble dix contes : *L'origine du monde : création de la grande île; La création du monde par les deux jumeaux; Le mythe de la tortue; Les mésaventures du renard; L'origine de la médecine amérindienne; La sorcière et le trompeur; Le loup et le jeune homme; Le garçon et sa couleuvre; Le chasseur et la naine; L'ours et le fils adoptif du chasseur.*
14. Velma Bourque fut directrice académique au Collège Manitou (1973-1976). Après la fermeture de l'établissement en 1976, elle continue d'être impliquée dans l'administration du Programme d'Amérindianisation, un programme de formation des professeurs autochtones mis sur pied au début des années 1970 à l'Université du Québec à Chicoutimi, puis momentanément transféré à Manitou jusqu'à la fermeture de l'établissement.
15. Le chanteur et compositeur engagé François Vincent Kiowarini (1944-2009) enregistre son premier album « *Kiowarini* » (qui signifie « celui qui chante l'âme de son peuple ») en 1973. Sa chanson *Le Huron vagabond* fait de lui un ambassadeur culturel. *Owé Otenodio* est le titre d'un chant enregistré sur son CD intitulé, « *Kiowarini chante l'âme de son peuple* » (2007).

16. La maîtrise en histoire de l'art entreprise par Mireille Sioui en 1996 comporte un volet en informatique. En 1998, elle donne à son directeur de mémoire une copie du film *Kanata, l'héritage des enfants d'Aataentsic* pour lequel elle avait agi comme consultante-recherchiste et assistante de René Sioui Labelle (1997-1998). Elle ne terminera pas la rédaction de son mémoire.

17. Prix d'originalité et maîtrise de la technique (Loto Québec, 1983), Prix du Festival du canot (Ottawa, 1983), Premier prix de la Province de Québec dans la catégorie dessin/gravure de la *Native Indian Art Competition* dans le cadre du troisième Festival annuel de la *Canadian Indian Arts and Crafts*, (1983).

18. Du 1^{er} au 30 novembre, General Assembly Building United Nations, New York, du 12 janvier au 14 février 1984 Organisation des États américains Washington, du 1^{er} au 31 mars 1984, Université Duke à Durham, Caroline du Nord, octobre à décembre 1984 Hall of State au Fair Park, Los Angeles, Californie, janvier 1985 Palm Springs Desert Museum, Palm Springs, Californie, février-mars 1985 Fine Art Centre, Taylor Museum, Colorado Springs.

19. *Wendake, Terre sacrée, Terre vivante*, Maison Arouanne, Village des Hurons, Wendake, Qc, Canada, 6 mai 1993 – novembre 1994. Conseil de la Nation Huronne-wendat avec la collaboration du MAINC.

20. *Rapport de la Commission royale d'enquête sur les peuples autochtones/Report of the Royal Commission on Aboriginal Peoples*, 1996, pages de garde des (5) volumes français et anglais, dimensions de la reproduction 50 x 32,5 cm. Les dimensions originales ont été modifiées avec la permission de l'artiste. L'œuvre a également été reproduite en page couverture arrière de *AKWEKON Literary Journal*, volume 2 no 3, 1985.

21. Depuis 1993, la Bibliothèque nationale du Québec assure la conservation de la Banque d'œuvres des anciens membres de l'Atelier de réalisations graphiques, Engramme, Centre de production et de diffusion en estampe. Les deux estampes de Mireille Sioui font partie du patrimoine national.

22. Tout en menant Dategrafik, Mireille Sioui travaille chez Distribution internationale de logiciels inc. (M.L.L.) entre 1994 et 1995. Cette entreprise située à Sainte-Foy (Qc) se consacre à la recherche et au développement des technologies informatiques, de l'infographie et de la production de logiciels éducatifs de langue française. Mireille Sioui dessine des icônes et des images statiques et d'autres animées. En 1995, en collaboration avec Christian Sioui et Benoit Sioui, elle met sur pied la Fondation I8onnhe qui se voue à la culture et à la langue huronne-wendat.

23. La collection, issue notamment du Fonds Anne-Marie Sioui, du Fonds de la Maison Tsawenhohi et de l'Église Notre-Dame-de-Lorette, compte plus de 2000 documents et objets divers.
<https://museehuronwendat.ca/le-musee/expositions/collections/>

24. Ces mots sont écrits en langue huronne-wendat standardisée.

Liste de références

Anonyme. (1983, 30 avril). Disparu dans les bois. On ne l'a pas retrouvé, *Le Nouvelliste*, p. 2.

Arnaud, Aurélie. (2014). Féminisme autochtone militant : quel féminisme pour quelle militance? *Nouvelles pratiques sociales*, 27(1), 211-222.

Bear Robe, Andrew. (1970). Indian Urbanization. *Tawow. Canadian Indian Cultural Magazine*, 1(1), 2-6.

Bhabha, Homi K. (2007). *Les lieux de la culture. Une théorie postcoloniale*. Payot.

Bhabha, Homi K. et Rutherford, Jonathan. (2006). « Le tiers-espace », *Multitudes*, 3(6), 95-107.

Baril, Hélène. (1977, 13 août). Un musée à visiter. *Le Nouvelliste*, p. 31.

Bennett, John. (2008). *Wilfred Pelletier*. L'encyclopédie Canadienne. <https://www.thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/pelletier-wilfred>

Couture Grondin, É. et Marie-Hélène. (2021). « Désormais, nous parlons et nous écrivons pour nous mêmes » : la prise de parole autochtone dans Kanatha (1974 1977). *Mémoires du livre / Studies in Book Culture*, 12(2), 1-34.

Farell Racette, Sherry. (2015). Tawow: Canadian Indian Cultural Magazine (1970–1981). *Journal of Canadian Art History / Annales d'histoire de l'art canadien*, 36(1), 53-75.

De Stecher, Annette W. (2022). *Wendat Womens's Arts*. McGill-Queens/Beaverbrook Canadian Foundation Studies.

Gros-Louis, Michel et Benoit, Jacques. (2018). *Les Hurons-Wendats. Regards nouveaux. Thonionwentsu'ten, mon peuple, ma langue, mon territoire*. Québec : Les Éditions Gid.

Howard, Heather A. (2016). Co-Producing Community Knowledge: Indigenous Epistemologies of Engaged, Ethical Research in an Urban Context. *Engaged Scholar Journal: Community-Engaged Research, Teaching and Learning*, 2(1), 205-224.

Pageot, Edith-Anne et Latouche, Pierre-Edouard. (2021-2022). Genèse d'un projet de construction de maisons à l'énergie solaire au Collège Manitou, un prototype novateur? *Revue d'études autochtones*, 51(2-3), 137-149.

Pelletier, Wilfred. (1985a). Illustrations, Mireille Sioui. *Le silence d'un cri*. Éditions Anne Sigier.

Pelletier, Wilfred. (1985b). Illustrations, Mireille Sioui. *A Wise Man Speaks*. Amerindianization Program, Pedagogical sources, Department of Indian Affairs, Québec.

Raudsepp, Enn. (1985, février). Emergent Media: The Native Press in Canada. *Canadian Journal of Communication*, 11(2), 193-209.

Sioui Durand, Guy. (2016). L'onderha. *Inter: art actuel*, 122, 4-19.

Sioui, Georges-E. (2019). *Eatenonha: native roots of modern democracy*. McGill-Queen's University Press.

Sioui, Georges-E. (2008). *Histoires de Kanatha vues et contées, 1991-2008. Histories of Kanatha seen and told, 1991-2008*. Les Presses de l'Université d'Ottawa.

Sioui, Mireille. (1970a, printemps). Les ombres. *Tawow. Canadian Indian Cultural Magazine*, 1(1), 37.

Sioui, Mireille. (1970b, printemps). Mixed Bood. *Tawow. Canadian Indian Cultural Magazine*, 1(1), 38.

Vincent, Francine. et Sioui, Georges. traduction et adaptation, Mireille Sioui illustrations. (1986). *Octoyton Wendake. Les enfants de la Grande Ile. Contes de la Nation Huronne-Wendat*. Programme d'Amérindianisation, ministère des Affaires indiennes et du Nord Canada, Québec.

Printmaker, Painter and Person: Ghitta Caiserman from World War to Cold War

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

Lora Senechal Carney, historienne de l'art spécialisée dans l'histoire de l'art canadien du XXe siècle.
professeure retraitée émérite de l'Université de Toronto

Résumé

Nous enquêtons sur les deux premières décennies de la longue carrière de Ghitta Caiserman, une carrière qui n'a pas encore reçu l'attention qu'elle mérite dans l'histoire de l'art canadien, malgré l'importance considérable qu'elle a eue pendant une grande partie de celle-ci. Ces premières décennies révèlent une artiste déjà profondément engagée dans les espaces publics et les institutions nationales et internationales, ainsi que dans ceux propres à sa ville de Montréal. Son œuvre précoce des années 1940, en particulier les estampes, est ouvertement sociopolitique et occupe une place importante dans la satire graphique canadienne. Les changements d'après-guerre auxquels nous assistons, bien qu'ils soient plus manifestement axés sur le personnel dans ses peintures, ne la trouvent pas moins engagée. Son tournant vers le plus profondément subjectif est marqué en particulier par une fusion des préoccupations pour le sujet et la forme; c'est cette fusion, dans le contexte d'un monde de l'art qui avait donné une telle primauté au formel, qui lui donne l'espace nécessaire pour s'engager dans le monde qui l'entoure en tant qu'enseignante, mère, personnalité publique et féministe avant le fait.

Abstract

We investigate the first two decades of Ghitta Caiserman's long career, a career which has yet to receive the attention it warrants in Canadian art history in spite of her substantial prominence during much of it. These early decades reveal an artist already deeply engaged in national and international public spaces and institutions, as well as in those specific to her city of Montreal. Her precocious work of the 1940s, in particular the prints, was overtly socio-political, and holds an important place in Canadian graphic satire. The postwar shifts we witness, while more evidently focussed on the personal in her paintings, find her no less engaged. Her turn toward the more deeply subjective was marked in particular by a fusion of subject and formal concerns; it is this fusion, in the context of an art world that had given such precedence to the formal, that gives her the space to engage with the world around her as a teacher, a mother, a public figure, and a feminist before the fact.

“If someone asked you to name our province’s outstanding women personalities who would you choose?...When it comes to women artists there was more difficulty for one’s personal taste in art enters the picture so strikingly here. Two artists mentioned by practically all those interviewed were Lilius Torrance Newton and Ghitta Caiserman.”

This 1959 note in the *Montreal Gazette* gives a sense of the prominence enjoyed in the postwar period by Montreal artist Ghitta Caiserman-Roth (1923-2005). In the 1940s and 1950s, she produced an extensive range of prints, drawings, and paintings in which she dealt with the politics of war, of class struggle, and of the self in society through an engagement with modernist codes of figurative representation. As one decade gave way to the next, changes in the North American political climate appear to have coincided with a shift in her chosen imagery, which becomes more allusive and personal, referencing women’s experience through religious and domestic themes. In this article, we chart the first twenty years of Caiserman’s career (she would add the name Roth at the time of her second marriage, in 1962) and situate her work against what has become the standard later-modernist narrative of a teleological path to abstraction. We recover her preoccupation with subjectivity as it refers to the artist’s body and space, seeing in this theme a harbinger of the feminist concerns that also mark Canadian artistic practice in the second half of the twentieth century. The artist’s subjectivity can, of course, be usefully studied from her self-portraits¹. Nonetheless, in considering the theme of this issue, we find the artist on a path that translates such a concern in the context of her relationship to institutions and public spaces that structured Québec and Canadian women’s lives during the Second World War and in its political and economic aftermath. As the writer of a 1960 article on Caiserman in *Canadian Art* put it, “The sympathies of the artist are involved in the society in which she lives” (McCullough, 1960, 85). Caiserman’s growth as person and artist is negotiated from the vantage points of artist, activist, printmaker, satirist, painter, teacher, mother, wife, and citizen of Canada at mid-century. Her face and body are constant referents throughout these years. So are the spaces and symbolic orders in which her artistic practice found its meanings: spaces of action, creativity, and exhibition (the factory, the studio, the home, the school, the gallery, and the museum) were yoked to symbolic orders of community and tradition: the social institutions of art, religion, and marriage that she investigated and harnessed to explore her own changing position in the post-War world. We argue that even in her turn toward the more subjective in the postwar years, her art, like her many and varied involvements in education, actively refers to and even critiques these social institutions.

Ghitta Caiserman’s career began early, watched over by encouraging parents. Her father, Hanahiah M. Caiserman (1884-1950), emigrated from Romania to Montreal in 1911². He swiftly became involved in socialist politics and was a union organizer and activist for *Po’alei Zion* (Labor Zionism) in support of clothing workers and Jewish bakers, teaching political economics to union night classes throughout the 1910s. Also involved in the inception of the

Jewish Public Library in 1917, Hanahiah Caiserman was founding general secretary of the Canadian Jewish Congress (1919), honorary president of the Jewish Immigrant Aid Society (1920), activist for the establishment of separate Jewish schools³ and, by 1936, affiliated with the Baron de Hirsch Institute and Benevolent Society of Montreal (Baron de Hirsch Institute, *Lovell's Montreal Directory* 1936-1937). He was also a passionate supporter of Yiddish culture and literature. Publishing a study of Yiddish literature in 1934 (*World Cat* identities) and hosting salons for artists and writers at home with his wife Sarah (Wittel) Caiserman (1893-1967), he wrote extensively in the Yiddish press, notably for *Keneder Adler*, where he also reviewed art exhibitions. Of his reviews, those that concerned Ghitta were written under a pseudonym (Andrus, 1981, 13). Sarah Caiserman, a pioneer entrepreneur and founder/owner of the Goosey Gander children's clothes company, made her husband's political and cultural activities possible, for these were largely volunteer efforts; she was also a key supporter for Ghitta's career, enabling her to rent studio space following her return from studies in New York in 1944.



Figure 1. Ghitta Caiserman, *Self-Portrait*, 1939, Oil on canvas, 17.6 x 12.5 cm (plate)
Private collection

The Caisermans' salons welcomed journalists, poets, and artists such as Alexander Bercovitch (1891-1951), who would come to the Esplanade apartment to give Ghitta painting lessons, and Ernst Neumann (1907-1956); Ghitta also met Louis Muhlstock (1904-2001) in these early years (Andrus, 1981, 13). In 1936, when Ghitta was thirteen, her father sent in an artist's information sheet to the National Gallery of Canada listing his daughter's early accomplishments. "She has completed a year at Montreal High School⁴, a year and a half's training with Bercovitch and has participated in group exhibitions, receiving honorable mention awards at the YMHA⁵ and at the 1936 Spring Exhibition of the Art Association of Montreal." Giving as her contact the family address at '4223 Esplanade Avenue', he offers us a hint to the young artist's sense of herself in her immediate environment, walking out onto the street each day with Montreal's Mountain before her – a relationship that appears beset with tense identification in her 1939 *Self-Portrait*, where her face and torso command the foreground. Her chestnut brown hair, red patterned neckerchief, and blue jersey, each richly tinted, frame a determined, searching expression quite at odds with the swiftly brushed figures of skiers on a pastel-hued hill in the distance. We guess at private and social vectors of self and group identification in this

painting, which dates from the time that Caiserman, all of sixteen, moved to New York to live with her sister Nina Caiserman (1915-1963), a dancer affiliated with the Martha Graham dance company living on Fourteenth Street, so that she could begin her studies at the Parsons School of Design on 57th Street (Andrus, 1981, 15). Before long, her curriculum at Parsons, while remembered as being especially important to her development as a painter, was rounded out and in some respects superseded by sessions at the Art Students' League, also on 57th Street.

While both painting and printmaking were central to Ghitta Caiserman in her New York years (1939-1944), the etchings and lithographs undertaken at the Art Students League (and, later, in Montreal), speak to the specific importance of politically oriented printmaking in the artist's practice, and to her newly developing affiliation with the communist movement (an affiliation which put her into lasting conflict with her father, to whom she had long been and continued to be very close)⁶. Some five decades later, on recommending the acquisition of a selection of twelve early prints from this era by the National Gallery of Canada⁷, this political orientation was stressed in a report prepared by Rosemarie Tovell, who was at the time the curator of Canadian Prints and Drawings. Tovell annexed comments prepared for her by Ghitta Caiserman-Roth (Caiserman-Roth to Tovell, 1992). All but one of the prints bear the hallmarks of Caiserman's political engagement in the 1940s. As Tovell noted,

Among the artists active during the Second World War, Ghitta Caiserman-Roth stands alone in her depiction of biting socio-political commentaries on the war. Her political activism and outlook were acquired during her student years in New York from 1939 to 1944. There she studied with such "left wing" artists as the twins, Raphael and Moses Soyer and Harry Sternberg at the Art Students League (...) Caiserman-Roth's 1943 and 1944 prints were pulled during Harry Sternberg's print classes at the Art Students League. Because she had only limited access to the printmaking facilities, Caiserman-Roth was only able to print very small editions, the largest being not more than eight. They were not really meant for commercial release and, with the exception of *Night Shift*, were never exhibited. (Tovell, 1992)

Here are names that recur in all the literature on Ghitta Caiserman's formative years: painter and printmaker Harry Sternberg (1904-2001) taught at the Art Students' league from 1934 to 1967; the annals of the students who benefited from his guidance beg further investigation into the artistic network Ghitta may have enjoyed while in New York every academic year during Canada's wartime⁸. Sternberg's instruction in printmaking is held to have been supported by the technical expertise of colleague Will Barnet (1911-2012), who would have pulled the prints of Sternberg and his students. Twin brothers Raphael and Moses Soyer (1899-1987 and 1889-1974 respectively), who emigrated to New York from Russia in 1912, are known to have also taught from premises at Sixteenth Street in the 1940s; thus, Ghitta may have worked with them both there and at the Art Students League. Like Sternberg, the Soyers adopted social realist objectives that committed art making to supporting political action.

That the majority of Caiserman's work at the time was equally committed to this purpose is understandable: in the wake of the US entry into the war in December 1941, this Canadian artist, who had, as we've seen, been nurtured since childhood in the socialist world of her parents, found herself studying and working in a milieu also oriented by the transfer of allegiance by the Soviet Union to the Allied position following its invasion by Germany earlier that year. Images of Axis destruction, of cooperation between workers and management in the war effort, and satirical portrayals of bourgeois civic life combine in Caiserman's printmaking of the 1940s. Her prints proffer the didactic and synthetic visual messaging that had been a hallmark of satirical-symbolic imagery in the well-known socialist/communist periodical *The Masses* and its successor *The New Masses*; it was characterized by a summary lithographic crayon style that harkens especially to the later work of French lithographer and painter Honoré Daumier (1808-1879) who had decried, through majestic, bleak prints, the destruction wrought by militarism at the time of the Franco-Prussian War (1870-1871). The concision of Daumier's litho crayon style had been taken up in the pages of *The Masses* after 1913: Boardman Robinson (1876-1952), John Sloan (1871-1951), and Peggy Bacon (1895-1987) each using it to powerful effect (see especially Zurier 1988). In the late 1930s, closer to home in Montreal's *Clarté* and Toronto's *New Frontier*, Harry Mayerovitch (1910-2004), using the pseudonyms Henri and Mayo, had adapted the style in a series of cartoons linking Québec premier Maurice Duplessis to Canadian fascist leader Adrien Arcand and the German Führer Adolf Hitler.

The twelve prints acquired by the National Gallery of Canada in 1992 help us to identify the young Caiserman as the newest member of this movement in Canadian graphic satire. Indeed, in Esther Trépanier's 2008 book and exhibition *Jewish Painters of Montreal: Witnesses of their Time*, pride of place is given to political caricature as exemplified by Mayerovitch and Caiserman. The term *witness* is apt: we turn to these works to understand artistic responses and graphic ideas as Caiserman formulated them in her own time, while we have little information about the circulation of these small editions. It is fair to say that the 21st century has brought them renewed resonance. Of the eighteen works by Caiserman chosen by Trépanier in this exhibition, two (*War Effort*, 1944, and *War Profiteer*, 1946) were from the National Gallery of Canada acquisition, while two more were images also acquired by the NGC but for which Trépanier secured copies in the collection of the Musée national des beaux-arts du Québec (*Unconditional Surrender*, n.d. and *Underground*, dated by the NGC as 1944 and by MNBAQ as 1943.) At the time of writing, MNBAQ has consistently exhibited these graphic works in the permanent collection display it inaugurated in 2018. But as we are reminded by Rosemary Tovell, writing in 1992, these works had "never been exhibited, except for *Night Shift*". Their public circulation in the 1940s was limited perhaps to Ghitta's close circle; for all their power, enhanced by the artist's use of steeply angular compositional space with strong contrasts of scale, of jagged movement propelled by a bold use of summary line, and clear messaging that seems intended to compel allegiance to her cause, they come to us as images designed for mass distribution that instead remained, for the most part, away from the public space to which they seem designed to appeal.

It is all the more intriguing, then, to consider that in 1943 Caiserman was yet to produce the bulk of this work, so redolent of her time in New York and so closely associated in the historiography with its remarkable artistic/political pedigree. At the Spring Exhibition of that year, she presented herself to her hometown audience through the personal enigma that she had engraved onto the plate of *Night Shift*.

This enigma is that of a woman at work in a munitions factory (and so no less concerned with war). "During the war years", she wrote to Rosemary Tovell,

I studied in New York and would come back to Montreal during the summers to work in the war plants. I worked on both day and night shifts. This etching is a self-portrait in a dream about the shell examining I did... my feet are in water... the shells have wings and are flying around, and this gives the etching a surreal quality. (Caiserman to Tovell, 1992)

We can imagine, then, that *Night Shift* was 'dreamt' - and then etched - sometime between September 1942 and the time of the 1943 AAM Spring Exhibition. It's the dream of a young artist who places her countenance, the privacy of her body, once again (as in the 1939 *Self-Portrait*) in, or against, a landscape. Let's imagine what it meant for the artist, who had just turned twenty, to present this work to the public of her home city.



Figure 2. Ghitta Caiserman, *The Night Shift*, 1943, Etching on wove paper, laid on cardboard 17.6 x 12.5 cm (plate)
National Gallery of Canada

A self-portrait in a dream: in a space marked by surrealism, to be sure, a space whose narrative structure might also recall the early Renaissance. A self-portrait in three times, three stages perhaps. Closest to us, Ghitta Caiserman with her feet indeed in water, standing or sitting at a conveyor belt, examining the artillery shells at a war plant. The photograph on the cover of David Fennario's *Motherhouse* (2014), a play about the British Munitions Factory established in Verdun at the outset of the first World War, gives us a sense of mimetic correspondence to certain aspects of Caiserman's etching. The munitions workers – who evidently came to number 6,800 in all at the height of production – sport the same wide-collared white overalls in that photograph as the three Ghittas; their heads, also just like the Ghittas', are covered with a white cap, which for each of the Ghittas frames a face that indeed bears a resemblance

to the face that greets us in the 1939 self-portrait we have already considered. The three etched faces establish a continuity that will be confirmed in 1949, in an etched portrait of Ghitta by Fred Taylor.

The strong eyebrows, the stern expression, the diamond mouth, the well-defined jawline and, in both *Night Shift* and Taylor's portrayal, the fringe-cut hair, enable us to establish a repertoire of Ghitta Caisermans. But the artist's approach to her own body opens another line of enquiry for which her entire career provides further material. This exploration may speak to an erotics (no less political) or at least a troubling of the artistic conventions that had circumscribed male visions of the female body, by introducing to public view its private significations, or rather, the *privacy of its significations* – codes that withstand male deciphering. In this sense, *Night Shift* might be usefully studied alongside self-representations or portraits of women in the works of Sylvia Ary, Mimi Parent, Suzanne Duquet, and Rita Briansky⁹. Of these artists, Parent went furthest towards the surrealist strategies that confounded masculine behaviours in viewing and representing the female body. Her sometimes playful approach casts a line through recent Québec art history, pinpointing a tension that is common to both *Night Shift* and, more recently, the work of Cynthia Girard¹⁰.



Figure 3. Frederick Bourchier Taylor, *Ghitta Caiserman Pinsky*, v. 1949, eau-forte, vernis mou ; 27 x 14 cm, BAnQ Rosemont-La Petite-Patrie



Figure 4. Frederick Bourchier Taylor, *Ghitta Caiserman Pinsky*, v. 1949, eau-forte, vernis mou ; 29 x 22 cm, BAnQ Rosemont-La Petite-Patrie

The symbolic structure of *Night Shift* comes into focus if we compare it with Sylvia Ary's *Artist and Model*. In Ary's case, the artist's back and backward glancing face inscribes the sign of skin, nudity and erotic tension through the configuration of roles ascribed to artist and sitter. For Caiserman, the location of eros is not refracted onto a sitter, activated by the artist's viewing: instead, the artist considers herself, although still setting up her body as one instance of a multiple iteration. Here, eros is invested in the fishing figure at upper left who is sitting, legs apart and bare, the fishing pole emerging away from her genitalia. It hoists and swings the phallic munition shells from a second Ghitta who is seated at the conveyor belt that is both inside and outside the factory structure that forms her backdrop, to a third Ghitta, seated in what seems to be read as a meadow giving on to a fenced rise at the left, a small hill at the right. Up here, the fisherwoman Ghitta appears to be the dreamer, her head wrapped not only in the factory cap but in a mist surrounded by stars and winged phalluses/shells dotting a night-and-day sky. The dualities of times of day, of places inside and out, serve to suggest a mysterious correlation between landscape, architecture, and body.



Figure 5. Sylvia Ary, *Artist and Model*, 1943, Pastel on Carton, 76,5 x 73,8 cm, Musée national des beaux-arts du Québec

While the artist's own sense of this mystery belongs to her alone, we can enquire into the specifics of time and place that presumably ground the dreamer's experience and that are reorganized in her image. Our earlier reference to the play *Motherhouse* by David Fennario leads us first to wonder if Ghitta Caiserman might have been at work during her wartime summers at the same Verdun site. This is unlikely: her image clearly references (and her later comments confirm) the production of shells. The Verdun factory, ceded to Dominion Textile in 1919 and redeveloped for the production of munitions in 1940 by Defence Industries Limited (a subsidiary of Canadian Industries Limited, under contract the federal Ministry for Munitions and Supply), exclusively manufactured small arms ammunition. But the Verdun plant was just one of several set up by DIL on Montreal Island and in surrounding regions. The only plant to be organized for the production and filling of shells with explosives was that at Sainte-Thérèse, near Blainville, north of Montreal.

The Sainte-Thérèse munitions installation would have been easily accessible to Ghitta as a summer worker. By 1942, the family had relocated to an apartment at 430 Boulevard Saint-Joseph, west of Saint-Laurent, at the T junction with avenue Querbes in Outremont (thus following a pattern of upward mobility satirized in the novels of Mordecai Richler, a direct contemporary of Ghitta's). From this apartment, a short walk to avenue du Parc would bring

Ghitta to the number 80 tram stop, to go North to what was then known as Gare Park Avenue Station and a transfer to the CPR commuter railway line to Saint-Jérôme. The Sainte-Thérèse station lay just beyond Île-Jésus (today's Ville de Laval). The new plant, built on expropriated farmland, was a major complex of over three hundred buildings on a site of six thousand acres, with homes for workers, service buildings, a community centre, a hospital, the railway station, a bank and even a chapel. The Laurentians, by then replete with winter ski resorts and summer-home communities that drew Jewish families every year, rose in the near distance.

Accordingly, we might read the 'pastoral' qualities of *Night Shift*, the apparent *insouciance* in the artist's approach – quite at odds with the bold, severe structures of her other printed and painted work in these years – as an ironic reference to this benighted landscape. The grasses, tree, and gentle hills that surround the brick factory structure are a strange setting for the required safety of distance from a dense urban centre in which any accidental explosion would be catastrophic (memories of the 1917 Halifax harbour explosion proving to be still very raw in Canadian government procurement). Was the idyllic tone in keeping with the workers' experience of their daily, or nightly, wartime work? How did the round-the-clock production impact workers' lives – indeed their bodies? Those who did not live onsite could commute to and from Montreal thanks to the 24-hour train service. Perhaps Ghitta was billeted in one of the onsite homes. Perhaps relationships with other workers took shape in some way and grounded what at first appears to be an erotic fantasy but on considered reflection reads more like a wry, humorous dispensation – after all, only the artist's body(ies) is/are present here. The phallic shells might almost be dildoes. Perhaps, in the end, the surrealist aspect of this piece is itself under ironic, or indeed satiric scrutiny, through the medium of the artist's persona. Deciding what is at stake is ultimately less important than recognizing that the tension between integration and disjunction among the three Ghittas, from both their factory and their landscape, in a logic of near weightlessness, points us to strategies of incomplete disclosure, of space for the viewer's wonderings and wanderings, of a hidden polysemic order that may well ground the experience of the artist in wartime just as much as the overarching political and military objectives prosecuted in the War.

While *Night Shift* appears thus to be the only print exhibited by Ghitta Caiserman in the 1940s, belying the overall importance of printmaking to her overall artistic practice, there is little doubt that she was committed to placing her painted works, just as imbued with social engagement as the lithographs and etchings that she kept closer to hand, into the public arena. It was a natural outcome of her life to that point. It was painting that had been at the centre of the world in which she had lived with her artistically and culturally active parents: her father gave her "paintboxes and beautiful coloured paper," and "he 'gave' me a teacher," as we have seen, the painter and set designer Alexandre Bercovitch, with whom she studied in 1931-32 (Caiserman, *Insights*, 1993, 8ff). She met the painter Louis Muhlstock around the same time, as we mentioned earlier, and she spoke later of the lasting influence of walks

with him in her neighbourhood, when he spoke of “seeing” and not just “looking” (Caiserman, “Beginnings,” 1981, 13).

During the first years of World War Two, her training in the rich art world of New York included, as we have seen, study with the painters Moses and Raphael Soyer, twin Russian-born figurative artists who favoured the kind of antifascist socialism practiced so often in the United Front era - not paintings of the class struggle, but rather of empathy with working people, and also, in Raphael’s case, of the unemployed and homeless. Moses said, “Most of my paintings reflect an interest in the casual moments in the life of plain people” (Soyer, 1972, 38). It is easy to see how the Soyers would have fascinated Caiserman, and how she may have looked back to them as she developed her own ways of working. Of course one cannot

pin this or that influence to an artist’s paintings – as the artist David Milne said, “you could see a painting through the crack of a door... and be influenced for life” (Milne, 1936, 35) - but some experiences do appear especially important.

Returning to Montreal in 1944 after her studies in New York, she set up a studio in an empty storefront found by her mother Sarah. She joined the Federation of Canadian Artists and began her practice as a professional painter. But she was on the move again the following year when her new husband Alfred Pinsky, once a fellow student in New York and now in the Royal Canadian Air Force, was posted to Halifax. She and Pinsky maintained their mutual interest in the working class and in antifascism. Together, they wrote a piece 1945 for *En Masse*, a literary and arts magazine¹¹. That same year, however, there was a change in her approach to art and the social. This was marked by an especially important painting, *Men Loading*, which also gives powerful evidence of her level of accomplishment.

In this painting of shipyard workers loading large and obviously heavy bags, each of the three men is made distinct from the others by subtle and even delicate colour, colour which would seem at odds with the hard, sweaty work they are doing were it not for the new importance to Caiserman of creating an energetic visual whole. The colour allows the men’s forms to join in a single flow. “I made a very rhythmic thing of it,” she said later, “synthesizing what I had seen with what I knew. The subject matter was really secondary. I really felt that I was just starting



Figure 6. Ghitta Caiserman, *Men loading*, 1945

then" (Caiserman, "Beginnings," 20). That is a striking statement for an artist with a long-time commitment to the social. It reflects Caiserman's own later sense that for her, painting had become a matter of fusing her subject and her formal concerns. The artist Michael Forster noticed much the same thing a few years later: in reviewing a show of four young Montreal painters at the Montreal Museum of Fine Arts, he found her work the most "coherent" of the four, and while he thought many of her pieces still had the heavy influence of the American artist Ben Shahn, he admired two paintings that didn't: "with lots of technique and perception, she seems here to be as much interested in making a picture as in saying something, and she does both with success" (Forster, 1950).

Once back in Montreal in 1946, Caiserman began to pursue a vigorous practice of exhibiting, in addition to co-founding and running the Montreal Artists School with Pinsky (until 1952). She became a model of professionalism in Montreal's public spaces and institutions. There were the regular society shows, both there and elsewhere in Canada. She showed at the Spring Exhibitions of the Art Association of Montreal (the Montreal Museum of Fine Arts) and the Jewish Artists Group, which also held spring shows, and with the Canadian Group of Painters (which she joined in 1954) as well as at the annual winter shows of the Art Gallery of Hamilton. By 1952 she was well enough recognized to serve on the jury for the Art Association of Montreal's Spring Exhibition. She joined the Canadian Society of Graphic Art in 1950 and, still a young artist, she was admitted to the Royal Canadian Academy of Arts in 1956, an institution once too conservative for artists like her – but it too had had to change with the times. Other memberships followed. She was also active as a speaker; for example, the *Gazette* of 27 November 1947 noted that "This evening there will be a symposium on the works of three Jewish artists: Chagall, Pissarro and Picasso. The speakers who are Canadian artists, will be Harry Mayerovitch, Ghitta Caiserman, and Saul Field". A few years later, she gave a series of ten lectures in the city on *Turning Points in the History of Art* (McCulloch, 1960, 84). These are further signs of her energy, of the recognition of her teaching ability, and of the public profile she had developed.

National recognition came quickly. In 1950, she received one of the three top prizes in the O'Keefe Art Award for artists under thirty, and in 1951 she won a \$1500 scholarship (not taken up) to study at the Instituto Allende at San Miguel de Allende, in Mexico¹². And she was already being chosen to represent Canada abroad. In 1947, when she was still in her early twenties, her work had been selected for both the *Exhibition of Canadian Women Artists* in New York and the *Festival mondial de la jeunesse démocratique* in Prague. Her painting was among a group of works from the Prague exhibition to be shown first at the Art Association of Montreal.

Her paintings in the late forties and early fifties included cityscapes such as *Street Scene* of 1948. This painting is broadly conceived and so rigorously constructed that at first one scarcely notices the dozen or so figures along the street. The low winter sun enters between the buildings and picks out details and colours on the left, but the figures themselves remain

in the shadows. This focus on architecture and streets, however, was unusual when seen within her long lifetime of paintings and prints; overall, she concerned herself very much more with humanity.

We have seen how her socialist views came out directly in her printmaking of the 1940s, and the social continues to come through in her postwar painting. Reviewing the same 1950 show as Michael Forster, the critic Robert Ayre discussed the “newer trends” represented by the show and said that while Caiserman and her husband Alfred Pinsky were still too dependent on “Ben Shahn and some of the other modern Americans,” their paintings of “the seamy side of city life” were full of promise and covered ground that needed to be investigated in Canada” (Ayre, 1950, 30ff). The following year Ayre made the point again: “Ghitta Caiserman’s world is bleak indeed, a harsh world painted harshly with cold colour and angular, rigid forms. Of late, granting her city-bound people a release in music, she seems to be reaching for more grace, but both she and her husband, Alfred Pinsky, who is warmer in colour and freer in composition, have a painful awkwardness to overcome. Nevertheless, they deserve credit for painting aspects of Canadian life that have been too much neglected. There are few to keep them company” (Ayre, 1951, 366).

But as the Cold War period set in, Ghitta Caiserman, even while becoming more and more a public figure and while continuing her active teaching career, began to be more and more private in her art. It may be appropriate to consider the fact that she was living in a most uneasy time. Today we have little sense of how shockingly people found the world to have been changed by the Holocaust, the war, and the atomic bomb. The artist Pegi Nicol wrote to a friend in 1947 that “the world is in a desperate state of fear right now and so things tighten and become tense,” and artists of course reflect that (Nicol McLeod, 1947). Another major figure in the Canadian art world of the time, Charles Comfort, spoke of the “woefully changed psychology” of the present generation of artists, deprived of the security felt by the Post-World War I generation (Comfort, 1948, 7-8). A French Canadian reporter commented that while one must not become obsessed with the bomb, “we already live in a veritable atomic atmosphere” (Brosseau, 1949). Of course, artists could make any number of responses within this atmosphere of angst, and no one can say that any particular response comes directly out of it. However, we may look at Caiserman’s turn in the fifties toward a more personal, interior approach against this background. There is a new exploration of the unconscious as drawing comes strongly into play, and this affected her painting greatly. It may be relevant to note here that the growing movement of non-objective art, which Charles Comfort linked to the psychology of the era, was partly based in a similar turn toward the unconscious. In Caiserman, this more personal, inward approach remained firmly figurative. One outcome in the fifties was a prominent window series, painted from the interior of her house, and another was her growing interest in self-portraits, already a theme at the beginning of the war.

Caiserman's position in the Canadian art world continued to grow. The city's private galleries took her on, and they constituted a more and more important part of the scene. Hélène Sicotte notes that as the fifties advanced, there was an acceleration of the number of galleries in the city that amounted to a "gallery boom," not only in numbers but in the variety of positions gallerists took toward art (Sicotte, 1995, 42). Women gallerists were among the most important figures, taking a leading role in the development and increasing importance of these informal public institutions, just as women had been leaders in the growth of teaching institutions. Caiserman's career climbed within this world, and she maintained a constant and consistent practice of exhibiting in these public spaces, just as she had previously maintained such a practice in the public spaces of print culture.

A few of the new galleries had particular importance (Lafleur, 2003, 69; and see [article](#) in this issue of *Le Carnet*). Of these, the Galerie Agnès Lefort took Caiserman into her stable. While Agnès Lefort was loved among young Montreal artists for offering them their first shows and for excellent business terms, she established her credibility with an impressive stable: "Riopelle, Borduas, Roberts, Pellan, Ghitta Caiserman-Roth, Tonnancour et Cosgrove formaient son avant-garde, prestigieuse s'il en fut" (Matte, 1983, 80).

Caiserman had regular solo exhibitions in the fifties, and one in particular, at the Dominion Gallery in 1954, had special importance, and not only for her own career, according to Rodolphe de Repentigny, one of Montreal's most important and thoughtful critics of modern art. He went as far as to say that her show "opened a new perspective on Canadian art" (Repentigny, 1954). Caiserman succeeded in producing paintings, he said, "in which the plastic qualities are remarkable and in which the subject is not insignificant." The subject may be striking – "sometimes troubling, sometimes amusing, and always rich in resonances", but at the same time, "It would be wrong to distinguish the subject from the execution, since one of the merits of this art is its wholeness". Subject and execution cannot be separated. This declaration must have pleased Caiserman tremendously, since, as far back as 1945 when she painted *Men Loading*, she had been intent on that very thing.

A new openness toward modern art grew out of Montreal's "gallery boom," and nonfigurative art in particular rose tremendously quickly in importance, reflecting the international trend. While Caiserman participated very actively in the blossoming of modern art in Montreal and was recognized as a modern, she continued to work as a figurative artist and stayed apart from this sweeping movement. It was a strong and deliberate choice. Of course, she was very conscious of the fact the dominance of the nonfigurative, and she took a positive approach to the challenge, commenting in 1957 that "with almost everybody on the other side, I think we have to be better painters to make our points. Our surfaces, for instance, have to be just as exciting, as, say, Borduas's surfaces" (Caiserman, quoted in Fulford, 1957, 74). A statement again reflecting the importance of marrying subject and form. And, a few years later, she said,



Figure 7. Ghitta Caiserman, *First Steps*, 1956

"I am not embarrassed by the fact that painting has a history – as have I. Rembrandt interests me as much as Riopelle" (quoted in McCulloch, 1960, 87). One is reminded of the point made by literary historian Candida Rifkind that "the term 'modernism' is increasingly understood to include the many and varied artistic developments, both transcultural and asynchronic, elite and popular, of the cultural and institutional formations of modernity" (Rifkind, 2009, 14). Caiserman understood that very thing about the openness of modernism, as did Repentigny, and she deployed it in developing an art that held a unique place in Canadian art history. In fact, it was a position that would take her beyond modernism.

A great example of this is the painting *First Steps* of 1956, later described by Caiserman as an effort to convey "the child's world of uncertainty with everything going in different directions" (*Ghitta Caiserman-Roth: A Retrospective View*, 36). We might suggest that a global uncertainty is also reflected. Lolly Golt offers a wonderful description of the child as being "severely" isolated from human contact, instead "watched over by a spidery plant emerging from an ornate tub" (*ibid.*). Nearer us and lying just off the edge of the very unstable carpet/landscape on which the child takes her tentative steps (Rodolphe de Repentigny saw that surface as a sort of *tabula rasa* [Repentigny, 1956]) is a hand mirror in which we see Caiserman's own face. It is a deliberately awkward set of elements. We can easily see the painting as postmodern before the fact, with its almost jarring freedom from attention to the relation of the image to the frame, its bold insertion of the personal and the private into the world of the public, and its distance from the concerns of an art world that had placed abstract expressionism at its apex. It constructs a domestic reality that is given whatever certainty one could achieve in that era. To de Repentigny, it was part of an effort to inscribe in her œuvre "une méditation presque mystique sur soi et l'expression de la vie quotidienne" (Repentigny, *ibid.*). It steps toward a feminism that was soon to grow out of such concerns.

Home, motherhood, the artist's response to personal conditions and social expectations takes the consideration of 'institution' and 'public' onto a different basis, although it could be argued that by being artistically active about both home and school Ghitta was at work on two principal spheres in the preparation of the child for the adult world.

As a teacher, it has to be remembered, Ghitta Caiserman was especially involved with public and higher education for adults. With Alfred Pinsky in Halifax, she had led night classes at the local YM-YWCA before they launched, on their return to their home city, the Montreal Artists' School at 1421 MacKay Street¹³. Her career as a teacher took her to Sir George Williams University (later Concordia), the Saidye Bronfman Centre, the Université du Québec à Montréal, and to a range of teaching engagements at colleges and universities in Nova Scotia, New Brunswick, Ontario, and British Columbia (CWAHI). She continued to be a student herself, notably exploring new possibilities in printmaking with Albert Dumouchel (1916-1971) at the École des beaux-arts de Montréal in 1961-62.

She was a lifelong student and teacher of art's history. The interviews she granted through her lifetime and her 1993 publication with Rhoda Cohen, *Insights. Drawing in the Studio*, based on conversations between professional artist and psychoanalyst sharing a new studio space, attest to her strong identification with artists of the past.

In this respect, much more detailed study is needed to align Ghitta Caiserman's work as it discloses meaning in the encounter of its private and public dimensions and in light of her extensive knowledge of historical and contemporary traditions, in both graphic arts and painting, in portraiture, landscape, still-life and interiors. A fitting example of such a dialogue with art history, insofar as it connects with the themes we have explored here, comes in the five lithographs that make up the *Wedding of Samson* series of 1951 (Bibliothèque et Archives nationales du Québec). Ghitta Caiserman, six years into married life, four years into her work as an independent school co-director and instructor, examines and revises the visual structure of Rembrandt's painting of the same name (1638), in the collection of the Gemäldegalerie Alte Meister in Dresden¹⁴.

Rembrandt had taken up a seldom-illustrated incident in the life of Samson, as related in the Old testament, Judges 10:14. The scene portrayed comes at the event of the seven-day wedding feast Samson has organized to celebrate his marriage to a Philistine woman, unnamed in the text. In the painting, we see the bride bathed in light and serenity, gazing out at us from a plane set just lightly angled and off centre. She is surrounded by the antics (drinking, eating, kissing) of young adult guests. To her left, her husband decides to enliven and vary the proceedings by setting a riddle to a group of young Philistine men; the wager being the gift of thirty cloaks and thirty sets of men's clothing. The smiling bride, now impervious to the physical motions arcing away from her, silent in the din, will soon be entreated to learn the answer to the riddle from her husband and relate it to her kinfolk. Doing so, they announce the answer and win the wager. Samson honours it in anger, understanding that his confidence to his bride has been betrayed. He goes to the Philistine's village and kills thirty men, bringing back their cloaks and garments to settle his debt. Such is Samson's life: promised by God as a man who will initiate the deliverance of the Israelites from the Philistines, Samson is

constantly outwitted, releasing superhuman anger and destruction which, by a strange logic, leads the story of that deliverance forward.

In adopting and adapting this story and Rembrandt's composition – the unnamed bride enigmatically smiling as a tragic set of events is set in motion – Ghitta Caiserman uses it to test out three compositional innovations across her series of five prints. She uses Rembrandt's lighting to move away from her more Daumieresque crayon noir style to a structure of deep contrast between light and dark. In four of the prints, the figure of the bride is still central to the wedding party; in the image reversal inherent to the lithographic process, Samson now sits on her right. In two variations, Caiserman keeps to the action as it is presented by Rembrandt: Samson turning his back to his bride and the other revellers in setting his riddle. In each of these variations, the face of the un-named bride might be held to be almost anonymous: but a comparison with the 1939 self-portrait, especially, allows us to wonder if this is a self-representation: that Ghitta the teacher, the woman (the wife?), may be here made silent, muted by narrative (and masculine) forces that isolate her at the banquet table. In this space of feasting, of celebration, the young woman has become a cipher, an accessory, almost an irrelevance to the ritual of the seven-day event and its political function in uniting families and communities: here, Israelite and Philistine, the subjugated and the captors. We can't help but think of the recent independence of Israel and its meaning for Jews in Canada, and for Ghitta, given that her father had died one year earlier, and that he had long been a moving force for the Canadian Jewish Congress. We would need to learn more about Ghitta's relationships with Alfred Pinsky and Hanahiah Caiserman to see if we can interpret the Samson figure as one or the other of these men. It's especially the evocation of a likeness between the central bride and Ghitta herself that leads us to this speculation.



Figure 8a. Ghitta Caiserman, *The Wedding of Samson*, 1951, estampe : lithographie, 52 x 67 cm, BAnQ Rosemont-La Petite-Patrie



Figure 8b. Ghitta Caiserman, *The wedding of Samson: variations on a theme by Rembrandt*, 1951, estampe : lithographie, n. et b., 53 x 67 cm, BAnQ Rosemont-La Petite-Patrie



Figure 9a. Ghitta Caiserman, *The Wedding of Samson*, 1951, estampe : lithographie, 52 x 66 cm, BAnQ Rosemont-La Petite-Patrie



Figure 9b. Ghitta Caiserman, *The wedding of Samson*, 1951, estampe : lithographie, 54 x 67 cm, BAnQ Rosemont-La Petite-Patrie

In a second set of variations, Caiserman has put aside, seemingly, the matter of resemblance, creating the Bride and Samson as players in a game of hand-held mirrors presented to one-another, setting up doublings within the space of the print¹⁵. In Figure 9a, the artist has blackened the image area of the lithographic stone and drawn through the applied ink with a scraper. Dispensing with all but the most essential lines. The bride is still central, frozen behind the banquet table, but Samson is now some Bacchus, clad only in loin cloth, holding his own mirror close to the bride's face. In Figure 9b, Caiserman has apparently increased the scraping quite extensively, using some solvent like mineral spirits to densify what were fine lines in 9a, now becoming a series of grey highlights that accentuate the volumes of the figures' limbs, each bearing the marks of ink dispersal and bubbling, or the graphic denotations of surfaces. A fifth print focuses only on the figure of the bride.



Figure 10. Ghitta Caiserman, *The wedding of Samson (the bride alone)*, 1951, estampe : lithographie

Standing mutely like a doll, or as a figure that has escaped from a series of costume designs, she sees in the mirror a face which, if it is hers, is speaking, while her lips, outside the mirror, are closed. We seem to have returned to the strategy of conferring an unavowed function onto a double of the self that is assigned space elsewhere in the image, and to the interplay of space/not-space that partakes of our self-projections into other roles in (what become) the confines of open, shared public space.

While it's difficult to resolve the possible meanings that contextual analysis allows us to posit into a single iconographical explanation, we can, for the time being, place Caiserman's *Wedding of Samson* series of 1951 in the lineage inaugurated with *Night Shift*. These narrative and visual experiments – shifts – may create equally experimental spaces that are not destined for public access but that allow the artist to negotiate the fullness of her persona as it takes its place in family, in the institutions of society, in history (and art history). The teacher who remained a student sought opportunities to examine the self as much as the materials of artistic practice - or to help the one take its place – its rightful place – among the others.

Notes

1. Preparatory studies for this article were presented at the 2015 and 2021 conferences of the Canadian Women Artists History Initiative (*The Artist Herself*, 8-9 May 2015 and *Modernisms, Inside and Out*, 30 September - 2 October 2021). See <https://www.concordia.ca/finearts/art-history/research/cwahi/conference.html>
2. Biographical information can be found online at <https://www.encyclopedia.com/religion/encyclopedias-almanacs-transcripts-and-maps/caiserman-hanane-meier>, accessed 27 August 2022. See especially Pierre Anctil, *History of the Jews in Québec*, Ottawa, University of Ottawa Press, 2021.
3. An issue in Québec politics and education that reached stalemate in the 1930s and that was resolved only in 1997 with the realignment of Montreal schools from religious to language affiliation.
4. Thus not following many of her young Jewish contemporaries to nearby Baron Byng High School on St. Urbain, where progressive approaches to art education were offered by Anne Savage, who counted Alfred Pinsky (1921-1991) and Moe Reinblatt (1917-1979) among her students.
5. More precisely known today as the Young Men's and Young Women's Hebrew Association, YM-YWHA. This acronym was established at the time of the merging in 1950 of the two associations, both founded in 1910. See <https://ymywha.com/fr/a-propos/>, accessed 28 August 2022.
6. Thanks to our anonymous evaluator for emphasizing this change in Ghitta's relation to her father.
7. The works acquired were *War Profiteer*, 1946, lithograph on wove paper 44.7 x 31.6 cm; image: 36.1 x 28 cm, 36675; *War Effort*, 1944 lithograph on wove paper, 31.7 x 48.3 cm; image: 25.3 x 30.7 cm, NGC 36672; *Freedom USA*, 1944, lithograph on wove paper 48.9 x 31.6 cm; image: 37.6 x 17.5 cm, 36677; *Mademoiselle Coutu* gouache on Kraft paper 80.4 x 48.9 cm, 36682; *Unconditional surrender*, lithograph on wove paper, laid on cardboard 45.4 x 32.5 cm; image: 37.5 x 28.8 cm, 36678.

8. For example, the group known as the “Fourteenth Street School” included Isabel Bishop (1902-1988), Reginald Marsh (1898-1954), Kenneth Hayes Miller (1876-1952) and Raphael Soyer (discussed below). Esther Trépanier has drawn attention to the affinities between Québec artists and this group in the 1930s insofar as they shared a concern with representations of the city and its denizens. See ‘Les solitudes canadiennes : réflexions à partir de quelques publications récentes’, *Journal of Canadian Art History*, vol 16, no 2 (1995) : 77-87.
9. Such comparisons were made possible in the two exhibitions that made up *Femmes artistes du XX^e siècle au Québec*, organized by Esther Trépanier for the Musée national des beaux arts du Québec in 2009-2010. See Esther Trépanier (ed.), *Femmes artistes du XX^e siècle au Québec : oeuvres du Musée national des beaux-arts du Québec*, Québec, Musée national des beaux-arts du Québec, coll. « Arts du Québec », 2010, 287 p.
10. For example, the series *Love and Anarchy* presented at Galerie Hugues Charbonneau in 2017. See <https://cynthiagirardrenard.ca/Amour-et-anarchie-Love-and-Anarchy>
11. It was a critical piece on the exhibition of the work at Allan Harrison at the Art Association of Montreal. *En Masse* appeared in four issues only. In content and range of contributors, it was a sort of after-the-fact United Front periodical. <https://canadianpoetry.org/volumes/vol19/whitney2.html>
12. A compelling history of the school and of its growing importance for Canadian artists is given in John Virtue, *Leonard and Reva Brooks. Artists in Exile in San Miguel de Allende* (Montreal: McGill-Queen’s, 2001).
13. The address corresponds to a site just south of Concordia’s Howard Webster Library building. Long one of the converted stone façade townhouses that still line much of the street North of De Maisonneuve, the site is at the time of writing cleared for new construction.
14. The devastated city of Dresden was situated in East Germany. We can well imagine that any number of printed resources available in 1951 enabled Caiserman to select this work as the basis for a series of lithographs; for example, the 1946 translation of the study *Rembrandt, the Jews and the Bible* by Polish-born art historian Franz Landsberger (1883-1964), who had emigrated to the United States in 1939. Landsberger devotes a chapter to Rembrandt’s study of the Old Testament, and directly references the Wedding of Samson. Whatever the sources, it’s unlikely that Caiserman’s choice was arbitrary.
15. It is tempting to enquire into the likelihood that Caiserman had knowledge of the work of Jacques Lacan, whose “The Mirror Stage as Formative of the I Function as Revealed in Psychoanalytic Experience” was delivered as a talk at the Interantional Psychoanalytical Conference in Zurich in 1949.

References

- Anon. (1959, 18 March). Women name personalities. *Montreal Gazette*.
- Anon. (2023, 15 avril). *Entry for Ghitta Caiserman-Roth*. CWAHI database. https://cwahi.concordia.ca/sources/artists/displayArtist.php?ID_artist=198
- Ayre, R. (1950, Autumn). Art in Montreal – from good to indifferent. *Canadian Art*, 8(1), 30-34.
- Ayre, R. (1951, December). Montreal and points east. *Journal RAIC* serial no. 316, 28(12), 363-369.
- Le Réseau canadien du patrimoine juif. (2024). *Baron de Hirsch Institute/Jewish Family Services*. Le Réseau canadien du patrimoine juif. <https://www.cjhn.ca/en/permalink/cjhn77771>

Brosseau, V. (1949, 12 August). Une atmosphère atomique. *Le Clairon* (Saint-Hyacinthe).

Caiserman, G. (1981). Interview by Donald Andrus. "Beginnings: the 1930's and 1940's", *Ghitta Caiserman-Roth: A retrospective view*. Sir George Williams Art Galleries of Concordia University.

Caiserman, G. (1957, April). Quoted in Robert Fulford, The Realist's argument. *Mayfair*. 74.

Caiserman-Roth, G. (1992, 23 April). *Memorandum addressed to Rosemarie Tovell, curator of Canadian Prints and Drawings*. National Gallery of Canada Library and Archives.

Caiserman-Roth, G. (1993). *Introduction, insights, discoveries and surprises: drawing from the model, by Ghitta Caiserman-Roth and Rhoda Cohen*. McGill-Queen's Univ. Press.

Caiserman-Wital, H.M. (1934). Idishe dikhter in Kanade. *World Cat identities* <http://worldcat.org/identities/lccn-nr91011333/>

Comfort, C. (1948, January). Transition: introduction to Observations on a decade 1938–48: Canadian painting, sculpture and print making. *Journal, Royal Architectural Institute of Canada*, 25(1), 7-8.

Forster, M. (1950, 3 June). Young painters in museum show. *Standard, Montreal*.

Lafleur, G. (2013). Récurrences dans les représentations du féminin dans la presse écrite chez les galleristes montréalaises Lavigueur, Lefort et Millman. *Cahiers de l'IREF, collection Agora*, no 5, 69-82.

Lovell's Montreal Directory for 1936-1937. (1936). *John Lovell & Son*.

Matte, D. (1983). Il était une fois dans l'ouest...Agnès Lefort (1891-1973). *Vie des arts*, 28(112), 80.

McCullough, N. (1960, March). Ghitta Caiserman, *Canadian Art*, 17(2), 84-89.

Nicol MacLeod, P. (1947, 8 December). Letter to Madge Smith. In Murray, J. (1984). *Daffodils in winter: the life and letters of Pegi Nicol MacLeod, 1904-1949*. Penumbra Press, p. 274.

Repentigny, R. (1954, 23 January). Images et plastiques: Ghitta Caiserman ouvre une voie. *La Presse*.

Rifkind, C. (2009). *Comrades and critics: women, literature, and the left in 1930s Canada*. University of Toronto Press.

Sicotte, H. (1995). Un état de la diffusion des art visuels à Montréal. *Journal of Canadian Art History*, 16(2), 64-68.

Soyer, M. (1972). *Moses Soyer: a human approach*. ACA Galleries.

Tovell, R. (1992, May). *For the collection of Canadian prints and drawings: report for acquisition of twelve works by Ghitta Caiserman-Roth*. National Gallery of Canada Library and Archives.

Trépanier, E. (2008). *Jewish Painters of Montreal: Witnesses of Their Time, 1930-1948*. Éditions de l'Homme.

Zurier, R. (1988). *Art for the masses: A radical magazine and its graphics, 1911-1917*. Temple University Press.

Creativity, Conviviality, and Care: The Shift from Private to Public in Montreal's Notman Garden

Cynthia Hammond,

professeure au Département d'histoire de l'art, Université Concordia

Résumé

Cet essai explore le genre, le vieillissement, et la frontière entre l'espace public et privé dans le « Jardin Notman » de Montréal. Situé dans le quartier historique de Milton-Parc, en arrière de la majestueuse maison néoclassique au 51 Sherbrooke Ouest, le jardin faisait partie intégrante de l'institution « St. Margaret's Home », un établissement de soins palliatifs qui abritait des femmes âgées (et leurs animaux de compagnie) pendant près d'un siècle. Dans le cadre de ce projet de recherche-création, j'ai mené des entrevues auprès des jardiniers qui ont transformé cet espace et des militantes qui, pendant près de trente ans, ont lutté pour conserver ce jardin. En 2019, j'ai présenté mon projet dans le quartier Milton-Parc à un moment où l'avenir du jardin était incertain. Bien que le jardin venait d'obtenir une protection officielle de la ville, il n'était pas encore clair si son histoire des femmes survivrait. Mon intervention repose sur l'idée que le passage du statut de jardin privé à celui d'espace public puisse et doit tenir compte des histoires des femmes, du vieillissement, et des soins qui sont au cœur de l'histoire de ce jardin.

Abstract

This essay explores gender, aging, and the shifting line between public and private in Montreal's "Notman Garden". Located in the historic Milton-Parc neighbourhood, the garden behind the stately neoclassical house at 51 rue Sherbrooke Ouest was an integral part of St. Margaret's Home, a palliative care facility that housed older women (and their pets) for almost a century. My 2019 oral history research-creation project on this garden led to interviews with women gardeners who helped to shape this green space into a garden for elderly women, as well as with activists who then fought for almost 30 years to protect that garden from development. In 2019 I exhibited my project in Milton-Parc at a moment when the garden's future was uncertain. While the garden had just obtained official protection from the city, it was not yet clear whether its gendered history would survive. My work proposes that the shift from private garden to public space can and must account for the histories of women, aging, and care that are central to this garden's story.

An elderly woman, perhaps in her 80s, sits in a garden (Figure 1). She is surrounded by plants, and the photographer has framed their view of her with the elaborate metalwork backing to the bench where she sits. She holds a black and white cat gently in her arms, and wears a floral dress, but with a heavy wool overcoat on top. She smiles or is starting to smile at whoever is taking the photograph, which is one of hundreds of photographs of women in this particular garden, known today as the “Notman” garden, after its one-time owner, celebrated Montreal photographer, William Notman (1826-1891). Yet this garden was for most of its existence a place of women: elderly women who ended their lives in the palliative care facility to which the garden was attached; labouring women who nursed, cleaned, and cared for both the patients and the architecture of the institution; women religious, who oversaw the entire facility, and women gardeners, who ensured that the garden in question would be welcoming and pleasurable for the institution’s residents.



Figure 1. *Patient with cat in garden, St Margaret’s Home, 1946. Photographer unknown. Reproduced with permission of the Drummond Foundation.*

That this was so can be understood from this image, because on a cool day – necessitating a wool coat – both the older woman in this photograph, and her cat-companion, seem glad to be outside.

The relationships between women, animals, and the boundary between public and private are poignantly underscored in garden history. In this essay, I explore gender, aging, and the shifting line between public and private in the “Notman Garden”, a large, fenced garden located in the Milton-Parc neighbourhood of Montreal. The garden was, for most of its existence, an integral part of a palliative care facility, St Margaret’s Home, which housed older women and their companion animals. The garden at St Margaret’s boasted bright hues, a rich olfactory palette, and a diverse array of maturing trees. Archival photographs show how the garden played a key role in the residents’ care, community, and conviviality, and were key to an oral history research-creation project that I undertook about this garden in 2019. At that time, no trace of the site’s gendered history of care could be found at the garden, which was then surrounded by a padlocked, chain-link fence. To discover more about the garden’s past, I interviewed a gardener who, alongside a group of women gardeners, shaped this plot of land into a space that would appeal to and benefit elderly women. I also interviewed two community

activists whose fight to protect the garden from real estate speculation spanned almost thirty years. These interviews and other archival research prompted a series of ten paintings, which I exhibited in Milton-Parc at a moment when the garden's future was uncertain. The city had just conferred official protection on the site, yet it was not clear what would become of the garden's rich biodiversity nor its legacy as a gendered space once it was redesigned to be "public". This essay brings into dialogue the oral histories, archival photographs, and the paintings that I produced, which together insist on the garden as a place of women's creativity, women's care, and women's aging. As such, my essay proposes that the shift from private garden to public space can and must account for the gendered histories that are the larger part of its story.

Gardens as sites of care

It is commonly understood that access to gardens, or "nature", benefits humans psychologically, physically, and even spiritually. Researchers have examined this truism, finding that where physical access to living landscapes is not possible, even being able to gaze upon a garden or other natural view is beneficial in terms of overall health, healing, and well-being (Ulrich, 1984; Verderber, 1986; Sherman *et al.*, 2005; Tang & Brown, 2006). Further, recent studies have shown that individuals who are marginalized or at greater risk, such as survivors of domestic violence or the elderly (Lygum, 2012), experience direct psychological and healing benefits from regular access to a garden or other spaces of biological life. Healing, restorative, and therapeutic gardens have a long, multicultural history that includes the cultivation of plants and herbs for medicinal purposes and the design of gardens for shared spiritual and community meaning (Cooper Markus & Sachs, 2013). But gardens have also been sites of particular importance for women. In addition to being places where women, historically, have shared knowledge and gained financial independence (Groag Bell, 1990; Horwood, 2010), gardens have also been locations that have foregrounded women's sensory and physical pleasure (Hammond, 2019). They have been spaces, furthermore, in which women exercised their political agency, sometimes even covertly, under the mantle of "acceptable" feminine pursuits such as gardening, flower-arranging, and botanical illustration (Hammond, 2012; Harris, 1994). As we shall see, in the case of the garden of St Margaret's Home, the therapeutic aspects of the institution's outdoor environment were tied to the garden's uses: it provided a social space for elderly female residents, their guests, and the predominantly female staff, while also offering sources of sensory pleasure. As a site of labour and care on the part of a dedicated group of women gardeners, the garden of St Margaret's House also manifests what Jean Burgess calls "vernacular creativity" (2006, p. 206), which is to say, "creativity beyond the economic context", which emphasizes "the social, community-based aspects of creativity" (Oates-Indruchová & Mikats, 2022, p. 703). Thus, I want to situate the gendered history of care that is part of this special garden's story as also intrinsically creative in nature. To understand how this garden came into being, and how it came to exist in a liminal state between public and private, it is important to go back through the garden's history, and its context.

The “Square Mile”

The neighbourhood of Milton-Parc is located close to the foot of Mount Royal, the city’s largest public green space, and is within walking distance of the city’s financial centre, making it prime real estate. This area once constituted the far eastern edge of the so-called “Square Mile” or more nostalgically, the “Golden Square Mile”, the district that was, in the late-nineteenth century, the richest in Canada (Marsan, 1981/1990; Rémillard & Merrett, 1987)¹. The influential and affluent lived in this neighbourhood during its heyday, and were predominantly anglophone, Protestant, and of Scottish heritage². The key artery was Sherbrooke Street, still the city’s longest east-west boulevard. From 1850-1930, spectacular mansions lined what was, then, a much narrower Sherbrooke, set well back from the horse-drawn carriages that would trot past. Mature elms bordered the street, framing the domestic landscape of each prestigious house (MacLeod, 1997, p. 176-177). Carrying forward the land’s previous purpose as farmland and orchards, many of the mansions had stables, winter gardens or conservatories, and extensive gardens³.

In 1845, slightly anticipating the development of the Square Mile, architect John Wells designed a grand, detached, neoclassical greystone building for a lot near Boulevard St-Laurent on Sherbrooke Street, for lawyer and later Supreme Court judge, Sir William Collis Meredith (Figure 2). The house at 51 Sherbrooke Street West is notable for its tripartite facade, symmetrical window arrangement, and elegant, columned portico on the ground storey (Heritage Montreal, N.d.). The landscaping consisted of two garden segments, both larger than the house, one facing Sherbrooke and one immediately behind the home. Both were arranged in formal, symmetrical patterns typical of the Victorian era. In addition, there were extensive side gardens, and a greenhouse beyond the ornamental, rear garden. In 1866 Alexander Molson, grandson of brewery magnate John Molson, purchased the house. He in turn sold it to William Notman in 1876, who lived in the house until his death in 1891.



Figure 2. Wm. Notman & Son, *William Notman's house*, Montreal, 1893. Gelatin silver glass plate negative. McCord Museum, 1893/08 II-102142. Image in the public domain.



Figure 3. 2022 view of Notman House and the red-brick extension by Andrew Thomas Taylor, 1894. Photo by the author.

The purpose and form of the property would change significantly following Notman's death. Sir George A. Drummond (1829-1910) and his wife, Lady Julia Drummond (1860-1942), took ownership in 1893 (Drummond Foundation, N.d.). They purchased the house to support the work of the Sisterhood of the Society of Saint Margaret, an Anglican order that ran St Margaret's Home for the Incurables, a nursing home for the aged and sick (founded 1883) (Drummond Foundation, N.d.).

This shift in purpose for the property can be readily understood within the extensive philanthropy of Lady Drummond, who was very active in public life, particularly in support of women's causes⁴. But this change can also be understood in the context of a swiftly morphing Montreal. The dramatic increases in population, and the intensification of Montreal's role as the North American hub for industrial activity and railway shipping, meant that economic inequities and other social issues had come to the fore. As Montreal's wealthiest citizens became even richer, the problems of the city's more vulnerable began to multiply, and philanthropic initiatives increased and diversified.

In 1894 the Drummonds hired their nephew, architect Andrew Thomas Taylor (1850-1937) to build a substantial new wing to the rear of John Wells' original building. Accommodating 50 patients, the new wing was tucked behind the administrative activities and nuns' residence, which would occupy the original greystone house (Drummond Foundation, N.d.) (Figure 3). Archival photographs show that there was an open ward on the top floor for patients needing more nursing, and private rooms on the lower floors, where more independent residents would have their own window, desk, bed, and personal items including art and photographs. A covered, glazed walkway connected the two wings via the second floor, and wooden balconies provided access to fresh air on the new pavilion's eastern façade. Taylor's gabled, Queen Anne addition, with its cladding of modest red brick and home-like peaked roof, declared a new era for 51 Sherbrooke Street West, one that shifted the purpose of the building and grounds away from the opulence and stature of the Square Mile towards more humble needs and charitable goals. This shift also represents a change in the caregiving landscape at the turn of the century. With the rise of the public hospital in the late nineteenth-century, and the growing view that citizens' health was a public concern, families were less likely to care for older members within the space of the home⁵. A respectable option for middle-class

women, one that would keep these women within the spatial orbit of the Square Mile, was increasingly needed.

While Anglican sisterhoods were not as common in Quebec as Catholic sisterhoods, St Margaret's linkage of religious and social vocation was not remarkable in Montreal, which was, historically, home to many religious charitable organizations that served as hospitals, orphanages, old-age homes, and poor-houses. In his study of the health systems in Québec, Marc-André St-Pierre explains,

during the 19th century, hospital maintenance and funding, as well as care for the poor and destitute, fell to the municipalities, parishes and religious communities, with the help of government grants, charity fundraising campaigns and parish revenues. As well as running the great majority of institutions delivering health care and social assistance, the religious communities looked after training and employing para-medical and social services staff. (2009, p. 38)

Thus the "religious tradition of care" continued at St Margaret's Home (Emodi *et al.*, 1977, p. 4).

The spaces of St Margaret's Home were well staffed, compared to today's long-term care facilities. In 1973, for example, "five to seven nuns, a minimum of three nurses and 40 kitchen, laundry and maintenance workers" served 60 residents, meaning that St Margaret's Home boasted a ratio of 5 staff to every 6 patients (St Margaret Residential Centre, N.d.). This ratio does not include the volunteers who assisted the less-mobile patients in gaining access to one of St Margaret's central features: its "1000-square-metre green oasis" (Memento, N.d.). The addition by Taylor had left about half of the rear of the property intact. Figure 4 provides a beautiful view of the garden from 1946, showing it to have mown grass lawns, gravel paths arranged at right angles, elaborated with herbaceous borders, low shrubs, and a mixture of maple and lilac trees. Greystone houses on Milton Street can be seen in the background through chain-link fencing, and on the far right the façade of a purpose-built synagogue, an index of socio-cultural change in the area, can be made out. In the foreground the decorative bench from Figure 1 is visible. Its location made it an ideal place for resting, reading, speaking with a friend or visitor, or simply contemplating the garden.

The life of a garden

Road construction and enlargement would diminish the property's side and front gardens in the 1950s⁶, but there nonetheless remained a slender, linear garden on Clark Street and a strip of garden along Sherbrooke, in addition to the main and quite substantial fenced garden to the rear. An aerial view from 1960 shows clearly how dominant the rear garden was, with two enormous (and rare) Kentucky Coffee trees and three Silver maples, which dwarf the surrounding arboreal growth (Figure 5).



Figure 4. View of the garden at St Margaret's Home, 1946. Photographer unknown. Reproduced with permission of the Drummond Foundation.



Figure 5. Aerial view of St Margaret's Home, 1960. Division de la géomatique, Ville de Montréal. Image in the public domain.

Yet the garden still has clear pathways and sunny areas, permitting the cultivation of flowers. All three gardens were well cared for, for over thirty years⁷, by a gardening group called "The Diggers and Weeders Garden Club of Montreal" (D&W), who volunteered their time for St Margaret's Home after the Sisters approached them for help. This request was entirely in keeping with the D&W's history of community service; since 1932, when the organization was founded, they had worked with various community centres, veterans' associations, and religious communities, donating time, skills, plants, and tools⁸. According to Sarah Stevenson, past president of the D&W, after being asked to help, the gardeners "dug in" and the nuns "left us to our own devices". Stevenson recalls,

We had the whole area ... including a circular flowerbed at the front ... and the lane that goes up that side [alley] of the house. [It] was covered with salt when it was plowed. So we looked for salt-tolerant plants ... we planted cedars. We always tried to cover all the seasons. Spring, summer, and autumn. And they [the plants] all came from our own gardens. (Stevenson, 2019)

The D&W recognized that the flowers that they painstakingly brought from their own homes, for the residents, were not purely ornamental. Rather, they had emotional and ritual value, helping the residents feel witnessed, remembered, and connected to the outside world, the cycle of the seasons, and the calendar of worship and celebration within the Protestant faith. Stevenson describes how the D&W understood the flowers to be "very important" to the "old ladies", how the D&W ensured that they received flowers at Christmas, Easter, and even Valentine's Day, when the gardeners tagged the plants "with a little message. And they [were] usually African Violets or something that will last for a while".

The care for the garden and its users extended to consideration of the ideal palette for St Margaret's Home, taking into account older people's lessening capacity to see colour.

Stevenson: They used [the garden] all the time. We provided sunny areas and shaded areas. It was very popular.

Interviewer: What kinds of colours were in the garden?

Stevenson: They would have been as bright as possible. When you get old your sight diminishes.

Interviewer: You didn't want a subtle garden?

Stevenson: No, a "pow" one.

Archival photographs show the effects of this decision: spectacular tulips in hot pink, yellow, orange, and red stand in tall rows at the edges of the lawns; golden, violet, and crimson pansies and marigolds create lower borders, and tall hollyhocks frame views of women and dogs in the garden. Every inch of sunshine was put to its greatest floral advantage. And, in the shade, huge hostas and delicate Solomon's Seal created a rich contrast. This "pow" factor was undeniably part of the garden's appeal to its residents. An article about St Margaret's Home in *The Montreal Star*, from 16 July 1970, is another indication of the garden's importance. "Old folks need some aid," declares the article, explaining that, "The current appeal for assistance is for volunteers to join auxiliary members and staff in getting the old and handicapped patients into the garden to enjoy its shade and solace during the summer heat" (Old folks need some aid, 1970). For those living in a building without air conditioning in the heart of downtown Montreal, this garden with its mature trees and "pow" flowers would have been solace indeed. But the D&W also had direct contact with the residents. An article in the *Westmount Examiner* from 1983 shows two women sitting side by side, studying a small flower arrangement (one of the D&W's specialities). The caption reads,

Sheila McCall, projects chairman of the Diggers & Weeders Club, shows one of her flower arrangements to Robertha [sic] McAlpine, a resident of St Margaret's Home. Miss McAlpine, 83, a victim of polio, who entered the home in 1949 with her mother after working 24 years with the YMCA, is a very active member of the auxiliary and crafts group. (McCall at St Margaret's, 1983, p. 10)

McAlpine had moved into St Margaret's at 50 years old. She had spent almost 35 years living there, at the time that this article was published.

The same article describes how "Members of the Diggers and Weeders Club spent time recently weeding and planting in preparation for the garden party to be held for the residents, their families, friends, and invited guests on Saturday, July 16, to celebrate the 100th anniversary of St Margaret's Home". The annual garden party was a major event at St Margaret's. Taking advantage of Montreal's short, hot summer, the party brought as many residents as possible

outdoors to enjoy the flowers, trees, and other special features of the garden, such as the pond, rock garden, and birdbath, all accompanied by formal tea. This was a moment when members of the Drummond family might visit, when St Margaret's Board members might attend, and when staff and residents would share in the garden together. A photograph from c. 1972 in the Drummond Foundation collection shows small groups of women clustered in chairs and wheelchairs around card tables. One of the Sisters of St Margaret is visible, as is a photographer, taking pictures.

That these garden parties were cherished events becomes especially clear when looking at photographs of the final garden party of July 1990, on St Margaret's Day (Figure 6). Members of the Board, staff, residents, and their families wore their best, many donning floral dresses for the occasion. A string quartet played on one of the rear balconies facing the garden, and the tables were draped in pink tablecloths. Helium-filled balloons in mint green, lavender, rose, white, and red bobbed above the heads of the attendees. Among the many photographs of this special day, women hug each other, smiling at one another with love (Figure 7).

What the images in the archives of the Drummond Foundation do not show is the dramatic change that marked Quebec's healthcare landscape from the late 1960s up until the early 1990s. The administration of the home had been secularized in 1975, at which time the Sisterhood of the Society of Saint Margaret withdrew from the operations of the institution (St Margaret Residential Centre, N.d.), and the home continued to operate for a time under the auspices of the Drummond Trust. In general, this was a period of transformation within the Quebec health system. Leaving the early-twentieth century charitable model behind, Quebec moved towards a state-funded, regulated, and increasingly decentralized system of health-care rights and delivery.



Figure 6. *St Margaret's final tea party, St Margaret's Day, July 1990. Photographer unknown. Reproduced with permission of the Drummond Foundation.*



Figure 7. *St Margaret's final tea party (II), St Margaret's Day, July 1990. Photographer unknown. Reproduced with permission of the Drummond Foundation.*

"The increase in health costs together with the budget restrictions and staff cutbacks imposed by the ... 1982 oil crisis forced the Department of Social Affairs to ensure a strict management of public funds" (St-Pierre, 2009, p. 40; see also Shapiro, 1992, p. 207; and chapter 20, p. 435-441). While long-term residences were generously funded in the 1960s, by the early 1980s costs had accelerated. Cracks were showing in the system, and "the terms resource reallocation, cut-backs and downsizing were increasingly heard" (St-Pierre, 2009, p. 40). Then, "In 1986, the Quebec government decided to build a new home to be named the Saint Margaret Residence" (St Margaret Residential Centre, N.d.). "Not long after that",

there was a merger between Saint Margaret and the Good Shepherd Home, which was a residence for men. On March 22, 1991, the Saint Margaret Residence was moved from 51 Sherbrooke Street to its current location on 50 Hillside Avenue in Westmount. (*ibid.*)

The garden that the D&W had tended to with such care was left to grow over, and nearly a century of emplaced memories was all but lost. Of the new residence, Sarah Stevenson remarks, "no one walks around that garden".

The sale of Notman House threw the building's historic protection into question. A 30-year, citizen-led battle ensued, first to save the house, and then, to save the garden. This battle was led by the Communauté Milton-Parc, a powerful citizen-led organization that successfully fought to save the buildings of St Margaret's Home⁹. But the garden was another matter. It would take decades to convince the City of Montreal that a comparatively small green space and what looked like a tangle of old trees were worth saving. Anne-Marie Boucher lived directly across from the garden on Milton. She says that she had never been part of any organizing until the future of the garden came under threat. She gradually realized what was at stake, and over time became the leader of the Groupe de défense du jardin Notman, a role she held until 2015. She recalls how important the trees were to her, and how little anyone seemed to care for them:

First and foremost it was the trees. At the beginning it was the three architectural [development] proposals, which included plans to cut down the trees. I was against that. Everyone was against it. Even the City of Montreal sent experts to analyze the trees, the quality of the trees ... It was such a beautiful environment ... In the three development proposals there were some that said they would keep a few of the trees, others said they would cut them all down ... we fought very hard for those trees. (Boucher, 2019, my translation)

Tony Antakly, another long-term Milton Street resident, took over from Boucher when she stepped back from activism in 2015. He also noted the centrality of the trees as part of the complex's capacity to be a "witness to the past" (Antakly, 2019). He recalls,

These are the old mansions that disappeared, many of them, or their gardens disappeared. Notman's property is one of the early ones in the nineteenth century. So [we had] to keep that house as a witness of the past ... I couldn't imagine that anybody could destroy the 100-year-old trees. I couldn't imagine, and [to] build an ugly cement [building]. I mean that's unimaginable, when the trend around the world is to preserve historic sites. To destroy it was like an antagonism, like a contradiction of the modern trend worldwide. (Antakly, 2019)

Happily, in 2018 the activists' efforts were finally rewarded. The City of Montreal agreed to protect the land from further development, and to eventually transform it into a public park. This was a wonderful outcome after so much effort, and on the part of so many. However, the saving of the garden with the intent to create a "public park" raises questions about the garden's living heritage. How will its trees, its few remaining flowers, the animals and birds for whom the garden is home be treated? Will the history of the garden as a space for older women become an integral part of the new design? Will a water feature destroy the one tulip that has survived since the era of the Diggers and Weeders?

Artist residency/painting project

In response to these questions, and inspired by my interviews and archival research, I began an artist residency in January 2019 in a community centre in the Milton-Parc neighbourhood. The Association Récréative de Milton-Parc welcomed my project, which was to find and interview local citizens who had played a role in the cultivation or protection of the garden, and to create a series of ten paintings that explored different moments in the gendered history of this small but vital landscape. Figure 8 shows the largest painting in the Notman Garden series, *Patrimoine vivant* ("living heritage", 2019). It collapses various chapters in the history of local activism and organizing. In the foreground on the left is Anne-Marie Boucher, one of the most important figures in the effort to save the garden, pictured today. On the far right in the foreground is Colette Quesnel, who was frequently interviewed and photographed during the fight to save Notman House, pictured in 2001. Towards the rear, to the right, are James Dormeyer and Tony Antakly, who were heavily involved in the work of preserving the garden. And in the centre foreground is Lucia Kowaluk (1935-2019), one of Milton-Parc's best-known activists, who fought for the preservation of the neighbourhood and the residents' right to the city for over five decades. The original house by John Wells, and the new wing by Andrew Taylor can be seen in a soft outline. But it is the activists and the plants that are bursting with life and colour.



Figure 8. Cynthia Hammond, *Patrimoine vivant*, 2019. Acrylic gouache and pencil on canvas. 48 x 60". Collection of the Centre for Oral History and Digital Storytelling, Concordia University.

As Annmarie Adams explains in the exhibition catalogue we produced for this project, the term “living heritage” was a phrase used by several activists involved in the garden’s preservation (Hammond & Adams, 2019, p. 8). The term captures the all-important inclusion of trees and plants as historic entities. Inspired by this idea, I included in this painting only those species that grew or were planted in the garden; from left to right we see white pine, salvia (a healing plant native to Mexico), honey locust (native to the central US), ageratum, impatiens (native to tropical areas in Asia), pansies (native to Europe), lobelia (native to midwestern US), and silver maple. And the balloons are not whimsy. In my research I found a newspaper article about a protest against one of the proposed developments in the 1990s. The accompanying photograph shows the protesters proudly carrying balloons as well as signs – perhaps an unintended homage to the years of garden parties at St Margaret’s.

If the balloons in this painting draw an indirect link to the garden parties, another painting in the series speaks directly to these joyous collective events that transformed the garden every year (Figure 9). When I first visited the Notman Garden in October 2018, it was shaded by its canopy of mature trees, and the 14-storey apartment building to the west. With the late fall sunshine illuminating the bright fall foliage all around the garden, I was struck by the quality of light. The garden was darker than its surroundings, but not sombre. On the contrary, the relative darkness brought every leaf, every colour, into relief. I wanted the paintings in my series to echo this rich darkness and vivid colour, which left me with the impression that the garden was illuminated from within. At the same time, I wanted to show how the garden had supported the women who frequented its space for so long. In *Shade and Solace (Garden Party)* I draw from the hundreds of photographs of the annual garden parties, taking care to show how the residents wore their best clothes, and in so doing became part of the garden’s beauty. The title of this work is also a reference to *The Montreal Star* article of 16 July 1970,

calling for volunteers to help carry women into the garden, to enjoy the “solace” of its shaded, cooler space. There is also a reference, in the lower-left hand corner, to the many companion animals that were captured in photographs over the course of the century.



Figure 9. Cynthia Hammond, *Shade and Solace (Garden Party)*, 2019. Acrylic gouache and pencil on canvas. 36 x 48". Private collection.



Figure 10. Cynthia Hammond, *Une militante improvisée*, 2019. Acrylic gouache and pencil on canvas. 36 x 36". Private collection.

Une militante improvisée (Figure 10) is an homage to Anne-Marie Boucher. Drawing from a photograph of Boucher from a newspaper clipping in her files, I created this portrait of the activist near her home, trimming her clematis. The title refers to her description of herself during our interview as “une militante improvisée,” a woman who never planned to become an activist but who did so through her slow-burning love of living, growing things. A ghostly figure of Julia Drummond stands backlit in the garden, drawing a circle between two women who believe, or believed, in the healing powers of nature. This and other paintings in my series responded to the fact that, in the garden, in 2019, there was no commemoration of any of these individuals, nor of the hundreds of women who shaped, tended to, and used the garden for almost a century.

In the public consultation document produced by the City of Montreal following its decision to protect the garden, eight “Enjeux d’aménagement” are listed, that is to say development issues to be taken into account as the garden shifts from a privately-owned space of biodiversity to a public green space: Spirit of place; Uses; Pathways; Fencing; Furniture; Lighting; Context and Links between the garden and the Notman House (Le Plateau-Mont-Royal, N.d., my translation). Note that the history of the site, while otherwise explored in this public consultation document, is not mentioned. The final page of the document simply reads, “Your ideas? General vision rather than details”. I took this directive to heart when planning to exhibit my paintings in the spring of 2019.

Luckily, I found a venue to exhibit the work right in Milton-Parc: the exhibition room of the School of Architecture at McGill University, which is less than a ten-minute walk from the former St Margaret’s Home. I gave a talk at the vernissage, to which I invited people from the community who had participated in my project. These and other individuals – including architect and heritage activist, Phyllis Lambert – shared their perspectives on the work of saving the garden. In addition to being overjoyed to welcome Anne-Marie Boucher, Colette Quesnel, Tony Antakly, and Phyllis Lambert to the event, I was delighted when interim mayor of the Plateau, Alexander Norris attended, to whom I gave my view that the garden should become again a therapeutic garden for the elderly.

One of the limitations of this research is that the voices of the residents of St Margaret’s Home themselves are missing from the record that I have been able to assemble. In this regard, my work on this special landscape is guilty of Nancy Christie’s criticism of the history of medicine more broadly: “the attitudes of the sick themselves have remained largely absent” (2007, p. 373). I wish that I had been able to meet and speak with the last generation of residents of St Margaret’s Home, to ask them directly what impact the garden had on their wellbeing, and what they would like to see in a healing garden for the elderly, in whatever comes to pass for this garden in future. However, I was fortunate to interview Tony Antakly who is, in addition to his activism on behalf of the garden, a leading researcher on health and pain. He put into words why a healing garden for the elderly is so important:

[The garden was] a place where the patient who was at the end of her life ... could sit down, and relax and reflect, feel good. That’s the healing part. If you look at a piece of ugly cement, you won’t feel anything. But if you look at a beautiful flower ... something lively, natural, and nice to look at, that’s why flowers are important. Not only greenery, but flowers. This is the healing part. And since these women were at the end of their lives, it’s important that they felt good at the end.

Conclusion - St Margaret's Forest?

When I welcomed the former activists to my exhibition in June 2019, the term "Covid-19" did not yet exist. Since that time, the number of senior citizens who died of the coronavirus was double that of any other vulnerable category. Long-term nursing institutions and seniors' homes were most dramatically hit by the global pandemic. Research has shown that the numbers were worse in institutions which had shared rooms, staff that rotated between more than one nursing home, and a low staff to patient ratio, among other factors (Clarke, 2021). The situation has been so dire that there is now a \$500-million class-action lawsuit against the provincial government "over the treatment of residents of long-term care centres" (Derfel, 2019; see also Authier, 2018). What if all the residents in long-term care in Quebec had had a situation like that of St Margaret's Home instead, with its private rooms, plentiful staff, balconies, windows that opened, and above all, its large garden?

In their series of articles on Notman House for *The Gazette* in the early 1990s, architectural historians Susan Bronson and Annmarie Adams observed that the sisterhood who ran the complex and tended to the residents also looked after the buildings and grounds, a fact that partially accounts for the classification of the original building as a historic monument in 1979 (K4). Photographs in the Drummond Foundation and archives of the McCord Stewart museum bear out this account of responsible maintenance over the institution's almost 100 years of existence. But they also show an intimate, even tender cultural landscape of care, in which the garden plays a central role. These photographs evoke Guiliana Bruno's description of an historic, gendered aspect of the western garden, as a space that early modern women used for private enjoyment and as a place to receive visitors (cited in Bhatti *et al.*, 2014, p. 44). The photographs of laughing, peaceful, smiling older women, surrounded by biological and animal life, provide a distinct contrast to the contemporary image of the "old age home" as a space that is aesthetically, therapeutically, and emotionally bereft.

The creative labour that made St Margaret's Home, and garden, what they were should not be underestimated. "We have to work hard for the enchantment a garden can offer", say garden researchers Mark Bhatti, Andrew Church, and Amanda Claremont (2014, p. 46). As a private, formal garden, an institutional, healing garden, and a site of successful community organizing, the small urban landscape behind 51 Sherbrooke St West manifests a compelling, layered history of different kinds of work within a gendered space. And yet it is also a "paradoxical space" in the sense used by geographer Robyn Longhurst, who writes, "gardens are spaces that transgress the categories of culture and nature. They are simultaneously public and private ... They are sites of work and leisure: 'labours of love'. And they are inscribed by colonial and postcolonial discourses" (2006, p. 589). All this can be said of the Notman Garden, which is located on unceded Kanien'kehá:ka territory – another fact that has yet to be acknowledged within its space. Of the eight species I included in my painting described above, only two are

native to this part of Quebec. The rest are part of the movement of species and the violence of ideas that characterize the history of colonialism.

In many ways the garden that has survived the era of St Margaret's Home is part of a history of privilege. Yet the plants found in the garden today, as well as its gendered history of care, are inscribed in a less visible history, namely the history of the relationships between older citizens and living urban landscapes, and between women and gardens. These relationships are extremely vulnerable to historical amnesia. Feminist garden historian Susan Groag-Bell observes,

Garden, art, and literary historians have for so long focused on the monumental rather than the commonplace, the unusual rather than the ongoing. They have been preoccupied with the creation and growth of the landscape park to the point that they have lost sight of the flower garden ... the flower gardens of women ... live mostly in their letters, in their garden notebooks, in their botanical paintings, and in their embroideries. (1990, p. 481)

As I review my hundreds of photographs of the Drummond Foundation and the Diggers and Weeders collections, I am aware that women's history is easily forgotten. Gardens are, as St Margaret's proves, ephemeral forms of culture, all the more so once abandoned. Even its current naming – the "Notman" garden – is a kind of erasure of most of the garden's history.

Since my exhibition ended in 2019, there have been efforts to animate the area surrounding the garden, and to draw attention to its multiple histories. Part of Milton and Clark streets are now dedicated to seating and raised planters, thus echoing the century of outdoor respite and gardening that is otherwise difficult to discern from the site beyond the fence. A series of didactic panels explore the site's history as an example of Square Mile architecture, providing information on the garden's years as part of St Margaret's Home. While there is no mention of the Diggers and Weeders' work on behalf of the Home, a nice touch is that a low platform has been made wheelchair accessible. The area has been branded as "Les Salons St Margaret" (Figure 11) and is a citizen-led project under the mantle of Les Jardins collectifs de Milton Parc, which is dedicated to "green initiatives and urban agriculture in the Milton Parc neighbourhood," to combatting food scarcity, and to improving the "quality of life and resilience of our community" (Les Jardins collectifs de Milton Parc, 2021).



Figure 11. 2022 view of “Les Salon St Margaret” outside the fence that surrounds the garden of the former St Margaret’s Home. Photo by the author.



Figure 12. St Margaret’s forest? Photo by the author (2022).

As long as the didactic panels, the planters, and the neon signage saying “St Margaret’s” remain, there is a visual and informative link between the larger site and the experiences and labour of women that shaped this garden for decades, just as the seating and new planting provide a most welcome bridge to the past and show how living landscapes can be places of biodiversity, continuity, and transformation. However, the garden itself, as an entity that has lived through many different historical moments, and which is a witness to these pasts, must be given full consideration as well. It has become something that none of the original architects, neither the Drummonds, the Sisters of St Margaret, nor even the Diggers and Weeders anticipated. It has become what the activists sought to save: in effect, a tiny forest, supporting many species and providing sweet clean air in an otherwise intense part of Montreal’s downtown. As a forest, it has its own intelligence, resilience, historicity, and – as forestry experts are increasingly striving to show¹⁰ – kinships, vital for its own survival, and for ours.

I undertook most of the work on the Notman Garden series from January through to May 2019, and was lucky to be working in close proximity to the garden itself. Spring came very late that year, after a long and bitterly cold winter. On one of my visits in May, the garden had started to green again. Right in the centre of the garden, was one beautiful red tulip, undoubtedly a trace of the many years in which the Diggers and Weeders had sought to bring colour, scent, and beauty to the residents of St Margaret’s Home. A few weeks later, the trees started to bud, and the thick, high canopy began to form, meaning that there would be few, if any, other flowers to be found for the rest of the summer. But the flower did bloom; it had enough sunshine to do exactly what the Diggers and Weeders hoped it would do.

This tulip showed me a way in which St Margaret’s Garden, and St Margaret’s Forest, could occupy the same space, each in its own season. What I learned from this project, and what I hope the future of the garden holds, is the recognition that humans also need to limit their

“season” in the garden. Perhaps the garden could become a most radical thing in the age of climate change: a “public” garden-forest whose delicate biological balance is always-already more important than human wishes and desires. This, to me, would be the greatest homage to the women residents who loved this space, the women caregivers who shared in this space, the gardeners who shaped this space’s colours and scents, and the activists who fought for and achieved the simple but potent fact of the garden’s continued existence.

.....

Acknowledgements

This project would not have been possible without the support and collaboration of many people. I am first and foremost deeply grateful to Dr Annmarie Adams, who contributed to the exhibition catalogue, for engaging in this and other garden collaborations with me. I am also grateful for the support of the Gail and Stephen A. Jarislowsky Institute for Canadian Art Studies, and the Peter Guo-hua Fu School of Architecture of McGill University, for supporting the research and 2019 exhibition. I want to thank the Association Récréative de Milton-Parc for the warm welcome during my residency in 2019, and all the individuals who shared memories, knowledge, or gave help in some way to my project: Helen Angelopoulos, Tony Antakly, Anne-Marie Boucher, Haley Jenkins-Crumb, the Drummond Foundation, William Fong, Samantha Leger, Doreen Lindsey, Kate Marley, Nathan McDonnell, Bruce McNiven, Sarah Stevenson, and especially Doug Dumais and Jason Levy.

.....

Notes

1. The names “Golden Square Mile” and “Square Mile” (also *le mille carré* and *le mille carré doré* in French) were employed to describe the area once the district’s heyday had passed. In the nineteenth century, it was simply known as “Uptown” or “New Town” (See Mackay, 1987, p. 8).
2. That said, as Roderick MacLeod points out, “The presence of servants in these households, significantly qualifies statistics about GSM [Golden Square Mile] residents”. Servants sometimes outnumbered residents in the grander houses, and these servants were usually Catholic and sometimes French speaking (See MacLeod, 1997, p. 230).

3. Gardens were very important to the visual and spatial qualities of the Square Mile. Julia Gersovitz notes that some families, upon purchasing multiple adjacent lots for the purpose of building a prestigious villa, would demolish existing, more modest houses in order to create larger gardens (1981, p. 12). While the gardens of the Square Mile were a key means by which elite families conveyed their stature, the scholarly focus to date has been on the private houses, in large part because of the dramatic loss of much of this heritage in the 1960s and 1970s.
4. With her husband, Lady Drummond would create the Charity Organization of Montreal, which tackled issues of poverty and welfare in the city. Lady Drummond was also co-founder of, and served as first president for, the Women's Canadian Club of Montreal (1907-08). She was awarded the British Red Cross Medal for her extensive services during WWI. Lady Drummond was particularly interested in the positive social effects of parks and playgrounds (See Wolfe & Strachan, 1988, p. 65-80).
5. Nancy Christie explores this idea in detail in her essay about the Ladies' Protestant Home of Quebec, which may be seen as a working-class parallel to St Margaret's Home (2007, p. 371-391).
6. Historic fire insurance maps from 1951 and 1957 show that Clark Street had been extended north to Milton, and that Sherbrooke had been substantially widened. It was during these same years that St Margaret's Home added a "gardener's cottage" to the rear of the property, consisting of an apartment above and a garage and storage area below. While somewhat derelict, the cottage has survived to this day and is a testament to the importance of the garden for the facility. Sarah Stevenson recalls using the alleyway to the west of St Margaret's Home to bring plants and materials onsite and using the lower level of the cottage for storage (Stevenson, 2019).
7. Different sources give different dates for when the D&W began their long association with St Margaret's Home. Sarah Stevenson recalls that the gardening period was about 30 years, meaning that the organization began to contribute their time either in the late 60s or very early 70s.
8. The D&W also "held flower shows, workshops, garden tours, luncheons, plant exchanges" and "for many years, the lobby of the Montreal General Hospital and the halls of Montreal museums like the Château Ramezay were decorated by the club's members" (McCord Museum, N.d.). The archives of this very active group are held at the Musée McCord (1932-2005), but their initiatives continue. See <https://www.diggersandweeders.org>
9. The Communauté Milton-Parc had a powerful track record with regard to protecting the built environment within the Milton-Parc neighbourhood. In the 1970s and 80s, they saved six city blocks, which comprise the largest housing cooperative in North America to this day (Helman, 1987; Kowaluk & Piché-Burton, 2012).
10. Simard, Suzanne. (2021). *Finding the Mother Tree: Discovering the Wisdom of the Forest*. Toronto: Penguin.

References

- Antakly, T. (2019, 18 June). *Interview*. [Audio recording].
- Authier, P. (2018, 29 November). *Quebec's Public Nursing Homes a Disgrace*. Montreal Gazette. <https://montrealgazette.com/news/quebec/quebecs-public-nursing-homes-a-disgrace-ombudsman-says>. Accessed 24 September 2021.
- Bhatti, M., Church, A. & Claremont, A. (2014). Peaceful, Pleasant and Private: The British Domestic Garden as an Ordinary Landscape. *Landscape Research*, 39(1), 40-52.
- Boucher, A-M. (2019, 6 June). *Interview*. [Audio recording].

- Bronson, S. & Adams, A. (1991, 21 September). Sale of Notman House will put cultural Property Act to test. *Montreal Gazette*, K4.
- Burgess, J. (2006). Hearing Ordinary Voices: Cultural Studies, Vernacular Creativity and Digital Storytelling. *Continuum*, 20(2), 201-214.
- Chapitre 20, *LOI SUR LA REPRISE DE LA PRESTATION DES SOINS MÉDICAUX AU QUÉBEC*. (1982). Québec: Assemblée nationale du Québec, 435-441.
- Christie, N. (2007, October). Strangers in the Family: Work, Gender, and the Origins of Old Age Homes. *Journal of Family History*, 32(4), 371-391.
- Clarke, J. (2021, 10 June). *Impacts of the COVID-19 Pandemic in Nursing and Residential Care Facilities in Canada*. Statistics Canada. <https://www150.statcan.gc.ca/n1/en/pub/45-28-0001/2021001/article/00025-eng.pdf?st=IhRQHuxi>. Accessed 9 July 2022.
- Cooper Markus, C. & Sachs, N. A. (2013). *Therapeutic Landscapes: An Evidence-Based Approach to Designing Healing Gardens and Restorative Outdoor Spaces*. Hoboken, New Jersey: John Wiley & Sons.
- Derfel, A. (2019, 23 September). *Class Action Against Nursing Homes can Proceed*. Montreal Gazette. <https://montrealgazette.com/news/local-news/500-million-class-action-against-quebec-nursing-homes-can-proceed-judge>. Accessed 24 September 2021.
- Drummond Foundation. (N.d.). *The Drummond Family: A Legacy of Community Service and Philanthropy*. Drummond Foundation. <https://www.drummondfoundation.ca/history.php?language=en>
- Emodi, B., Cluff, A. W. & Cluff, P. J. (1977). *A History of Long-term Care Facilities for the Elderly in Canada*, Working Paper #4. Ottawa: Canada Mortgage and Housing Corporation.
- Gersovitz, J. (1981). The Square Mile, Montreal, 1860-1914. *5th Column*, 8-13.
- Groag Bell, S. (1990, Autumn). Women Create Gardens in Male Landscapes: A Revisionist Approach to Eighteenth-Century English Garden History. *Feminist Studies*, 16(3), 471-491.
- Hammond, C. I. & Adams, A. (2019). *Les jardins des femmes*. [Exhibition catalogue]. Montreal: Authors publication.
- Hammond, C. I. (2019, September). 'The Gardens will be Illuminated': Gendered and Georgian Pleasures in Sydney Gardens. *Bath History*, XV, 9-33.
- Hammond, C. I. (2012). *Architects, Angels, Activists and the City of Bath, 1765-1965: Engaging with Women's Spatial Interventions in Buildings and Landscape*. Aldershot, England; Burlington, VT: Ashgate.
- Harris, D. (1994). Cultivating Power: The Language of Feminism in Women's Garden Literature, 1870-1920. *Landscape Journal*, 13(2), 113-123.

- Helman, C. (1987). *The Milton-Park Affair: Canada's Largest Citizen-Developer Confrontation*. Montreal: Véhicule Press.
- Heritage Montreal. (N.d.). *Maison Notman, 51 Sherbrooke Street West*. Heritage Montreal. https://www.heritagemontreal.org/wp-content/uploads/2017/01/Notman_House.pdf. Accessed 9 July 2022.
- Horwood, C. (2010). *Gardening Women: Their Stories from 1600 to the Present*. London: Virago.
- Kowaluk, L. et Piché-Burton, C. (2012). *Communauté Milton-Parc: L'histoire d'hier et le fonctionnement d'aujourd'hui*. Montreal: Communauté Milton-Parc.
- Le Plateau-Mont-Royal. (N.d.). *Consultation publique sur l'avenir du Jardin Notman*. Ville de Montréal. http://ville.montreal.qc.ca/pls/portal/docs/PAGE/ARROND_PMR_FR/MEDIA/DOCUMENTS/PR%C9SENTATION%20JARDIN%20NOTMAN.PDF. Accessed 2 August 2022.
- Les Jardins collectifs de Milton Parc / Milton Parc Community Gardens. (2021, 2 août). *Les Jardins collectifs de Milton Parc / Milton Parc Community Gardens* [Groupe]. Facebook. <https://www.facebook.com/groups/302908621609275/about>. Accessed 2 August 2022.
- Lygum, V. L. (2012). *Healing Gardens at Crisis Shelters for Women and Children Survivors of Domestic Violence*. [PhD Thesis, University of Copenhagen].
- Longhurst, R. (2006). Plots, Plants and Paradoxes: Contemporary Domestic Gardens in Aotearoa/New Zealand. *Social & Cultural Geography*, 7(4), 581-593.
- Mackay, D. (1987). *The Square Mile: Merchant Princes of Montreal*. Vancouver: Douglas & McIntyre.
- MacLeod, R. (1997). *Salubrious Settings and Fortunate Families: the Making of Montreal's Golden Square Mile, 1840-1895*. [PhD Thesis, McGill University].
- Marsan, J-C. (1981/1990). *Montreal in Evolution: Historical Analysis of the Development of Montreal's Architecture and Urban Environment*. Montreal: McGill-Queen's University Press.
- McCall at St Margaret's. (1983, 7 July). *The Westmount Examiner*, 10.
- McCord Museum. (N.d.). *Diggers and Weeders Garden Club of Montreal fonds (P697)*. McCord Museum. http://www.mccnew.mcgill.ca/scripts/explore.php?Lang=1&tableid=18&tablename=fond&elementid=170__true
- Memento: Together for the Protection of the Metropolitan Heritage. (N.d.). *Notman Garden, 60 Milton Street*. Memento. <https://memento.heritagemontreal.org/en/site/notman-garden/>. Accessed 10 August 2022.
- Oates-Indruchová, L. & Mikats, J. (2022). Gender Perspectives on Professional and Everyday Creativities: Introduction to the Special Issue. *Cultural Studies*, 36(5), 699-712.

Old folks need some aid. (1970, 16 July). *The Montreal Star*.

Rémillard, F. & Merrett, B. (1987). *Mansions of the Golden Square Mile, Montreal, 1850–1930*. Montreal, Quebec: Meridian Press.

Shapiro, E. (1992). We've Come a Long Way but Are We There? *Canadian Journal on Aging / La Revue canadienne du vieillissement*, 11(3), 206–209.

Sherman, S. A., Varni, J. W., Ulrich, R. S. & Malcarne, V. L. (2005). Post-occupancy Evaluation of Healing Gardens in a Pediatric Cancer Center. *Landscape and Urban Planning*, 73(2), 167–183.

Simard, S. (2021). *Finding the Mother Tree: Discovering the Wisdom of the Forest*. Toronto: Penguin.

St Margaret Residential Centre. (N.d., Last updated 29 September 2021). *History*. St Margaret Residential Centre. <https://www.saint-margaret.ca/en/about-us/history/> Accessed 9 July 2022.

St-Pierre, M-A. (2009). *Focus on the Québec Health and Social Services System*. *Santé et services sociaux/Gouvernement du Québec*. 183 p. [Archived online], BANQ <https://numerique.banq.qc.ca/patrimoine/details/52327/1947826>. Accessed 9 July 2022.

Stevenson, S. (2019, 10 April). *Interview*. [Audio recording].

Ulrich, R. (1984). View through a window may influence recovery from surgery. *Science*, (224), 420–421.

Tang, J. W. & Brown, R. D. (2006). The Effect of Viewing a Landscape on Physiological Health of Elderly Women. *Journal of Housing For the Elderly*, 19(3-4), 187–202.

Verderber, S. (1986). Dimensions of Person-Window Transactions in the Hospital Environment. *Environment and Behavior*, 18(4), 450–466.

Wolfe, J. M. & Strachan, G. (1988). Practical Idealism: Women in Urban Reform, Julia Drummond and the Montreal Parks and Playgrounds Association. In Caroline Andrew & Beth Moore Milroy (dir.), *Life Spaces: Gender, Household, Employment* (p. 65– 80). Vancouver: UBC Press.

Bien à l'ombre du studio Notman à la fin du XIX^e siècle : Trois photographes oubliées de Montréal¹

Pierre-Olivier Ouellet,

professeur associé au Département d'histoire de l'art, UQÀM

Résumé

À Montréal, l'histoire de la photographie de la seconde moitié du XIX^e siècle est tout particulièrement marquée par le grand studio fondé par William Notman (1826-1891). Il demeure qu'en parallèle de ce célèbre établissement, qui a maintes fois fait l'objet d'études approfondies, se découvrent les pratiques beaucoup moins connues de trois femmes photographes de la métropole qui, dans les dernières décennies de l'ère victorienne, tiennent leur propre studio photographique. L'étude propose ainsi de rendre compte de la vie et de la production de ces trois femmes oubliées, soit Mme Victorine Lajoie (née Victorine Lauzon, 1855-1942), Joséphine Marie (ou Marguerite) Loupret (1862-1898) et Mme Édouard Gagné (née Eugénie Pilon, 1843 ou 1844, active entre 1885 et 1899), en tentant de retracer leurs œuvres et leurs cheminements qui, finalement, témoignent d'une prise en charge de leur art et, même, de leur avenir économique et professionnel.

Abstract

In Montreal, the history of photography in the second half of the 19th century is particularly shaped by the great studio founded by William Notman (1826-1891). However, alongside this famous establishment, which has been the subject of numerous in-depth studies, we find the much lesser-known practices of three women photographers who, in the last decades of the Victorian era, ran their own photographic studios. The aim of this study is to give an account of the life and work of these three forgotten women: Victorine Lajoie (née Victorine Lauzon, 1855-1942), Joséphine Marie (or Marguerite) Loupret (1862-1898) and Madame Édouard Gagné (née Eugénie Pilon, 1843 or 1844, active between 1885 and 1899). In attempting to retrace their works and their different paths, what emerges, ultimately, is evidence of these women taking responsibility for their art and for their economic and professional future.

Dans les dernières décennies du XIX^e siècle, le studio de photographie fondé par William Notman (1826-1891), à Montréal, connaît un âge d'or. De fait, la boutique et l'atelier de la rue Bleury ne manquent pas, à cette époque, de recruter de jeunes artistes prometteurs pour son service artistique, d'étendre son emprise sur le marché par différentes succursales sur les sols canadien et américain, en plus de compter sur une vaste clientèle. Pourtant loin d'exercer un monopole, soulignons qu'au moment de la mort de William Notman, en 1891, 36 autres studios photographiques sont établis à Montréal comme l'indique le « business directory » de Lovell² (fig. 1). À l'examen de cette liste, surgissent d'ailleurs les noms de trois femmes qui, depuis, ont été largement oubliées par l'historiographie³. Ces photographes professionnelles se présentent sous les noms suivants : « Mme E. Gagné » (211, rue Saint-Laurent), « Mme Victorine Lajoie » (1560, rue Notre-Dame) et « Mme J. Loupret » (9, carré Chaboillez). Qui étaient-elles ?

Pas ou à peine mentionnées dans l'important *Dictionnaire des artistes de langue française en Amérique du Nord* de l'historien de l'art David Karel (1944-2007) (1992, 322, 454)⁴ ou dans le répertoire intitulé *Les photographes québécois, 1839-1850 : la première liste officielle* (Allard et Poitras, 2006) – leurs studios et leurs carrières ayant été relativement courtes entre 1880 et 1900 –, elles n'ont pas davantage bénéficié de l'intérêt des institutions muséales canadiennes au cours des années⁵. Cela dit, la récente mise au jour d'un album photographique de la fin du XIX^e siècle⁶, contenant des œuvres de Mme Gagné et de Mlle Loupret, tout comme la très importante donation de Jean-Luc Allard au Musée McCord Stewart en 2017, nous invitent à remettre en valeur ces artistes, à évoquer leur vie et à examiner leurs œuvres⁷.

Mme Victorine Lajoie (née Victorine Lauzon, 1855-1942)

Née le 25 avril 1855 (Bureau du recensement du Canada, 1901), Victorine Lauzon épouse le photographe Pierre-Avila Lajoie (1852-1907) le 20 octobre 1873 à l'église Saint-Louis-de-France de Terrebonne⁸. Signalons qu'un contrat de mariage est préalablement effectué et signé devant le notaire Gédéon-Mélasippe Prévost (1838-1887), assurant une séparation des biens entre les époux (Prévost, 1873). Bien qu'aucune trace ne subsiste concernant la formation de Victorine Lajoie, elle apprend peut-être l'art de la photographie auprès de son conjoint au cours des années suivantes. En 1881, le couple de photographes ouvre une boutique à

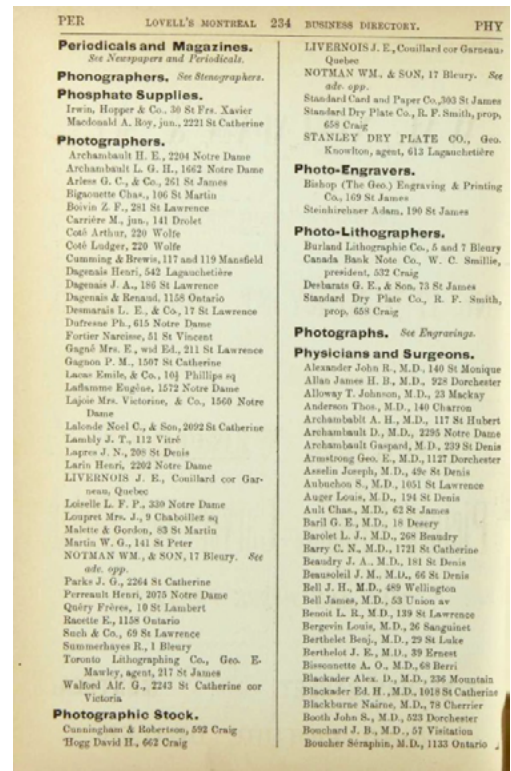


Figure 1. Lovell's Montreal Classified Business Directory for 1891-1892, Montréal, John Lovell & Son, Montréal, 1891, p. 234.



Figure 2. Mme Victorine Lajoie (née Victorine Lauzon), *Portrait d'un enfant*, 1889-1890, épreuve à la gélatine argentique sur papier, montée sur carton, environ 14 x 10,5 cm (image), Musée McCord Stewart (no M2017.46.2.3729).

Montréal mise sous la raison sociale « V. Lajoie & Co » (voir le tableau 1). Toutefois, dès 1882-1883, le studio du 611 ½ rue Sainte-Marie, placé initialement sous le nom de Victorine Lajoie, devient « P.A. Lajoie & Co ». Étant donné les sources lacunaires, il demeure difficile de connaître la dynamique des interactions qui ont mené à ce changement. Il n'en reste pas moins que par la suite, seul Pierre-Avila Lajoie est signalé dans l'annuaire montréalais Lovell jusqu'en 1886-1887. Il faut attendre l'annuaire de l'année suivante, en 1887-1888, pour que Victorine Lajoie soit à nouveau inscrite comme photographe... tandis que disparaît Pierre-Avila Lajoie. Hormis cette dualité dans la raison sociale de la boutique des Lajoie, il appert clairement qu'à partir de 1890-1891, le couple ne travaille plus ensemble. Ils tiennent des boutiques distinctes – pouvant se concurrencer – et marquent ainsi leur séparation commerciale. Cette séparation semble encore plus profonde lorsqu'en 1901, lors du recensement canadien, Victorine Lajoie vit avec deux de ses filles, sans son époux, étant même inscrite comme veuve (Bureau du recensement du Canada, 1901).

Cela dit, avec ou sans son mari, la photographe demeure bien présente, et ce, de manière régulière, dans l'annuaire Lovell jusque dans l'édition de 1898-1899. Ensuite, peut-être laisse-t-elle son fonds de commerce à sa fille, Alma, qui embrasse le métier de photographe entre 1900 et 1902⁹. Quoi qu'il en soit, Victorine Lajoie disparaît par la suite de la scène culturelle montréalaise. En 1921, lors du recensement canadien, elle habite chez sa fille Alma (Bureau du recensement du Canada, 1921), mariée depuis 1904 à Charles-Auguste Morin (Saint-Jean-Baptiste-de-Montréal, 1904). Puis, en 1942, elle décède à Montréal à l'âge de 87 ans. La notice nécrologique parue dans le journal *La Presse* ne fait aucune mention de sa carrière professionnelle de photographe (« Décès », 1942, 22). À cet oubli d'alors se conjugue aujourd'hui la faible connaissance que nous avons de ses photographies, lesquelles peinent à émerger dans la sphère publique. De fait, seulement deux clichés conservés au Musée McCord Stewart – dont celle d'un enfant posant debout devant un décor hivernal (fig. 2) –, ainsi qu'une photographie un peu floue de deux enfants faisant partie de la collection de Michel Lessard (1942-2022) nous sont connues (Marcil, 1990, fig. 22). Ces trois images, plutôt ancrées dans certaines conventions de l'époque, ne parviennent pas à donner une idée juste de la production de la photographe, dont les témoins matériels de l'œuvre restent encore à découvrir.

Joséphine Marie (ou Marguerite) Loupret (1862-1898)

Fille du meunier Jérémie Loupret (1829-1886) et de Marie Julie Aurelia Papineau (1825-1904)¹⁰, Joséphine Marie (ou Marguerite) Loupret naît en 1862. À la fin des années 1870, à une époque marquée par la crise économique et l'exil volontaire de nombreux Canadiens français aux États-Unis, deux frères aînés de Joséphine, soit Napoléon Joseph Loupret (1858-1925) et Rodolphe Ludger Loupret (1860-1944), s'établissent sur la côte Est américaine¹¹. Sans doute initié à la photographie aux États-Unis, Napoléon se présente comme photographe dès 1880 dans l'annuaire de la ville de Lowell (*The Lowell Directory*, 1880, 263). Puis, avec le photographe Louis N. Hevy (1858-1934), Napoléon ouvre un studio à Nashua, New Hampshire, qui sera en activité en 1881 et en 1882 (*Directory...*, 1881, 75, 92). Malgré la dissolution de cette entreprise commerciale, les liens entre Hevy et Loupret demeurent bien vifs alors que Napoléon épouse Frances Hermine Hevy (1860-1942) en 1883, soit la sœur du photographe américain (Lowell, 1883). Établi à Lowell, Napoléon fonde ensuite un studio de photographie au 27 Central Street (*The Lowell Directory*, 1883, 283; *The Pocket Directory...*, 1884, 568, 704), lequel est déménagé au 51 Central Street en 1885 (*The Lowell Directory*, 1885, 583, 712). Tel un lieu de formation familial, Rodolphe L. Loupret rejoint le studio fondé par son frère en 1885 (*The Lowell Directory*, 1885, 324), puis se déclare photographe deux années plus tard à l'occasion de son mariage (Lowell, 1887). De même, en 1886, un autre membre de la famille, soit Dosithé Loupret (1853-vers 1905) – frère de Napoléon –, œuvre au studio de Lowell à titre de commis (*The Lowell Directory*, 1886, 369). Son séjour est relativement court puisqu'en 1888, l'annuaire de la ville américaine précise qu'il est retourné à Montréal (*The Lowell Directory*, 1888, 414).

Il faut croire que la jeune Joséphine Loupret aurait également appris l'art de la photographie grâce à ce réseau familial puisqu'en 1889, elle ouvre à son tour un studio à Montréal qui sera placé sous la bannière de « R. L. Loupret & Co, photographers » (tableau 1). Le cautionnement du frère aîné de Joséphine pouvait être avantageux au moment de l'implantation du studio dans le marché montréalais. Soulignons toutefois que la boutique ne porte plus les initiales de Rodolphe Ludger Loupret l'année suivante : la jeune femme étant dorénavant à la tête de son propre studio. Les liens de Joséphine avec ses frères ne semblent pas souffrir de ce changement. D'ailleurs, étant la seule membre de la famille établie à Montréal, elle est sans doute à l'origine de cette annonce de décès parue dans le journal *La Presse* le 28 mai 1896 : « LOUPRET – Décédé à Lowell, Mass., le 25 courant, Béatrice, âgée de 4 ans, enfant bien-aimée de Ralph. L. Loupret, photographe de la ville de Lowell, Mass » (« Décès », 1896, 8).

Comparativement aux studios de Victorine Lajoie et de Mme Gagné, le studio photographique de Joséphine Loupret ne connaîtra qu'une adresse, soit le 9 carré Chaboillez, entre 1889 et 1898 (tableau 1), démontrant une forte stabilité dans le temps. Le travail ne semble d'ailleurs pas faire défaut à la photographe qui, en 1894, fait paraître une annonce dans

le journal *La Presse* afin de recruter « un garçon pour étudier la photographie » (« Situations vacantes », 1894, 1). Une annonce similaire est inscrite dans le quotidien du 20 juillet 1895 : « on demande un apprenti chez Mlle J. M. Loupret, photographe » (« Nouvelles annonces... », 1895, 12). La quête d'un garçon ou apprenti dans l'atelier se poursuit également l'année suivante dans un annonce du 23 juin 1896 (« Nouvelles annonces... », 1896, 8). Gérant seule son entreprise, elle parvient également à se démarquer dans l'espace culturel de l'époque lorsque paraît, en 1895, l'une de ses photographies dans le célèbre journal montréalais *Le Monde illustré* (« Cavalcade de Saint-Henri », 1895, 143; Marcil, 1990, 73). Représentant le roi Saint Louis « et son page », personnages liés à la « cavalcade de Saint-Henri » lors de la fête de la Saint-Jean-Baptiste, la photographie permet alors de publiciser son travail auprès d'un large lectorat. De même, en 1897 et 1898, afin d'offrir des avantages à sa clientèle et de voir son nom diffusé dans différentes annonces, elle s'associe au regroupement de marchands qui offrent des timbres de la « Canadian Trading Stamp Co. » (1897, 3; 1898, 12).



Figure 3. Joséphine Marie (ou Marguerite) Loupret, *Portrait de jeune femme*, entre 1890 et 1898, épreuve à la gélatine argentique sur papier, montée sur carton, 16,5 x 10,7 cm (carton), 14,2 x 10,3 cm (image), collection privée.



Figure 4. Joséphine Marie (ou Marguerite) Loupret, *Portrait de jeune femme*, entre 1890 et 1898, épreuve à la gélatine argentique sur papier, montée sur carton, 13,9 x 10 cm (image), Musée McCord Stewart (no M2017.46.2.4597).



Figure 5. Joséphine Marie (ou Marguerite) Loupret, *Portrait de jeune femme*, entre 1890 et 1898, épreuve à la gélatine argentique sur papier, montée sur carton, 13,9 x 10 cm (image), Musée McCord Stewart (no M2017.46.2.4602).



Figure 6. Joséphine Marie (ou Marguerite) Loupret, *Portrait de jeune femme*, entre 1889 et 1898, épreuve à la gélatine argentique sur papier, montée sur carton, 14,2 x 10,1 cm (image), Musée McCord Stewart (no M2017.46.2.4594).

Demeurée célibataire, comme en témoignent les différents clichés qui portent son nom précédé de « Miss » (Mademoiselle), son activité cesse abruptement à la fin du XIX^e siècle. De fait, la photographe de 35 ans décède dans des circonstances qui nous sont inconnues le 30 novembre 1898 (Notre-Dame-de-Montréal 1898; « Décès », 1898, 10). Elle laisse derrière elle quelques rares photographies qui ont été conservées jusqu'à nos jours. Quatre d'entre elles représentent curieusement le même type de sujet qui, par la force de ces découvertes, viennent diriger notre lecture (fig. 3 à 6). Ces clichés représentent des femmes en tenue professionnelle qui dégagent une forte assurance. Toutes tiennent un document (livre ou parchemin), rappelant qu'elles sont instruites. Parmi celles-ci, deux d'entre elles ont en main des papiers roulés qui évoquent des diplômes. Présentant un air décidé, elles posent dans un espace où, dans trois cas, se remarque une grande médaille ronde placée dans un écrin¹². Il aurait été tentant d'y voir une distinction académique. Toutefois, cette médaille a été retrouvée hors-cadre dans une autre photographie de Loupret, soit un portrait de famille de trois générations (fig. 7). Il est donc probable que l'objet ait plutôt appartenu à la photographe et ait fait partie de ses accessoires. Cela dit, l'examen de ces différentes compositions permet de saisir l'image de femmes confiantes en leurs moyens, aux qualités intellectuelles soulignées



Figure 7. Joséphine Marie (ou Marguerite) Loupret, *Portrait d'une famille*, entre 1890 et 1898, épreuve à la gélatine argentique sur papier, montée sur carton, 13,8 x 10,1 cm (image), Musée McCord Stewart (no M2017.46.2.4603). La médaille est placée sur la table, complètement à gauche de la composition.

par le choix des attributs, ayant même parfois en main ce qui semble être des papiers attestant de leurs capacités à entreprendre une carrière¹³. Loin des parures des femmes mariées, ou de l'image des jeunes filles qui bercent leur enfance dans l'alcôve familiale, ces portraits présentent une alternative au mode de vie traditionnel fondé sur le bon mariage, à l'idée de la femme destinée à la seule réussite familiale à titre de mère. Ne pourrions-nous pas y reconnaître l'image projetée à laquelle adhère la photographe elle-même¹⁴ ?

Mme Éd. Gagné (née Eugénie Pilon, 1843 ou 1844, active entre 1885 et 1899)

Née à une date incertaine, en 1843 ou en 1844, Eugénie Pilon se déclare âgée de 27 ans lors du recensement canadien de 1871. Occupant un travail de commis, elle habite alors dans le logis familial de son employeur, J.-B. Émond, épiciier, dans le quartier Saint-Jacques de Montréal¹⁵. L'année suivante, le 12 novembre 1872, elle épouse Édouard Gagné¹⁶. Ce dernier exerce alors la profession de photographe, tel que l'indique l'acte de mariage du registre paroissial de Notre-Dame de Montréal.

Le couple aura deux enfants : d'abord un fils, Avila, né probablement en 1873; puis une fille, Joséphine, née sans doute en 1879.

Tout comme Mme Victorine Lajoie, il est envisageable que Mme Gagné ait appris la photographie auprès de son mari et l'ait assisté dans son travail, d'autant plus que le couple ouvre un studio dès 1876 au 277 rue Saint-Dominique (tableau 1). Peut-être organise-t-elle les décors, dirige la pose des modèles, effectue la prise de vue, réalise des tirages en chambre noire et gère différents aspects du studio ? Du moins, il est certain qu'elle est plongée dans cette réalité professionnelle et qu'en 1879, alors que son mari est aux États-Unis, elle se retrouve au centre de transactions avec différents photographes. Ainsi, se présentant devant le notaire Joseph Chartrand en ayant en main une lettre d'autorisation de son époux, elle tente de vendre au photographe Georges Lemire « les meubles et effets mobiliers et objets de photographie qui suivent », soit :

une chaise à poser, deux tables, un lave-mains, un sofa en crin, quatre chaises en jonc, un tapis en laine, un prelat pour escalier, un pour passage et un atelier, un vitreau, deux appuis tête, un instrument multiplicateur et un a [illisible : creprer ?] avec l'agrès complet, un atelier de photographie, y compris les bains. (Chartrand, 1879a)

La vente sera toutefois résiliée la journée même (Chartrand, 1879b) après la protestation du photographe Henri Larin (Chartrand 1879c) qui, finalement, se portera acquéreur du lot le lendemain¹⁷. De plus, Larin prend possession de la boutique des Gagné qui se trouvait alors au 18 rue Saint-Laurent. Comme l'indique l'acte de vente, Larin devient alors sous-locataire et promet de payer une somme mensuelle pour le bail¹⁸. Tel qu'en rend compte l'annuaire Lovell, Henri Larin occupe ensuite ce studio de 1880 à 1889. Le nom d'Édouard Gagné demeure rattaché à la boutique de la rue Saint-Laurent de 1879 à 1881 (tableau 1), la même adresse semblant être partagée par les deux photographes. D'ailleurs, comme nous l'apprend le *Montreal Herald and Daily Commercial Gazette* du 12 décembre 1881, Larin et Gagné reçoivent chacun une amende de 1\$ pour avoir ouvert leur boutique le dimanche (« Local news », 1881, 5).

À la suite de deux déménagements du studio d'Édouard Gagné – signalé au 105 rue Vitré de 1882 à 1884, établi au 897 rue Sainte-Catherine en 1885 (tableau 1) – Mme Gagné amorce un important changement qui lui permettra d'accéder à une reconnaissance de sa pratique professionnelle. De fait, après treize années de mariage, Mme Gagné dépose une demande de séparation de biens. L'action judiciaire, datée du 9 juillet 1885, est publiée dans la *Gazette officielle de Québec* du 18 juillet 1885¹⁹. Sans être un divorce ou une séparation de corps – cette dernière procédure était généralement ce qui se rapprochait le plus d'un divorce dans la société catholique d'alors, où l'Église s'opposait fermement à la désunion des couples mariés (Cliche, 1995, 6-7) – la séparation de biens permettait à l'épouse de récupérer ses biens propres, tout comme la moitié des biens acquis pendant la durée du mariage. Le 17 septembre 1885, au dénouement de cette démarche judiciaire, le juge Doherty donne gain de cause à Mme Gagné. À cette occasion, comme l'indique le jugement, Édouard Gagné ne semble pas avoir daigné se présenter en cour pour plaider ou entendre le verdict :

La Cour, après avoir entendu la Demanderesse par ses avocats, le Défenseur ayant fait défaut examiné la procédure, les pièces produites, et la preuve ainsi que les publications dans les journaux, tel que requis par la loi, et délibéré ;

Adjuge et ordonne que la Demanderesse soit et demeure, à compter de ce jour, séparée quant biens d'avec le Défenseur, son mari²⁰.

Le motif de la demande effectuée par Mme Gagné nous est inconnu²¹. Certes, en 1879, Édouard Gagné s'était endetté auprès du photographe Georges Lemire puis, en 1881, il

avait défié la loi (et s'était soustrait aux pratiques chrétiennes) en travaillant et en ouvrant sa boutique le dimanche. Hormis ces quelques éléments, une brève nouvelle parue cinq ans plus tard, glanée dans le journal *La Minerve* du 28 janvier 1891, permet de questionner davantage la moralité du personnage. En effet, il est précisé que : « Édouard Gagné, le photographe qui était accusé d'attentat à la pudeur sur une jeune fille de la rue Colborne, a plaidé non coupable devant le juge Desnoyers et a demandé à subir son procès jeudi prochain » (« À travers la ville », 1891, 3). La suite de l'épisode n'est toutefois pas relatée dans le quotidien au cours des jours suivants. Cela étant, peu importe les raisons évoquées pour la séparation de biens, il demeure certain que cette modification est déterminante dans le parcours de Mme Gagné. En effet, à la suite du jugement en sa faveur, Mme Gagné ouvre son propre studio de photographie. Elle reprend alors à son compte la boutique du 897 rue Sainte-Catherine ouverte précédemment avec son époux (tableau 1) et signe ses productions photographiques de son nom de femme mariée – « Mme Ed. Gagné ». De toute évidence, Édouard Gagné n'est pas impliqué dans l'entreprise de son épouse. Celle-ci embauche un employé, M. Cyr²², qui effectue différentes tâches techniques (*Industries of Canada*, 1886, 175).

Dans les mois qui suivent son ouverture, l'atelier de Mme Gagné est mis en évidence dans le livre *Industries of Canada : City of Montreal. Historical and Descriptive Review, Leading Firms and Moneyed Institutions*, paru en 1886. Un paragraphe y présente le studio dirigé par la photographe (1886, 175)²³. Moins étoffé que les textes traitant des studios de Notman et de Summerhayes & Walford, et situé dans les toutes dernières pages du livre, l'écrit met néanmoins en valeur l'entreprise de Mme Gagné que l'auteur anonyme juge « digne d'une mention spéciale » (1886, 175). Ainsi, en plus d'offrir des prix compétitifs, de compter sur un employé compétent dans la réalisation de copies photographiques et d'agrandissements, il est aussi mentionné que « le studio est largement connu et très fréquenté à Montréal et dans ses environs » (1886, 175). Notons également que le studio de Mme Gagné fait partie d'un groupe restreint de six studios photographiques dont traite le livre, et le seul opéré par une femme qui soit reconnu et mentionné²⁴.

Lors des treize années au cours desquelles elle opère son studio, Mme Gagné réalise une multitude de photographies qui offrent, en regard des différents clichés conservés de nos jours, soit un recours aux pratiques plus conformistes, soit une volonté d'expérimentation par divers photomontages. Dans les premiers cas, nous retrouvons des portraits en format cabinet généralement voués à être regroupés dans un album de famille. Par exemple, dans les premières pages d'un album de la fin du XIX^e siècle, trois photographies distinctes montrent successivement un homme, une femme et un jeune garçon (fig. 8 à 10). Ces images présentent les mêmes dimensions et le même carton noir où est inscrit, dans la partie inférieure, « M^{ad} Ed. Gagné », de même que l'adresse dans la partie de droite, soit le 897 rue Ste-Catherine, Montréal. Il s'agit alors de clichés réalisés aux tous débuts de la carrière professionnelle de la photographe, celle-ci n'occupant cet espace qu'en 1886-1887, pour ensuite déménager



Figure 8. Mme Ed. Gagné (née Eugénie Pilon), *Portrait d'un homme*, 1886-1887, épreuve à la gélatine argentique sur papier, montée sur carton, 16,4 x 10,6 cm (carton), 13,7 x 10,3 cm (image), collection privée.



Figure 9. Mme Ed. Gagné (née Eugénie Pilon), *Portrait d'une femme*, 1886-1887, épreuve à la gélatine argentique sur papier, montée sur carton, 16,4 x 10,6 cm (carton), 13,7 x 10,3 cm (image), collection privée.



Figure 10. Mme Ed. Gagné (née Eugénie Pilon), *Portrait d'un communiant*, 1886-1887, épreuve à la gélatine argentique sur papier, montée sur carton, 16,4 x 10,6 cm (carton), 13,7 x 10,3 cm (image), collection privée.

au 1823 rue Sainte-Catherine de 1887 à 1890 (tableau 1). Ainsi, les parents sont représentés en buste, regardant légèrement de biais. Leur visage est situé bien au centre du support, entouré d'un halo blanc qui fait disparaître le détail de leur corps sous la hauteur des épaules. À ces deux clichés destinés à se faire pendant, s'ajoute ensuite le portrait du garçon. Celui-ci se tient debout, vu de pied en cap. Se présentant face au spectateur, il a le pied droit légèrement avancé. Sa main droite est posée sur le haut du dossier d'un fauteuil, tandis que sa main gauche tient un livre à la tranche rehaussée de rose. Visage légèrement tourné vers la gauche, cheveux courts et bien brossés, il est habillé d'un costume et porte à son bras gauche le brassard traditionnel de première communion. Le jeune homme est seul dans un décor composé d'un fauteuil et de deux drapés qui encadrent, au centre, ce qui semble être une balustrade et un paysage. Le tout permet d'ailleurs de découvrir un ensemble mobilier et certains accessoires du studio photographique.

En plus de ces portraits plus convenus de ses différents clients²⁵, Mme Gagné poursuit son œuvre en réalisant nombre de portraits dans lesquels, tout comme dans les photographies de Loupret, les femmes sont représentées avec des livres ou des manuscrits en main, et ce, même dans les portraits de couple (fig. 11). Dans un portrait particulier d'une jeune femme (fig. 12), la photographe semble guidée par une approche esthétique encore moins traditionnelle : au lieu de plonger sa cliente dans un espace au décor garni de meubles



Figure 11. Mme Ed. Gagné (née Eugénie Pilon), *Portrait d'un couple*, entre 1890 et 1898, épreuve à la gélatine argentique sur papier, montée sur carton, 13,7 x 10 cm (image), Musée McCord Stewart (no M2017.46.2.2749).



Figure 12. Mme Ed. Gagné (née Eugénie Pilon), *Portrait d'une femme*, entre 1890 et 1898, épreuve à la gélatine argentique sur papier, montée sur carton, 13,7 x 9,8 cm (image), Musée McCord Stewart (no M2017.46.2.2743).



Figure 13. Mme Ed. Gagné (née Eugénie Pilon), *Portrait d'une femme*, entre 1890 et 1898, épreuve à la gélatine argentique sur papier, montée sur carton, 13,7 x 9,8 cm (image), collection Patrick Altman.

(tables, chaises, divans), elle positionne celle-ci debout, au centre de l'image, entre deux tentures. Cette composition toute verticale, sans profondeur et d'une étonnante sobriété, malgré ses indéniables accents théâtraux, met en valeur cette jeune femme à l'apparence soignée et dégage un irrésistible sentiment de suspension du temps. Il est alors aisé de voir poindre un grand sens de l'esthétique dans la démarche de la photographe.

De manière plus imaginative, Mme Gagné montre également une prédilection pour les photomontages élaborés. Ainsi, l'un des clichés représente un portrait en buste d'une femme dans la vingtaine (fig. 13). Au centre de la composition, son visage rond est positionné de trois-quarts, tourné vers la droite. Ses cheveux sont relevés, coiffés vers l'arrière de sa tête. La photographie nous permet également de découvrir une partie de son habillement. La femme arbore ainsi une tenue typique de l'ère victorienne, soit une robe présentant un motif simple de lignes verticales, aux manches bouffantes et au col haut bordé de dentelle. Ce col est fermé par un bouton rond et par ce qui semble être un bijou de forme carrée. À la simplicité du modèle et de sa parure, contraste le photomontage qui vient encadrer le portrait photographique. De fait, l'image de la jeune femme est inscrite dans une forme irrégulière, géométrique, à la fois droite et courbe qui, dans la partie gauche, s'enroule comme un parchemin. Tout autour de ce découpage fantaisiste, s'inscrivent de multiples formes organiques : feuilles, fleurs

et coquillages aux textures distinctes. Ces éléments rayonnent du pourtour du motif du parchemin sans pour autant remplir et s'étendre à l'ensemble de la surface. Ainsi, dans un rapport fond-forme et dans un contraste de clair-obscur, la masse centrée et figurative se trouve placée en suspension sur un fond entièrement gris foncé.

Dans cette recherche formelle menée dans le studio de Mme Gagné, soulignons également des superpositions singulières d'images photographiques. Ainsi, dans une œuvre de la collection du Musée McCord Stewart (fig. 14), le visage d'un homme se trouve inséré au centre d'un motif de coquillage. Deux photographies distinctes ont alors été exposées sur le même papier photosensible pour obtenir cette composition. Ce même procédé est à l'origine d'un portrait de femme (fig. 15). Dans ce cas, en chambre noire, après l'exposition du portrait, une réserve de forme d'écu a été mise sur le visage de la jeune femme avant de projeter à nouveau une nouvelle image : celle d'un bouquet de fleurs vu en plongée. Ces fleurs, sur fond noir, rayonnent tout autour du portrait, créant un espace inusité et décoratif.

La prédilection pour les motifs végétaux, tout comme la sensibilité dans le traitement minutieux et délicat, n'est évidemment pas sans évoquer un univers féminin à l'ère victorienne²⁶. Il demeure que Mme Gagné en arrive également à créer des images aux découpages droits, purement géométriques. Par exemple, une photographie de la collection de l'historien de l'art Michel Lessard représente un homme de face, en buste, au centre de la composition (fig. 16)²⁷. Le personnage est inscrit dans un losange clair, en fort contraste avec le fond gris foncé. Ce découpage en losange est accompagné, à gauche et à droite, de formes triangulaires qui semblent vouloir évoquer, par les effets d'ombres portées, une surface pliée derrière le portrait. Il en résulte une composition dynamique, dont l'abstraction géométrique et le rythme n'est pas sans rappeler les recherches entreprises deux décennies plus tard par certains artistes modernes. Ces



Figure 14. Mme Ed. Gagné (née Eugénie Pilon), *Portrait d'un homme*, entre 1890 et 1898, épreuve à la gélatine argentique sur papier, montée sur carton, 13,8 x 9,9 cm (image), Musée McCord Stewart (no M2017.46.2.2751).



Figure 15. Mme Ed. Gagné (née Eugénie Pilon), *Portrait d'une femme*, entre 1890 et 1898, épreuve à la gélatine argentique sur papier, montée sur carton, 13,7 x 9,9 cm (image), Musée McCord Stewart (no M2017.46.2.2756).



Figure 16. Mme Ed. Gagné (née Eugénie Pilon), *Portrait d'un homme*, entre 1890 et 1898, épreuve à la gélatine argentique sur papier, montée sur carton, environ 13,7 x 10 cm (image), ancienne collection Michel Lessard, localisation actuelle inconnue.

différents exemples permettent de saisir la créativité de la photographe qui, tout en demeurant dans l'esprit décoratif victorien, montre néanmoins des pointes novatrices qui entrent en résonance avec des productions d'avant-garde ultérieures.

Cela étant, au-delà de leurs aspects formels, ces différents photomontages questionnent également en regard de leur finalité. Est-ce seulement pour répondre au goût de l'époque que Mme Gagné encadre ainsi les portraits de ses modèles ? Dans certains cas (fig. 13, 15), il faut reconnaître que l'abondance de noir, tout comme la présence des fleurs, tendent à donner cet aspect plus funèbre aux compositions. Bien que les informations manquent encore pour éclairer cette pratique de manière plus décisive, il ne demeure pas impossible que ces clichés soient des cartes mortuaires²⁸.

Après avoir dirigé son studio de photographie de 1885 à 1899, Mme Gagné cesse ses activités de photographe à Montréal et effectue la vente de ses biens meubles devant le notaire Louis-de-Gonzague Dagneault. Puis en 1900, elle achète à son propre nom quatre terrains et une maison en brique au Sault-aux-Récollets, sur la rue Boyer, pour la rondelette somme de 2000\$ (« Ventes enregistrées à Montréal... », 1900, 795). Nous perdons ensuite sa trace, la photographe n'apparaissant plus dans les différentes sources postérieures à 1900. Pour sa part, Édouard Gagné disparaît à maintes occasions de l'annuaire Lovell après 1886. Parfois, comme en 1888-1889, en 1891-1892 et en 1895-1896, Mme Gagné est même inscrite comme veuve. Édouard Gagné est pourtant toujours vivant²⁹. Lors du recensement canadien ayant lieu en 1891, les deux photographes résident sous le même toit, tout comme leurs deux enfants (Bureau du recensement du Canada, 1891). En 1893-1894, Édouard Gagné réapparaît dans l'annuaire, mais à une adresse distincte de celle de Mme Gagné (tableau 1)³⁰. Enfin, le photographe est à nouveau indiqué dans le Lovell de 1902 à 1905. Cela dit, rien n'indique que le couple ait alors travaillé ensemble, voire même qu'ils aient partagé leur vie.

Au terme de cette modeste contribution, il devient évident que ces femmes photographes méritent non seulement de sortir de l'ombre, mais de faire l'objet d'études plus approfondies. Au-delà des quelques informations biographiques les concernant, nous avons pu voir émerger des œuvres d'un intérêt certain, tant en regard de leurs qualités formelles que

de leur possible interprétation. À cet égard, comme cela pouvait être saisi en filigrane des parcours de ces artistes, nous pensons que l'étude de ce volet de l'histoire de l'art permet de faire ressortir des formes émergentes d'émancipation artistique pour les femmes au Québec. Ainsi, soulignons que ces trois photographes se présentent à la fois comme artistes et femmes d'entreprises. Elles ne demeurent pas dissimulées derrière leur mari, leur frère ou leur père, travaillant sans reconnaissance dans le studio dirigé par une autre personne. Pour parvenir à cet état professionnel, ces trois artistes montrent des cheminements différents qui permettent de saisir une volonté, voire une forme de fortitude, et ce, dans un contexte social singulier qui, à l'époque, n'est pas à l'avantage de la gent féminine. Rappelons en effet que les droits des femmes et la possibilité de s'inscrire dans la vie publique étaient pour le moins limités à la fin du XIX^e siècle. Depuis le milieu de ce siècle, au Canada-Uni, le discours social visant à reléguer les femmes aux seules responsabilités domestiques s'était imposé, de sorte qu'en plus « de justifier l'abolition du suffrage féminin, ce discours [venait] aussi légitimer la marginalisation des femmes sur le marché de l'emploi et les salaires très inférieurs qu'elles retir[ai]ent, comparativement aux hommes » (Baillargeon, 2012, 68). Puis, en 1866, par l'adoption de plusieurs articles du Code Napoléon sur le statut de la femme, le Code civil consacrait l'infériorité des femmes et la restriction de leurs pouvoirs : celles-ci étant soumises aux autorités maritales ou parentales (Lévesque, 1995, 19-25). Dans la logique du Code civil, seul le mari assumait des responsabilités politiques (Lévesque, 1995, 22). De plus, comme le mentionne l'historienne Andrée Lévesque : « L'incapacité juridique de la femme mariée vise à assurer l'administration de la société conjugale par le mari protecteur à qui la femme doit obéissance » (1995, 25). Elle ajoute : « En découlent la perte de la capacité juridique de l'épouse, la mise en commun des biens matrimoniaux administrés par le mari, en un mot, la réduction des femmes mariées à l'état de mineures » (1995, 25).

Le discours conservateur et cléric-nationaliste est si intégré qu'en 1900, dans le livre publié par le Conseil national des Femmes du Canada intitulé *Les femmes du Canada, leur vie et leurs œuvres* – destiné à être présenté internationalement dans le cadre de l'Exposition universelle de Paris – la célèbre Mme Dandurand (née Joséphine Marchand, 1861-1925) n'hésite pas à dépeindre ses compatriotes francophones en ces termes : « L'idée religieuse éclaire et domine la vie de la femme canadienne-française » (Dandurand, 1900, 25). Elle est ainsi préparée par son éducation religieuse et l'exemple de sa mère « à une vie de devoir, paisible, heureuse ou résignée qui deviendra la sienne après le mariage » (Dandurand, 1900, 26). Elle ajoute : « on a bien raison d'attendre de la femme, avant toute chose, qu'elle maintienne l'ordre dans son intérieur et qu'elle fasse le bonheur des siens » (Dandurand, 1900, 29). Selon ce portrait proposé par la fondatrice de la première revue féminine au Canada en 1893, soit *Le coin du feu* (Gleason-Huguenin, 1938, 98-99), il semble que la Canadienne française n'ait guère d'opinions politiques, ni d'intérêt pour les lectures sérieuses (Dandurand, 1900, 29, 31). De même, si l'autrice reconnaît « qu'un réveil s'est opéré depuis quelques années » en ce qui concerne la culture et le plaisir intellectuel, elle assure ensuite ceci : « Le mouvement

inusité a fait craindre à quelques-uns une invasion du "Féminisme". On a habillé de ce nom en d'autres pays, il est vrai, bien des audaces et des eccentricités [sic] qui ne s'acclimateront jamais ici » (Dandurand, 1900, 28). Pourtant, le discours de Mme Dandurand est loin d'être aussi conservateur lorsqu'en 1901 paraît son livre *Nos travers*, recensant plusieurs de ses articles ainsi qu'une conférence intitulée « Le féminisme ». Elle mettait alors bien en valeur l'importance d'un accès à l'éducation pour les filles (Dandurand, 1901, 218-229) et, surtout, mentionnait que : « Le Féminisme ne doit donc pas être représenté comme une révolution qui bouleverse, mais comme une évolution naturelle dans l'ordre providentiel des événements. L'une de ces tendances est de cultiver les dons de l'esprit » (Dandurand, 1901, 223-224).

Sans présumer que les trois photographes de Montréal aient adhéré ou non à une position féministe, faute de documentation claire à cet égard, il demeure intéressant de comprendre néanmoins leur attitude d'autonomie et d'indépendance. De fait, elles choisissent d'épouser une carrière artistique qui n'est pas alors rattachée à une formation académique. Elles accèdent à ces connaissances dans un cadre désinstitutionnalisé, auprès de leurs frères ou de leur mari. Une fois formée, elles opèrent des choix importants. Joséphine Loupret demeure célibataire, pouvant ainsi faire l'usage qu'elle désire de ses biens et poursuivre une vie professionnelle de photographe. Victorine Lajoie, bien que mariée, s'assure d'effectuer préalablement un contrat de mariage prévoyant la séparation des biens, le tout lui assurant un certain contrôle de ses propriétés et de lancer son propre studio avant même celui de son époux. Pour sa part, dans son parcours pour le moins singulier, Mme Gagné se trouvait initialement sans disposition préalable quant à la séparation des biens et, incidemment, demeurait sous la coupe de son époux. De fait, selon les lois de l'époque, ce dernier détenait alors la possibilité prendre possession, sans autre formalité, de tout montant d'argent déposé dans le compte bancaire de son épouse (Lévesque, 1995, 44, note 29). En 1885, la photographe décide non seulement de mener une action juridique pour pouvoir assumer dorénavant seule ses biens, mais ouvre par la suite son propre studio de photographie.

L'émancipation féminine par le métier de photographe, en cette fin de XIX^e siècle, semble alors se raccorder aux transformations économiques que subit Montréal. Dans ce cadre urbain, où la cité se voit graduellement transformée par de nouvelles usines et des changements dans les pratiques administratives, le paysage du milieu du travail se modifie par une présence de plus en plus accrue de femmes dans l'expérience du travail salarié (Baillargeon, 2012, 95-96). Ouvrières, ménagères, téléphonistes, dactylos et commis aux écritures se font plus nombreuses, les femmes trouvant ainsi place dans des postes souvent subalternes (Baillargeon, 2012, 95-101). À cela s'ajoutent la formation d'infirmières laïques et d'institutrices (Baillargeon, 2012, 103-107). Bien que routinier, moins bien payé et moins valorisé, ces différents types de travail confèrent néanmoins une certaine indépendance économique aux femmes. Il en est de même pour Mme Gagné, Victorine Lajoie et Joséphine Loupret qui optent pour une prise en charge de leur avenir, prennent des mesures (personnelles, légales ou judiciaires) pour

administrer leurs biens, fondent leur studio et, finalement, décident de vivre de leur art en toute autonomie.

Notes

1. Nous tenons à remercier Yves Beauregard, Patrick Altman, Mario Béland, Zoë Tousignant, Heather McNabb, Madeleine Marcil, Johanne Dorval et Emmy Côté pour leur aide lors des recherches et de la rédaction de cet article.
2. Tel que l'indique le site Web de la BANQ (Bibliothèques et Archives nationales du Québec), les annuaires Lovell de Montréal et de sa région ont été publiés de 1842 à 2010 et présentent la liste des résidents en ordre alphabétique, tout comme leur adresse, voire aussi leur profession et leur état civil. À cela s'ajoutent également des listes de commerçants, de professionnels et d'institutions. Ces documents sont disponibles en ligne (<https://numerique.banq.qc.ca/ressources/details/lovell>, consulté le 12 août 2022).
3. Oubliées à l'instar de bien d'autres photographes de cette période dont les noms sont inscrits sur cette liste.
4. La photographe Loupret n'est pas insérée dans le dictionnaire.
5. Plus ou moins fiable, le moteur de recherche d'Artefacts Canada (https://app.pch.gc.ca/application/artefacts_hum/indice_index.app?lang=fr, consulté le 8 février 2022), ne recense que deux œuvres de Madame Gagné. Loupret et Lajoie sont absentes de la base de données.
6. L'album de famille (sans doute Legault / Stratman) fait partie d'une collection privée du Québec. Il comporte, notamment trois photographies de Mme Gagné (fig. 8-9-10) et une de Mlle Loupret (fig. 3). Ce document a servi de point de départ à notre étude.
7. Bien que cela ne soit pas signalé sur le site Web pan-canadien Artefacts Canada, il demeure que le Musée McCord Stewart possède en réalité une importante collection de photographies donnée en 2017 par M. Jean-Luc Allard. L'institution compte effectivement 49 photographies d'Eugénie Gagné et 15 de Joséphine Marie Loupret. S'ajoutent à celles-ci deux clichés de Victorine Lajoie.
8. Lors du recensement canadien de 1871, Avila, 19 ans, fils d'Étienne Lajoie, est inscrit comme photographe. Bureau du recensement du Canada. (1871), microfilm C-10049 (district no107 Hochelaga, subdivision Montréal, 92). <https://www.bac-lac.gc.ca/fra/recensements/1871/Pages/item.aspx?itemid=1379949>
9. Dans l'annuaire Lovell de 1900-1901 (1900, 968), on voit apparaître le nom de « Miss Alma » Lajoie, photographe, au 799 rue Sainte-Catherine. Elle demeure à la même adresse et exerce la même profession en 1901-1902 (Lovell..., 1901, 1019).
10. Le registre paroissial de Notre-Dame-de-Montréal (1898), précise le nom des parents de Joséphine Marie Loupret. À cette date, seule la mère de la photographe est encore vivante. Le couple s'était marié le 19 février 1849 (Saint-Joseph-de-Chambly, 1849). Ce document de 1849 précise également le métier du père.
11. Lors du recensement américain de 1900 (U.S. Census Bureau, 1900), Napoléon J. Loupret, photographe, déclare avoir immigré en 1878 (State Massachusetts, County Middlesex, Lowell Ward 09, District 0824, 12). Au cours de ce même recensement, son frère, Rodolphe Ludger Loupret, affirme pour sa part avoir immigré en 1879 (State Massachusetts, County Middlesex, Lowell Ward 07, District 0812, 4).

12. Le détail de cet objet laisse entrevoir le portrait d'une femme représentée de trois-quarts, caressant le museau d'un cheval de la main droite, tout en lui donnant de la main gauche du foin. La composition est entourée de palmes décoratives.

13. Faute d'informations précises, il est possible de soulever l'hypothèse qu'il s'agisse d'infirmières ou d'institutrices, soit les rares vocations professionnelles empruntées par la gent féminine en cette fin de siècle et nécessitant un diplôme. Comme en rend compte l'historienne Denyse Baillargeon, en « 1857, les femmes forment déjà plus de 65% du corps enseignant, une proportion qui s'élève à près de 90% vers la fin du siècle » (2012, 73). Le métier d'institutrice, dont le statut est bien entendu plus élevé que celui d'ouvrière ou de domestique, exige à la fois une bonne moralité (dont elle doit faire la preuve) ainsi qu'un diplôme. Ce dernier était accessible aux femmes qui étudiaient à l'École normale attachée à l'Université McGill (ouverte en 1857) ou à l'École normale Jacques-Cartier (qui ouvre une section pour filles en 1899). Autrement, les futures institutrices qui n'avaient pas accès aux études dans les écoles normales (qui n'accueillent, dans le milieu catholique et francophone, que les hommes jusqu'en 1899), pouvaient obtenir un brevet décerné par un bureau d'examineurs (74). Voir notamment à ce sujet le livre publié par les soins du Conseil national des Femmes du Canada (1900, 131-132). En ce qui concerne la formation des infirmières, voir (Cohen et Dagenais, 1987).

14. La collection du Musée McCord Stewart compte également deux autres portraits en buste de jeunes femmes du studio de Loupret (nos M2017.46.2.4593 et M2017.46.2.4598).

15. Bureau du recensement du Canada (1871), microfilm C-10041 (district no105 Montreal Est, Sous-district St James's Ward, 56). <https://www.bac-lac.gc.ca/fra/recensements/1871/Pages/item.aspx?itemid=2790031>

16. Le document de Notre-Dame-de-Montréal (1872) précise également les noms des parents d'Eugénie Pilon, soit Joseph Pilon et de Marie Perrault, tous deux décédés au moment du mariage.

17. Ayant reçu une offre de 150\$ de Henri Larin, Mme Gagné avait préféré vendre le tout à Georges Lemire qui lui offrait 100\$, dont 40\$ de dettes qui étaient dues à Lemire par Édouard Gagné et 60\$ comptant lors de la transaction.

18. Larin parvient effectivement à faire valoir ses droits (et menace de poursuivre Mme Gagné) et conclut la vente en promettant 5\$ par semaine sans intérêt jusqu'à la fin du paiement de 150 \$ qui, normalement, s'échelonnait sur 30 semaines, soit jusqu'au mois de janvier 1880 (Chartrand, 1879d).

19. Voir « Avis divers » (1885). L'annonce est répétée dans les numéros du 25 juillet, du 1^{er} août, du 22 août et du 29 août 1885.

20. Le jugement à l'action no2374 accorde la séparation de biens demandées par Mme Gagné, née Eugénie Pilon (Jugements, 1885). Le jugement en séparation de biens est aussi publié dans *La Presse* (« Séparation de biens », 1885).

21. Avant 1900, il semble que les informations spécifiques aux demandes n'aient pas été conservées systématiquement. Hormis les annonces parues dans la *Gazette officielle du Québec*, les archives nationales ne conservent que le jugement final de cette procédure.

22. Selon Jean-Luc Allard et Jacques Poitras (2006, 154), il s'agirait de Cyrille Cyr.

23. Cette source a été mise à jour par Madeleine Marcil (1990) dans son mémoire de maîtrise.

24. Les autres studios, mis à part ceux de Notman (123) et de Summerhayes & Walford (149), sont ceux de L.G.H. Archambault (157), N.C. Lalonde (174) et J.T. Lambly (173).

25. Le portrait de *Mme Wing Sing et son fils* (Musée McCord Stewart, no MP-1984.44.1.2) constitue l'œuvre la plus connue de Mme Gagné. À partir de ce seul exemple de sa production, la photographe a parfois été présentée comme une photographe associée à la communauté chinoise de Montréal (*Gagné, Mme Édouard-C.*, s.d.; Jones, 2017, 13). Colleen Skidmore (2022, 199-201), qui présente une courte étude de cette œuvre, pose davantage la question : « Had she established a niche in photographing members of the Chinese community, if there were a niche to be had ? » (2022, 201). Personnellement, nous ne le croyons pas, tout particulièrement en considérant que Mme Gagné soit loin d'être la seule photographe montréalaise à compter une clientèle d'origine chinoise. Le Musée McCord Stewart possède, à cet égard, des tirages de Loiselle & Cie, Henri-Euclide Archambault, William Notman & Son, J.T. Lambly, etc., issues d'un don d'Alice M.S. Lighthall en 1984. De même, la production de Mme Gagné ne se limite pas à la représentation de la communauté chinoise. En fait, un seul cliché connu de Mme Gagné présente un sujet d'origine chinoise (soit le portrait de Mme Wing Sing et de son fils).

26. À cet égard, voir les figures 17 à 19 du mémoire de Madeleine Marcil (1990).

27. La photographie a été intégrée au mémoire de Madeleine Marcil (1990), à la figure 16. Après discussion avec le conservateur de l'art ancien du Musée national des beaux-arts du Québec, Daniel Drouin, cette œuvre ne fait plus partie des collections de feu Michel Lessard et n'a pas pu être retracée au moment de la parution de cette étude.

28. Nous remercions Zoé Tousignant et Mario Béland qui nous ont fait part de cette piste de recherche.

29. Édouard Gagné est présent au mariage de son fils Avila le 4 novembre 1890 avec Marie-Louise Levasseur (1873-1913), donne son consentement au mariage de son fils mineur et signe le registre (Notre-Dame-de-Montréal, 1890).

30. Nous devons, ici, corriger le texte de C. Skidmore (2022, 199) qui mentionne qu'Édouard Gagné est décédé en 1893.

Tableau 1. Adresses des photographes indiquées dans l'annuaire Lovell entre 1876 et 1905

Lovell Années	Édouard Gagné	Madame Édouard Gagné (Eugénie Pilon)	Joséphine Marie Loupret	V. Lajoie & Co.	Pierre-Avila Lajoie	Victorine Lajoie
1876-1877	277 rue Saint-Dominique (sous « Edward Gagnier, artist », p. 428)					
1877-1878	277 ½ rue Saint-Dominique (comme artiste, p. 411) 170 ½ rue Notre-Dame (comme photographe, p. 411)					
1878-1879	51 rue Saint-Vincent (photographe, p. 361)					
1879-1880	18 rue Saint-Laurent (studio) et réside au 51, rue Saint-Vincent (photographe, p. 351)					
1880-1881	18 rue Saint-Laurent (studio) et réside au 51, rue Saint-Vincent (photographe, p. 361)					

Lovell Années	Édouard Gagné	Madame Édouard Gagné (Eugénie Pilon)	Joséphine Marie Loupret	V. Lajoie & Co.	Pierre-Avila Lajoie	Victorine Lajoie
1881-1882				611 ½ rue Sainte-Marie (« photographers », p. 460)	611 ½ rue Sainte-Marie (sous « Ovila, of V. Lajoie & Co. », p. 460)	
1882-1883	105 rue Vitré (sous « Gagnier Ed. D. », photographe, p. 339)				611 ½ rue Sainte-Marie (sous Lajoie P.A., & Co., photographers », p. 395)	
1883-1884	105 rue Vitré (sous « Gagnier Ed. D. », photographe, p. 333)				611 ½ rue Sainte-Marie (sous Lajoie P.A., of P.A. Lajoie & Co., photographers », p. 391)	
1884-1885						
1885-1886	897 rue Sainte-Catherine (photographe, p. 373)					
1886-1887	897 rue Sainte-Catherine (photographe, p. 365)				1304 rue Notre-Dame (sous Lajoie P.A., & Co., photographers », p. 391)	

Lovell Années	Édouard Gagné	Madame Édouard Gagné (Eugénie Pilon)	Joséphine Marie Loupret	V. Lajoie & Co.	Pierre-Avila Lajoie	Victorine Lajoie
1887-1888		1823 Sainte-Catherine (photographe, inscrite au nom de « Gagnier Mrs Edouard », p. 385)				11 carré Chaboillez (photographe, p. 442)
1888-1889		1823 Sainte-Catherine (photographe, inscrite comme veuve, p. 422)				11 carré Chaboillez (photographe, p. 482)
1889-1890		1823 Sainte-Catherine (photographe, inscrite au nom de « Gagné Mrs. Eugène », p. 439)	9 carré Chaboillez (sous « Loupret J. M., of R. L. Loupret & Co », photographes, p. 538)			211 rue Saint-Laurent (studio), et réside au 11 « Market sq » (photographe, p. 505)
1890-1891		211 rue Saint-Laurent (photographe, p. 489)	9 carré Chaboillez (sous « Loupret Miss Josie », photographe, p. 596)	1560 rue Notre- Dame (« Lajoie, Mrs. V., & Co. » photographes, p. 560)	1145 rue Notre-Dame (photographe, p. 560)	1560 rue Notre-Dame (« Mrs. V., of Mrs V. Lajoie & Co. », photographe, p. 560)
1891-1892	1145 rue Notre-Dame (sous « Edward », photographe, p. 528)	211 rue Saint-Laurent (photographe, p. 528)	9 carré Chaboillez (studio) et réside au 42 ½ rue Barré (sous « Loupret Miss Josie », artiste photographe, p. 647)	1560 rue Notre-Dame (« Lajoie, Mrs. V., & Co. » photographes, p. 606)		705 rue Saint- Laurent (« Mrs., of Mrs. V. Lajoie & Co. », p. 606)

Lovell Années	Édouard Gagné	Madame Édouard Gagné (Eugénie Pilon)	Joséphine Marie Loupret	V. Lajoie & Co.	Pierre-Avila Lajoie	Victorine Lajoie
1892 - 1893		211 rue Saint-Laurent (photographe, p. 547)	9 carré Chaboillez (studio) et réside au 42 ½ rue Barré (sous « Loupret Miss Josie », artiste photographe, p. 666)		1560 rue Notre-Dame (photographe, p. 624)	1694 rue Notre-Dame (« Mrs. V. » photographe, p. 623)
1893 - 1894	538 Lagauchetière (rue De La Gauchetière) (photographe, p. 544)	211 rue Saint-Laurent (photographe, inscrite au nom de « Mme Ed. Gagnier », p. 545)	9 carré Chaboillez (studio) et réside sur la rue Notre-Dame, dans Saint-Henri (sous « Loupret Miss Josie », artiste photographe, p. 661)			
1894 - 1895		211 rue Saint-Laurent (photographe, p. 635)	9 carré Chaboillez (studio) et réside à Lachine (sous « Loupret Miss Josie », artiste photographe, p. 774)			538 Lagauchetière (rue De La Gauchetière) (« Mrs. Victorine », photographe, p. 725)
1895-1896		211 rue Saint-Laurent (photographe, inscrite comme veuve, p. 643)	9 carré Chaboillez (studio) et réside à Lachine (sous « Loupret Miss Josie », artiste photographe, p. 786)		1080 rue Saint-Laurent (inscrit sous le prénom « P.O. », photographe, p. 736)	

Lovell Années	Édouard Gagné	Madame Édouard Gagné (Eugénie Pilon)	Joséphine Marie Loupret	V. Lajoie & Co.	Pierre-Avila Lajoie	Victorine Lajoie
1896 - 1897		211 rue Saint-Laurent (photographe, p. 644)	9 carré Chaboillez (sous « Loupret Miss J. M. », photographe, p. 785. Note : on remarque aussi l'inscription de Miss M. Loupret, également photographe, au 210 rue Saint-Ferdinand, Saint-Henri, p. 785)	68 carré Jacques-Cartier (photographes, p. 738)		Rue Sainte-Élisabeth (« Mrs. V. C., of Mrs. V. C. Lajoie & Co. », p. 738)
1897 - 1898		211 rue Saint-Laurent (photographe, p. 675)	9 carré Chaboillez (sous « Loupret Miss J. M. », photographe, p. 823)			1162 rue Ontario (« Mrs V. C., photo studio », p. 772)
1898 - 1899		1823 rue Saint-Laurent (photographe, p. 699)	9 carré Chaboillez (sous « Loupret Miss J. M. », photographe, p. 850)		799 rue Sainte-Catherine (photographe, p. 798)	1162 rue Ontario (« Mrs. V. C., photo studio », p. 798)
1899 - 1900					1132 rue Saint-André (photographe, p. 894)	
1900 - 1901						
1901 - 1902						
1902 - 1903	745 Wellington (sous « Edward », photographe, p. 890)					

Lovell Années	Édouard Gagné	Madame Édouard Gagné (Eugénie Pilon)	Joséphine Marie Loupret	V. Lajoie & Co.	Pierre-Avila Lajoie	Victorine Lajoie
1903 - 1904	745 Wellington (sous « Edward », photographe, p. 909)					
1904 - 1905	745 Wellington (photographe, p. 932)					

Liste de références

Allard, J.-L. et Poitras, J. (2006). *Les photographes québécois, 1839-1850 : la première liste officielle*. Éditions historiques et généalogiques Pépin.

À travers la ville. (1891, 28 janvier). *La Minerve*, 3.

Avis Divers. (1885, 18 juillet). *Gazette officielle de Québec*, XVII(29), 1376.

Baillargeon, D. (2012). *Brève histoire des femmes au Québec*. Boréal.

Bureau du recensement du Canada. (1871). *Recensement de 1871* [Microfilm]. BAC Microfilm C-10041, C-10049, Bibliothèque et Archives Canada, Ottawa, Canada.

Bureau du recensement du Canada. (1891). *Recensement de 1891* [Microfilm]. BAC Microfilm T-6408 (district n° 172 Montréal, sous-district G, Quartier Saint-Louis, 32), Bibliothèque et Archives Canada, Ottawa, Canada. <https://www.bac-lac.gc.ca/fra/recensements/1891/Pages/item.aspx?itemid=4122340>

Bureau du recensement du Canada. (1901). *Recensement de 1901* [Microfilm]. BAC Microfilm T-6536 (district n° 178 Montréal, subdivision no45 Sainte-Marie, 17), Bibliothèque et Archives Canada, Ottawa, Canada. <https://www.bac-lac.gc.ca/fra/recensements/1901/Pages/item.aspx?itemid=6222748>

Bureau du recensement du Canada. (1921). *Recensement de 1921* [Microfilm]. BAC Microfilm (district n° 198, Saint-Denis, Montréal, sous-district n° 36 Quartier Saint-Denis, 12), Bibliothèque et Archives Canada, Ottawa, Canada. <https://www.bac-lac.gc.ca/fra/recensements/1921/Pages/item.aspx?itemid=8521530>

Canadian Trading Stamp Co. (1897, 9 novembre). *La Presse*, 3.

Canadian Trading Stamp Co. (1898, 8 janvier). *La Presse*, 12.

Canadian Women Artists History Initiative. (s. d.). *Gagné, Mme Édouard-C*. Canadian Women Artists History Initiative. https://cwahi.concordia.ca/sources/artists/displayArtist.php?ID_artist=5635

Cavalcade de Saint-Henri. (1895, 13 juillet). *Le Monde illustré*, 143.

Chartrand, J. (1879a). *Vente de photographie par Eugénie Pilon épouse Gagné à Georges Lemyre, le 17 juin 1879*. Fonds Cour supérieure, District judiciaire de Montréal, Greffes de notaires (CN601,S84, n° 2953), Bibliothèques et Archives nationales du Québec, Montréal, Canada. <https://numerique.banq.gc.ca/patrimoine/archives/52327/4154755?docref=ZGOZKwX4wG70Scailc9y2A>

Chartrand, J. (1879b). *Résiliation de vente entre Eugénie Pilon épouse Gagné à Georges Lemyre, le 17 juin 1879*. Fonds Cour supérieure, District judiciaire de Montréal, Greffes de notaires (CN601,S84, acte n° 2954), Bibliothèques et Archives nationales du Québec, Montréal, Canada. <https://numerique.banq.qc.ca/patrimoine/archives/52327/4154755?docref=TzdEgyYhisPpjrjGVgPQaw>

Chartrand, J. (1879c). *Protestation par Henri Larin vs Eugénie Pilon, le 18 juin 1879*. Fonds Cour supérieure, District judiciaire de Montréal, Greffes de notaires (CN601,S84, acte n° 2955), Bibliothèques et Archives nationales du Québec, Montréal, Canada. <https://numerique.banq.qc.ca/patrimoine/archives/52327/4154755?docref=mdsxWGHEBWtlftXOeT2n7w>

Chartrand, J. (1879d). *Vente par Eugénie Pilon à Henri Larin, le 18 juin 1879*. Fonds Cour supérieure, District judiciaire de Montréal, Greffes de notaires (CN601,S84, acte n° 2956), Bibliothèques et Archives nationales du Québec, Montréal, Canada. <https://numerique.banq.qc.ca/patrimoine/archives/52327/4154755?docref=ihz3TLcv6b6KhSC54Rtprw>

Cliche, M.-A. (1995). Les procès en séparation de corps dans la région de Montréal, 1795-1879. *Revue d'histoire de l'Amérique française*, 49(1), 3-33.

Cohen Y. et Dagenais, M. (1987). Le métier d'infirmière : savoirs féminins et reconnaissance professionnelle. *Revue d'histoire de l'Amérique française*, 41(2), 155-177.

Dandurand (née Marchand), J. (1900). Coutumes canadiennes-françaises. In Conseil national des Femmes du Canada, *Les femmes du Canada, leur vie et leurs œuvres*. [s.n.].

Dandurand (née Marchand), J. (1901). *Nos travers*. Beauchemin.

Décès. (1896, 28 mai). *La Presse*, page non numérotée (correspond à 8).

Décès. (1898, 1^{er} décembre). *La Presse*, page non numérotée (correspond à 10).

Décès. (1942, 14 juillet). *La Presse*, 22.

Directory of the Inhabitants, Institutions, Manufacturing Establishments, Business, Societies, Business Firms, etc., in the City of Nashua for 1881-1882. (1881). W.A. Greenough & Co.

Gleason-Huguenin, M. (1938). *Portraits de femmes*. Éditions la Patrie.

Industries of Canada : City of Montreal. Historical and Descriptive Review, Leading Firms and Moneyed Institutions. (1886). Historical Publishing Company.

Jones, L. (2017). Ten Women in Canadian Photo History Everyone Should Know About. *PhotoEd Magazine*, 49, 9-17.

Jugements. (1885). [Jugement à l'action n° 2374, Eugénie Pilon vs Édouard Gagné, 17 septembre 1885]. Fonds Cour supérieure (TP11, S2, SS2, SSS4, 1885, tome 4, folio 3029). Bibliothèques et Archives nationales du Québec, Montréal, Canada.

Karel, D. (1992). *Dictionnaire des artistes de langue française en Amérique du Nord : peintres, sculpteurs, dessinateurs, graveurs, photographes et orfèvres*. Musée du Québec.

Lévesque, A. (1995). *Résistance et transgression : études en histoire des femmes au Québec*. Éditions du remue-ménage.

Local news. (1881, 12 décembre). *Montreal Herald and Daily Commercial Gazette*, 5.

Lovell. (1870-1910). *John Lovell & Son*.

Lovell's Montreal Classified Business Directory for 1891-1892. (1891). *John Lovell & Son*.

Lowell. (1883). [Registre des mariages, mariage de Napoleon J. Loupret et de Frances H. Hevy le 13 mai 1883]. Massachusetts Vital Records, 1840–1911. New England Historic Genealogical Society, Boston, Massachusetts, États-Unis.

Lowell. (1887). [Registre des mariages, mariage de Rodolphe L. Loupret et de Marie A. Pineault le 24 janvier 1887]. Massachusetts Vital Records, 1840–1911. New England Historic Genealogical Society, Boston, Massachusetts, États-Unis.

Marcil, M. (1990). *Femmes et photographie au Québec (1839-1940)* [Mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal].

Notre-Dame-de-Montréal. (1872). [Registre des mariages, mariage d'Édouard Gagné et d'Eugénie Pilon le 12 novembre 1872]. Fonds Cour supérieure. District judiciaire de Montréal. État civil (CE601,S51,D1642-1918), Bibliothèques et Archives nationales du Québec, Montréal, Canada.

Notre-Dame-de-Montréal. (1890). [Registre des mariages, mariage d'Ovila Gagné et de Marie-Louise Levasseur le 4 novembre 1890]. Fonds Cour supérieure. District judiciaire de Montréal. État civil (CE601,S51,D1642-1918), Bibliothèques et Archives nationales du Québec, Montréal, Canada. <https://numerique.banq.qc.ca/patrimoine/archives/52327/3904139?docref=SpztuAqrbZG1x3bwQfQITA>

Notre-Dame-de-Montréal. (1898). [Registre des sépultures, décès de Joséphine Marie Loupret le 30 novembre 1898, inscrite le 2 décembre dans le registre]. Fonds Cour supérieure. District judiciaire de Montréal. État civil. (CE601,S51,D1642-1918), Bibliothèques et Archives nationales du Québec, Montréal, Canada. <https://numerique.banq.qc.ca/patrimoine/details/52327/3904183?docref=1b27dKB1VPXbymeVNovnVw>

Nouvelles annonces arrivées trop tard pour être classifiées. (1895, 20 juillet). *La Presse*, n.p. (équivalent de la page 12).

Nouvelles annonces arrivées trop tard pour être classifiées. (1896, 23 juin). *La Presse*, page non numérotée (correspond à 8).

Prévost, G.-M. (1873, 12 octobre). *Contrat de mariage d'Avila Lajoie et Victorine Lauzon*. Fonds Cour supérieure, District judiciaire de Terrebonne (Greffes de notaires, CN606,S23, acte n° 4358), Bibliothèques et Archives nationales du Québec, Montréal, Canada. https://numerique.banq.qc.ca/patrimoine/details/52327/3788344?docref=S_5e3z6sZ-aliO-FmnMp-w

Saint-Jean-Baptiste-de-Montréal. (1904). [Registre des mariages, mariage de Charles-Auguste Morin et d'Alma Lajoie le 1^{er} septembre 1904]. Fonds Cour supérieure. District judiciaire de Montréal. État civil. (CE601,S35,D1874-1918, mariage no116), Bibliothèques et Archives nationales du Québec, Montréal, Canada. <https://numerique.banq.qc.ca/patrimoine/details/52327/3902498>

Saint-Joseph-de-Chambly. (1849). [Registre des mariages, mariage de Jérémie Loupret et de Marie Julie Aurelia Papineau le 19 février 1849]. Fonds Cour supérieure. District judiciaire de Montréal. État civil. (CE601,S39,D1706-1918), Bibliothèques et Archives nationales du Québec, Montréal, Canada.

Séparation de biens. (1885, 17 septembre). *La Presse*, n.p. (équivalent de la page 4).

Situations vacantes. (1894, 20 juin). *La Presse*, 1.

Skidmore, C. (2022). *Rare Merit. Women in Photography in Canada, 1840-1940*. UBC Press.

The Lowell Directory. (1880). *Sampson, Davenport, & Co.*

The Lowell Directory. (1883). *Sampson, Davenport, & Co.*

The Lowell Directory. (1885). *Sampson, Davenport, & Co.*

The Lowell Directory. (1886). *Sampson, Murdock, & Co.*

The Lowell Directory. (1888). *Sampson, Murdock, & Co.*

The Pocket Directory. Boston Almanac and Business Directory for 1884. (1884). *Sampson, Davenport, & Co.*

U.S. Census Bureau. (1900). *Twelfth Census of the United States, 1900* [Microfilm]. NARA Microfilm Publication T623, National Archives and Records Administration, Washington, DC, United States.

Ventes enregistrées à Montréal pendant la semaine terminée le 3 mars 1900. (1900, 9 mars). *Le prix courant*, 795.

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' » (Cité 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.

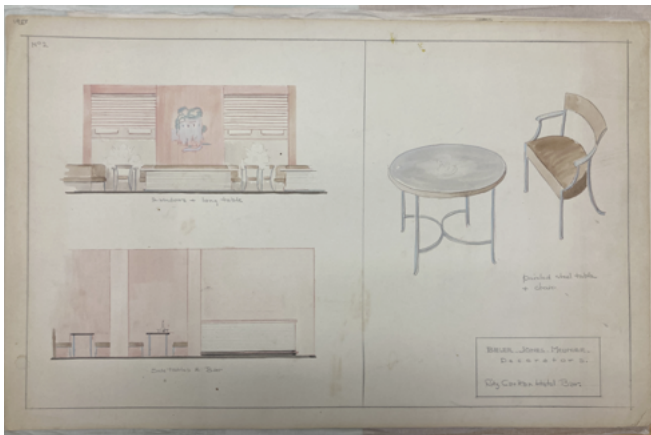


Figure 8. Bieler, Jones, Meunier decorators, *Ritz Carlton de Montréal Hotel Bar*, 1933, 58,5 cm x 37 cm, aquarelle, graphite et encre sur carton, original. MBAM, fonds Jeannette Meunier-Biéler (P037), « Dessins pour le projet du Ritz Carlton », P37/D1/2 [Hors format].



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), « Mobiliers/Lampes et luminaires », P37/C1/8.



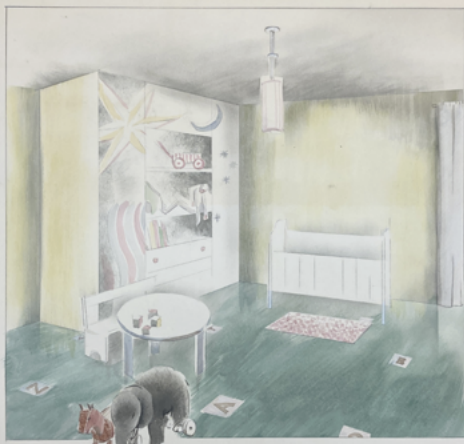
Figure 11. Jeannette Meunier, *Lampe de table*, s.d., photographie, MBAM, fonds Jeannette Meunier-Biéler (P037), « Mobiliers/Lampes et luminaires », P37/C1. Il s'agirait de la même lampe que possède son petit-fils Philippe Baylaucq. Celui-ci l'a reçue de sa mère Sylvie Baylaucq qui l'a elle-même héritée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



Chambre d'enfants Jeannette Meunier-Biéler 1933

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

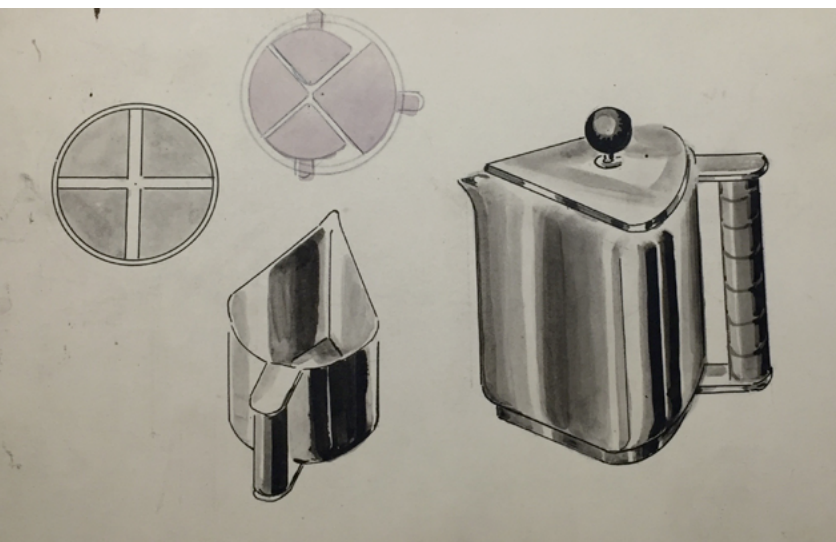


Figure 14. Jeannette Meunier, *Ensemble à café* (esquisse initiale), 1932-1933, graphite sur papier calque, 21 cm X 18 cm, MBAM, fonds Jeannette Meunier-Biéler (P037), « Accessoires de maison », P37/C6/2

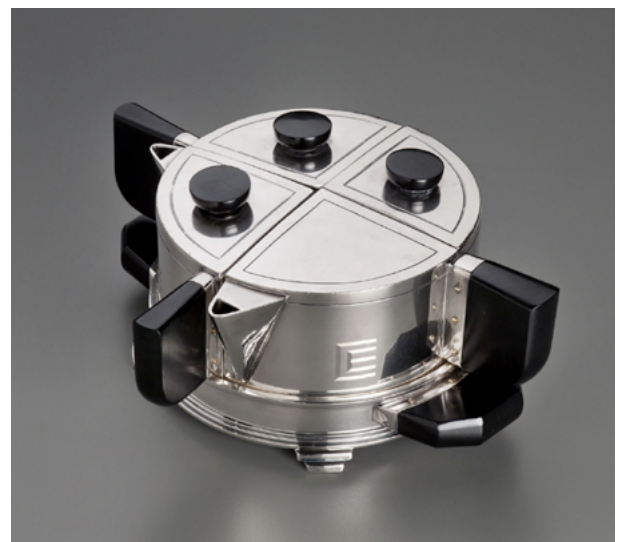


Figure 15. Jean G. Theobald et Virginia Hamill, *Dinette tea service*, modèle no. 7036, vers 1928, Argent plaqué et bois laqué, 3-1/2 x 8-1/2 x 7 pouces (assemblé). Édité par International Silver Company et Wilcox Silver Plate Company, Meriden, Connecticut.

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.

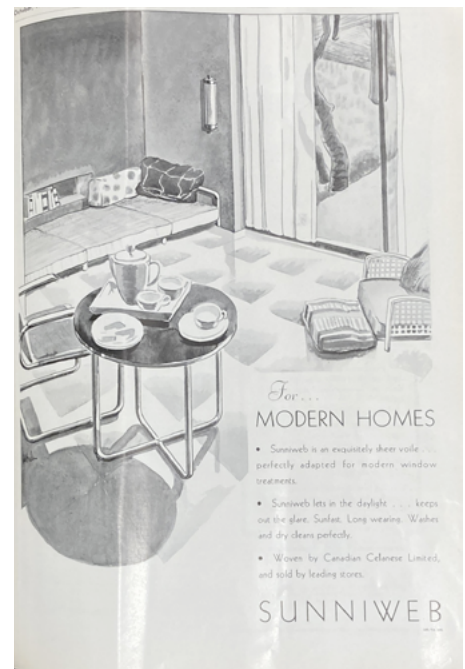


Figure 22. André Biéler, Illustration dans une publicité [avec la signature d'André Biéler] pour le tissu drapé *Sunniweb* fabriqué par l'entreprise canadienne Celanese Limited, Montréal. Dessin dans *Canadian Homes and Gardens*, octobre 1933, p. 41 ; reprise en décembre 1933, p. 36.

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.

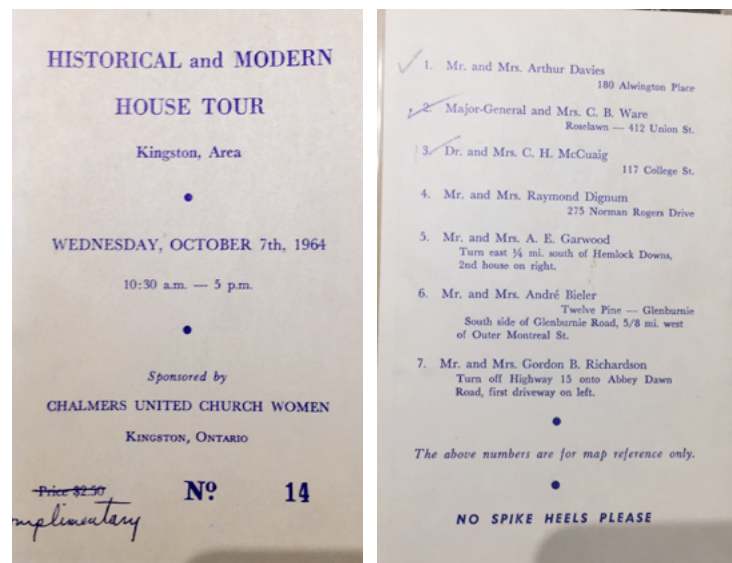


Figure 25. Carton d'invitation, 7 octobre 1964, MBAM, fonds Jeannette Meunier-Bieler (P037), « Événements et écrits relatifs à la Faculty Women's club of Quenn's University », P37/I/3.



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.

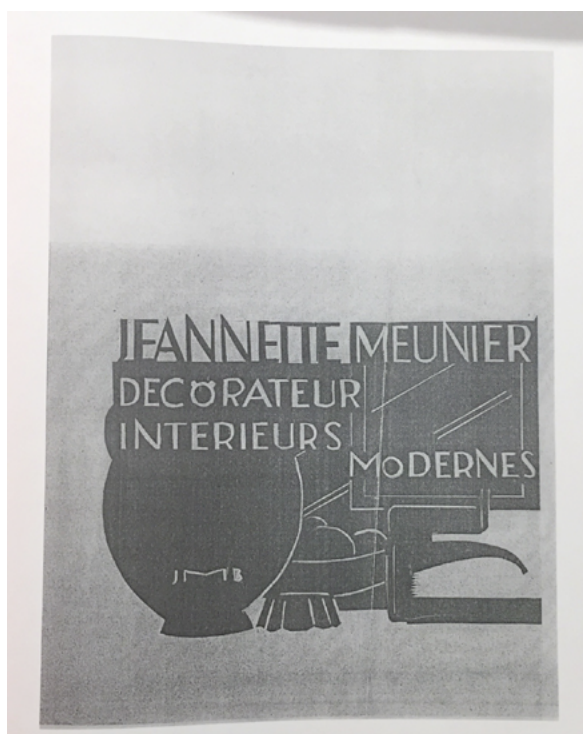


Figure 28. Jeannette Meunier, Carte professionnelle «Jeannette Meunier Décorateur Intérieurs Modernes», c. 1931-36, MBAM, fonds Jeannette Meunier-Biéler (P037).

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 Boule*. 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.

Femmes marionnettistes et institutions dans le Québec des années 1950

Clothilde Cazamajor,

Candidate au doctorat, en cotutelle entre l'Université du Québec à Montréal et l'Université Lyon 2

Résumé

Au Québec, à la fin des années 1940, la pratique professionnelle du théâtre de marionnettes émerge et amorce ainsi sa structuration. Les marionnettistes, et en particulier les femmes marionnettistes, s'appuient sur un ensemble divers d'institutions existantes afin de développer leur art et leurs pratiques. L'action du Service des parcs et loisirs de la Ville de Montréal promeut les marionnettes au cœur même du territoire et des espaces publics. Il y a un réel engouement populaire, notamment pour le travail de confection de ces objets, et il est intéressant de constater que les femmes sont au centre de ce phénomène. L'objectif de cet article sera donc de revisiter, à partir des journaux de l'époque, le parcours de quelques-unes de ces artistes qui ont fait vivre les marionnettes dans le Montréal des années 1950.

Abstract

At the end of the 1940s, professional puppet theater practice emerges in Quebec, and initiates its structuring. Puppeteers, and particularly women puppeteers, rely on a diverse set of pre-existing institutions in order to develop their art and practice. The City of Montreal Parks and Recreation Department promotes puppets throughout its territory and its public spaces. A true popular enthusiasm exists, most notably for puppet-making, and it is of interest to note that women are at the centre of this phenomenon. The object of this article will thus be to revisit, through the press of the time, the career of some of these artists who helped puppet theater to live in 1950s Montreal.

.....

Vous qui affirmez qu'il y a trop de femmes à la télévision, vous me faites l'effet d'être légèrement misogynes. Moi, je vous répons : "Il y a trop d'hommes!"

C'est bien simple, on ne voit que cela, des hommes! Cela commence le dimanche après-midi et dure toute la semaine jusqu'aux petites heures, le samedi soir. [...]

Il n'y a pas jusqu'à "Pépinot et Capucine" où il n'y a qu'une marionnette féminine. Capucine, encore Pépinot, Panpan, M. Blanc, M. Potiron, que sais-je encore? Vous me dites que les femmes sont privilégiées? Vraiment, vous êtes mal informé... Ou aveugle! [...]

Si vous trouvez qu'il y a trop de femmes à la télévision, moi, je trouve qu'il y a trop d'hommes. Si vous parlez de supprimer les femmes, moi, je proposerai de supprimer les hommes. Comme cela, nous aurons la paix, et tout le monde aura gagné. Seulement, alors, il n'y aura plus que des enfants pour faire de la télévision. C'est probablement avec cette intention derrière la tête que Radio-Canada a consacré le meilleur de lui-même aux émissions pour enfants et s'est bien gardé de mettre sur pied des émissions qui puissent intéresser... les adultes!

Radio-Canada a d'ailleurs été le premier à donner le mauvais exemple dans ce domaine. Il a engagé 40 réalisateurs contre 2... lisez bien 2 petites réalisatrices. Alors, vous comprenez, les femmes n'ont au départ aucune chance d'être choisies pour des émissions. Vous me répondrez sans doute qu'il y a beaucoup plus de script-girls que de script-boys, sans doute, je vous l'accorde. Mais les scripts, elles, on ne les voit pas. Et à la télévision, ce qui compte, c'est ce qu'on voit (Servant, 1955, p. 36).

Cette citation tirée d'un billet de 1955 de Michel Servant dans l'hebdomadaire québécois *Photo-Journal* peut surprendre par son propos, à la fois terriblement contemporain et très informatif. Car, en effet, dans un style aussi humoristique que critique, l'auteur offre ici une porte d'entrée dans le monde télévisuel québécois des années 1950 par les questions de genre. La problématique de la visibilité est abordée telle quelle, de manière frontale, de même que la hiérarchie au sein du monde télévisuel et plus largement artistique, où la division du travail recoupe bien souvent la répartition sexuelle des tâches. Ce n'est donc pas la nature même des représentations des femmes qui pose ici question, c'est-à-dire que l'on n'interroge pas les stéréotypes et les normes qui sont représentées mais plutôt l'invisibilité des femmes dans l'espace télévisuel. Cette invisibilité est dénoncée comme étant la norme aussi bien à l'écran que dans les studios de télévision. Bien que la télévision soit étroitement associée à la sphère domestique¹, elle est aussi bien sûr un lieu de travail et de création, ainsi qu'un endroit de mise en scène de la vie publique. Alors, pour les femmes artistes des années 1950, la télévision, espace créatif dont les premières diffusions datent au Québec de 1952 (Laurence, 1981), apparaît comme un premier endroit d'exclusion, où leur présence est débattue et visiblement minorisée. Et si même dans l'émission populaire de marionnettes *Pépinot et Capucine*, diffusée entre 1952 et 1955, les femmes sont réduites à un seul personnage, cela permet de poser une première interrogation qui dépasse le visible pour mieux pénétrer les dessous des ateliers : qu'en est-il des artistes, plasticiennes ou manipulatrices, à l'origine des marionnettes ? Nous empruntons ici à Henryk Jurkowski, historien et théoricien des marionnettes ainsi que secrétaire général de l'Union Internationale des Marionnettes (UNIMA) de 1972 à 1980, sa définition : « figure artificielle, articulée fabriquée selon les principes des arts plastiques, dotée de capacités techniques pour être mise en jeu, lors d'un spectacle, devant un public, en tant que sujet fictif » (2008, p. 10). Cette définition permet, notamment de mettre en lumière l'enjeu fondamental du public, qui a, dans le cas de l'art des marionnettes, souvent été réduit aux seuls enfants. De plus, elle met en lumière la situation de jonction singulière des marionnettes, entre fabrication et représentations, arts plastiques et mise en scène.

On l'a vu, Servant se fait l'écho de la prégnance des émissions éducatives et divertissantes pour les enfants dans les tout nouveaux programmes de télévision ; elles marquent la démocratisation de celle-ci dans les foyers québécois. Dans cet élan de création ludique et pédagogique, les marionnettes ont le beau rôle et l'exemple de *Pépinot et Capucine* est tout sauf anodin. Les marionnettes sont liées à la naissance même de la télévision au Québec : « Dès l'ouverture de la télévision en 1952, les marionnettes sont apparues comme indispensables au petit écran : à l'inauguration même de CFDT, après les discours d'usages, on diffuse le premier épisode de Pépinot et Capucine [...] » (Legendre, 1986, p. 135).

Le développement de la télévision est donc conjoint de la pratique artistique ayant pour objet les marionnettes. Michelle Fréchette fait remonter les débuts d'une activité professionnelle organisée de théâtre de marionnettes au Québec à 1948 (Fréchette, 1989) tandis que Micheline Legendre (1923- 2010), sur laquelle nous reviendrons plus tard, propose les dates de 1948 à 1957 comme le moment de formation d'une génération de marionnettistes au Québec (Legendre, 1986, p. 125). Malgré la présence des marionnettes au Québec depuis des siècles, d'abord par certaines pratiques autochtones², puis par des allochtones dès les débuts de la colonisation, il a fallu attendre différentes vagues d'immigration pour importer des pratiques scéniques autour des marionnettes (Fréchette, 1989, p. 95-96). Les différentes tentatives se sont heurtées à des difficultés financières, au manque de moyens et à l'absence de reconnaissance (Fréchette, 1989, p. 95-96).

L'arrivée au Québec d'Albert Wolff, exilé à cause de la Seconde Guerre mondiale, a permis de surmonter ces difficultés malgré la complexité de la tâche : il lui faut en effet « trouver les collaborateurs, former les marionnettistes, fabriquer décors, marionnettes, castelet, intégrer musiciens et chanteurs » (Fréchette, 1989, p. 96). En plus de ce travail important, Albert Wolff est le premier à recruter Micheline Legendre en tant que marionnettiste, et c'est à elle qu'il lègue l'ensemble de ses marionnettes lorsqu'il quitte le Québec, après plusieurs demandes infructueuses de financement (Fréchette, 1989, p. 96). Malgré la brièveté et la réussite relative de l'expérience de Wolff au Québec, elle constitue un point de départ des tentatives de structuration du théâtre de marionnettes et a fourni à Micheline Legendre les moyens nécessaires au développement de ses activités. C'est en effet à la suite de cette expérience qu'elle crée la compagnie Les Marionnettes de Montréal en 1948. Quelques années plus tard, en 1952, le journaliste et critique Paul Coucke intitule un article : « Après 2 siècles d'absence, les marionnettes nous reviennent » (1952c, p. 108), faisant à la fois le constat d'une amorce d'activité professionnelle liée aux marionnettes et l'absence de celle-ci jusqu'alors. En outre, cet article évoque aussi les débuts du théâtre de marionnettes comme production culturelle et donc comme objet de critique et sujet de discours à part entière dans la presse :

Montréal aura-t-il son théâtre de marionnettes? Il en est de plus en plus question, dans les milieux artistiques de la métropole, et cette initiative, rendue aujourd'hui possible, grâce à l'existence d'une troupe, bien formée, celle de Micheline Legendre, ne fera que combler une lacune impardonnable puisque, depuis des siècles, Paris, Rome, Milan, Londres, Cologne possèdent un ou plusieurs théâtres [...]. (Coucke, 1952c, p. 108)

Alors que les recherches sur le théâtre québécois contemporain ont augmenté « au cours des quarante dernières années » (David *et al.*, 2020, p. 11), deux ouvrages majeurs font date et proposent une synthèse « à la fois historique et socio-esthétique » de l'état du champ théâtral pendant la période qui nous intéresse. D'abord, l'ouvrage de Sylvain Schryburt, *De l'acteur vedette au théâtre de festival : histoire des pratiques scéniques montréalaises 1940-1980* (2011), se propose de combler les lacunes de l'historiographie des « pratiques scéniques montréalaises antérieures à 1980 » (2011, p. 11). En s'attachant à décrire les régimes de production successifs sur la période étudiée, ainsi qu'en décrivant l'émergence du metteur en scène, l'auteur propose une analyse de la structuration du champ théâtral québécois. Pour cela, il s'appuie sur des archives de presse et « principalement sur les journaux qui publient critiques, pré-papiers, communiqués des théâtres, entrevues et autres entrefilets et ouvrent ainsi une fenêtre sur la trame quotidienne de l'activité théâtrale montréalaise » (Schryburt, 2011, p. 14).

Le second ouvrage, panorama ambitieux et collectif, est particulièrement récent; en 2023, est en effet publié *Le théâtre contemporain au Québec, 1945-2015 : essai de synthèse historique et socio-esthétique*, dirigé par Gilbert David avec la collaboration de Hervé Guay, Hélène Jacques et Yves Jubinville (David *et al.*, 2020). Particulièrement, la première partie intitulée « Le temps des réformes (1945-1959) » permet de situer l'état du champ théâtral sur la période qui nous intéresse, en étudiant à la fois les institutions théâtrales, les pratiques scéniques et la réception critique. Ces ouvrages nous informent sur l'état embryonnaire, et la précarité du théâtre au lendemain de la Seconde guerre mondiale, luttant entre « contraintes d'espace, difficultés économiques [et] problèmes de diffusion » (David *et al.*, 2020, p. 42). Cet état des lieux permet d'appréhender la structuration du théâtre de marionnettes plus précisément; celui-ci émerge dans une période d'institutionnalisation du milieu théâtral et alors que le rapport Massey de 1951 pose les fondations qui donneront naissance six ans plus tard au Conseil des arts du Canada (CAC), en 1957 (Schryburt, 2011, p. 94). Dans ce contexte, se dessine un « parcours-type » pour les artistes du champ théâtral des années 1940-1950 : d'abord, des débuts au sein de troupes amateurs ou semi-professionnelles, une formation et un perfectionnement à l'étranger (à Paris, Londres ou New-York), la nécessité de se diversifier pour gagner sa vie, puis bien souvent à partir de 1952, un passage par les studios de Radio-Canada (David *et al.*, 2020, p. 53). À bien des égards, la génération de marionnettistes, majoritairement des femmes, qui émerge au même moment suit un parcours similaire. Le parcours de Micheline Legendre, figure importante du théâtre de marionnettes québécois,

est en cela exemplaire. Formée en Europe, et, notamment en France auprès de Jacques Chesnais, elle rentre ensuite au Québec et fait ses armes avec Albert Wolff aux Festivals de Montréal en 1945, en y donnant le tout premier spectacle professionnel de marionnettes au Québec (Coucke, 1952c, p. 108). En l'absence de structuration, elle est donc pionnière de l'activité professionnelle, mais est aussi soumise aux nécessités financières et aux exigences de diversification. Notamment, elle a travaillé sur plusieurs émissions pour la jeunesse avec Radio-Canada, comme *Roudoudou* et *La Boîte à Surprises*, et ce dès les débuts de la télévision (Bisaillon, 2023). L'étude de son parcours, et de certaines de ses contemporaines, nous éclaire sur les problématiques des pratiques marionnettiques à l'intérieur du champ du théâtre. Alors que les champs du théâtre et celui du théâtre de marionnettes sont tous deux en quête de succès matériels et symboliques, les différentes prises de position des agents permettent d'établir des lignes de fracture. Au sein du théâtre de marionnettes, des pionnières se font une place et pénètrent l'espace public. Cet art minorisé, encore aux balbutiements de son histoire moderne au Québec, permet néanmoins à ces pionnières un espace de liberté créative. Il convient alors de s'interroger sur leurs parcours en prêtant une attention toute particulière aux liens et appuis institutionnels dont elles ont pu bénéficier.

Aux côtés de Micheline Legendre, quelques autres marionnettistes seront aussi prises en compte dans cet article, pour l'importance de leur travail dans la vie culturelle de l'époque ainsi que pour l'intérêt de leur parcours. Nicole Villard et Louise Dumais ont aussi assumé des rôles de pionnières, et elles ont œuvré chacune pour la présence des marionnettes à Montréal. La présentation des parcours et prises de position de ces artistes dans un champ où tout est à construire amène par la suite à se poser la question de la nature de leurs pratiques. Particulièrement, la pratique de la fabrication, comme activité privilégiée autour des marionnettes, permet d'évoquer certaines problématiques fondamentales pour la reconnaissance de cet art. Le cas de Louise Daudelin, qui travaille pendant les années 1950 autour de plusieurs projets de théâtre de marionnettes avec son mari, le sculpteur Charles Daudelin, pose la question du travail à quatre mains et de la visibilité des femmes au sein de ces collaborations. L'ensemble de ces parcours et sujets sont abordés depuis les archives de presse. Dans la lignée des travaux de Sylvain Schryburt ou de l'ouvrage collectif *Le théâtre au Québec...*, la richesse des archives de presse pour accéder aux perspectives critiques de années 1950 motive ce travail. Cette méthodologie constitue une approche fondamentale de l'histoire culturelle au Québec.

Si l'on prend comme source les grands titres de l'époque (*Photo-Journal*, *La Presse* et *La Patrie* principalement), il est en effet possible d'accéder aux descriptions des différents spectacles, des représentations et émissions de télévision incluant des marionnettes. Ces sources permettent à la fois de retracer une chronologie et de se faire une idée des initiatives culturelles et artistiques impliquant les marionnettes, et plus précisément des femmes marionnettistes ; mais aussi de prendre la température, d'évaluer la densité et l'atmosphère qui entourent l'engagement de ces femmes artistes pour un art minoré qui pénètre tout

juste l'espace culturel québécois. La polyphonie caractéristique de l'écriture de presse, qui fait cohabiter critiques, spécialistes, et prises de paroles diverses, permet une ouverture à la pluralité des discours (Krieg, 2000). La collecte de données à partir des archives de presse favorise la restitution des parcours des artistes, du regard porté sur leurs œuvres, des discours qui les accompagnent ainsi que de l'éventuelle promotion dont elles bénéficient.

Des marionnettistes pionnières entre champ théâtral embryonnaire, politiques culturelles et liens institutionnels

Au cours des années 1950, l'art des marionnettes pénètre l'espace public, des terrains de jeux, aux parcs, et jusqu'aux centres éducatifs. Bénéficiant de politiques culturelles favorables, et d'un relatif éveil du champ théâtral, certaines pionnières donnent l'impulsion. On l'a vu, c'est en mai 1948 que Micheline Legendre lance l'initiative qui est retenue comme le point de départ de cette séquence de l'art des marionnettes au Québec. La toute jeune compagnie de Micheline Legendre, Les Marionnettes de Montréal, donne alors sa première représentation privée devant un groupe de scouts (Anonyme, 1948, p. 5).

En août, Micheline Legendre, alors que sa compagnie n'a pas encore effectué de représentation publique professionnelle cette année-là, annonce son ambition d'ouvrir un théâtre permanent de marionnettes à Montréal dans *Le Samedi* (Legendre, 1948, p. 5 et 34). En 1950, elle crée quinze marionnettes à fils pour voyager à travers le pays et vendre des imperméables à la place des habituels mannequins vivants. À cette occasion, un article de *Photo-Journal* précise à propos de Micheline Legendre « qu'il est inutile de la présenter longuement au public montréalais » (Anonyme, 1950, p. 41), confirmant ainsi sa relative célébrité dans la vie culturelle de l'époque. Ce succès rapide se fait en l'espace de cinq années seulement : avant même la première représentation, c'est en 1945 que la compagnie est créée (Legendre, 1948, p. 5 et 34). À l'image du champ théâtral, les questions du financement et de la fondation de lieux pérennes se posent donc. Dans une perspective de diversification, la compagnie de Legendre saisit une opportunité de bénéficier de revenus du monde commercial par le biais de la publicité. À propos de cette tournée, on peut lire dans le *Photo-Journal* : « Ainsi en a décidé un manufacturier d'imperméables de Montréal, M. Lou Ritchie, qui présentera sa collection de l'année prochaine, non sur des mannequins vivants mais sur marionnettes à fils » (Anonyme, 1950, p. 41). Les marionnettes à fils des *Marionnettes de Montréal*, spécialité de la compagnie, bénéficient elles-mêmes à cette occasion d'une publicité ainsi que d'une opportunité de représentation : « Avant ce numéro commercial, Micheline et Gaby présenteront un numéro comique de 4 minutes pour mettre le public dans l'atmosphère de cet étrange monde » (Anonyme, 1950, p. 41).

Les journaux d'époque font montre, qu'au-delà du succès d'estime et des opportunités de visibilisation de son travail, Micheline Legendre s'implante concrètement dans le paysage culturel montréalais. Cette mobilité implique le développement de liens stratégiques avec les institutions culturelles et l'appui sur des réseaux de promotion existants. Dès 1948, Les

Marionnettes de Montréal proposent une « représentation spéciale au Gesù sous les auspices de la Société d'étude et de conférences » (Anonyme, 1948, p. 5). Cette représentation est intéressante de plusieurs manières : d'abord, Micheline Legendre est à l'époque au tout début de sa carrière, et elle profite d'emblée du développement du champ théâtral, bien qu'embryonnaire, accompli pendant la décennie précédente. Et, en effet, tant la première représentation privée de sa compagnie au Collège Saint-Laurent, ou celle-ci, plusieurs mois plus tard, au Gesù, bénéficient des structures mises en place par les Compagnons de Saint-Laurent. La compagnie du Père Legault propose depuis 1937 un théâtre nouveau, qui se positionne contre le théâtre commercial de boulevard et son répertoire, jugé immoral (Schryburt, 2011, p. 69). Micheline Legendre s'inscrit d'emblée dans ce réseau du théâtre québécois, profitant aussi de l'intérêt des Compagnons pour la jeunesse (Schryburt, 2011, p. 72). La représentation du 27 décembre 1948 est aussi placée « sous les auspices de la Société d'étude et de conférences » (Anonyme, 1948, p. 5), c'est-à-dire qu'elle bénéficie de l'appui du réseau de ce mouvement regroupant des femmes de l'élite sociale québécoise depuis 1933 (St-Laurent, 2012). En s'associant à la Société d'étude et de conférences (SEC), Micheline Legendre profite d'une institution qui vise à élargir l'horizon culturel de ses membres, à encourager l'exercice intellectuel et à promouvoir la culture (St-Laurent, 2012). La pénétration de l'espace public, enjeu des actions de la SEC, est rendue possible pour Micheline Legendre et sa compagnie grâce aux liens formés avec des institutions culturelles existantes partageant des objectifs communs.

Le Service des parcs de la ville de Montréal s'impose comme un autre soutien institutionnel. Claude Robillard, directeur de ce Service et déjà à l'origine de La Roulotte³, est à l'origine de cette initiative (Robert, 2014). En effet, le 15 août 1957 est inauguré au parc Lafontaine le Jardin des merveilles, petit espace enfantin de 3 km² où cohabitent sculptures gigantesques, animaux et marionnettes (Robert, 2014). Pendant sept étés, Les Marionnettes de Montréal y propose un spectacle et investit une nouvelle fois l'espace public et la vie culturelle. Une grande mobilité caractérise plus largement sa pratique durant toutes les années 1950 et au-delà : si elle avait déjà quitté le pays pour se former en Europe, elle produit aussi des représentations dans des endroits variés tels que le Palais des Commerces (Coucke, 1952b, p. 91), le Ritz-Carlton (Intérim, 1957, p. 3), puis l'Exposition universelle de 1967 ou encore, au-delà des frontières, en URSS (Bisaillon, 2023). En tant qu'espace de représentation entretenant dès ses débuts des liens profonds avec le théâtre, la télévision est elle aussi investie par Micheline Legendre. En l'absence de lieu dédié ou de tradition québécoise du théâtre de marionnettes, Micheline Legendre assure la continuité de ses pratiques artistiques en devenant une figure dynamique de la vie culturelle montréalaise. Dans cette perspective, l'enjeu d'un lieu permanent est aussi celui de se sortir de la précarité, de « couvrir les frais qu'occasionne la création d'un spectacle » (Coucke, 1952b, p. 91), c'est-à-dire de gagner en autonomie en s'assurant un modèle de production et de diffusion viable.

Cette porte d'entrée institutionnelle est aussi corollaire d'un important espace de parole : entre 1948 et 1957, Micheline Legendre écrit à plusieurs reprises des articles sur l'histoire des marionnettes⁴, sa propre pratique ou sur sa vision artistique. Dès 1948, *Le Samedi* intitule un article « Micheline Legendre nous parle marionnettes » (Legendre, 1948). Dans différents périodiques, Micheline Legendre investit ainsi l'espace de parole et du débat public, et s'adresse donc directement à une audience large, faisant ainsi pénétrer son discours dans de nombreux foyers. Elle bénéficie d'une couverture importante et largement positive dans les médias : ses apparitions sont nombreuses et régulières, bien que plus ou moins détaillées, dans les journaux de la période.

Ainsi, la mémoire de Micheline Legendre bénéficie d'un certain travail de préservation et, outre son fonds d'archives à la Bibliothèque et Archives nationales du Québec, un numéro de la revue *Mémoire vivante de la Société d'Histoire d'Outremont* s'en fait par exemple le relai :

La marionnettiste Micheline Legendre n'est pas oubliée. Son legs est désormais bien tangible au Québec où la marionnette s'est hissée au 11^e rang des arts. Outremont, où elle est née et où elle a vécu, est en quelque sorte la capitale des marionnettistes qui y convergent chaque année pour participer au festival annuel des Casteliers. C'est aussi dans cet arrondissement que sera inaugurée la Maison internationale des arts de la Marionnette (MIAM) ainsi que la place Micheline Legendre qui est découpée devant celle-ci. (Raymond et Bizier, 2018, p. 6-9)

La mémoire de Micheline Legendre est conservée, vivante et célébrée sur le territoire même qui l'a vue évoluer. Ces honneurs s'ajoutent à la remise de l'insigne de chevalière de l'Ordre national du Québec en 1991, le titre d'officier de l'Ordre du Canada en 1998 et celui de membre de la Société royale du Canada en 2001. En dehors des considérations artistiques, Micheline Legendre a su s'imposer dans le champ par une présence médiatique importante et un travail d'écriture testimonial qui la démarque d'autres artistes. Son engagement dans la vie publique de son époque s'est même étendu à la politique, avec son militantisme au sein du mouvement du Rassemblement de Pierre Elliot-Trudeau (Doyon, 2010). Sa formation en musique, son capital culturel et social, et son réseau allant jusqu'aux sphères politiques ont probablement participé de son succès. Véritable pionnière, sa compagnie s'est distinguée par des liens forts à l'international ainsi qu'une longévité remarquable (Legendre, 1986; Bisailon, 2023).

L'attention de l'artiste à la production écrite et à l'entretien de sa propre mémoire est surtout significative dans l'ouvrage qu'elle publie en 1986 et qui revient sur la marionnette au Québec, en traitant d'abord des origines de la marionnette, de son histoire contemporaine pour finalement aborder sa propre pratique (Legendre, 1986). Michel Vaïs a en outre formulé des réserves concernant l'ouvrage et de sa structure, critiquant, notamment son manque d'objectivité scientifique ainsi que pour la place qu'elle accorde à son propre travail (Vaïs, 1990).

À partir de l'exemple des *Confidences* du Père Emile Legault, Yves Jubinville affirme que « l'usage du biographique » naît de la « nécessité d'ancrer la pratique de l'acteur, de l'auteur ou du metteur en scène dans une expérience particulière du monde qui définit son identité et oriente son destin » (David *et al.*, 2020, p. 70). Legendre se saisit donc de cet usage du biographique, et dans la continuité de ses prises de parole dans la presse, affirme son parcours, sa vision et sa place dans l'histoire culturelle. Entre opportunités diverses, positionnements revendiqués, et volonté de créer une tradition nationale du théâtre, Micheline Legendre a réussi à naviguer le champ théâtral en ouvrant des portes pour une pratique encore méconnue du public.

Certaines artistes ayant été qualifiées de pionnières à leur époque ne bénéficient pas d'une conservation de leurs œuvres et de leur travail telle que celle de Legendre. C'est le cas de Nicole Villard, qualifiée de « vraie pionnière » (Morin, 1955, p. 12) en 1955, et quasiment inexistante dans les sources, hormis les périodiques d'époque. Bien qu'elle ait reçu aussi une formation très prestigieuse en France, à l'image de nombreux artistes du champ du théâtre et de Micheline Legendre, ainsi qu'un succès important qui toucha beaucoup d'enfants, la mémoire de Villard n'a pas été conservée de manière notable. Ainsi, après avoir été élève de Charles Dullin, Nicole Villard quitte la France en 1951, la guerre ayant contrecarré ses projets (Morin, 1955, p. 12). Le contexte historique a donc une influence sur sa trajectoire et l'amène finalement à la marionnette. Malgré une présence plus discrète dans les journaux, Nicole Villard est bien ancrée sur le territoire montréalais grâce à des activités régulières. Le peu de traces de ces activités est rendu encore plus difficile d'accès par la question du nom : elle apparaît tantôt en tant que Nicole, Marion, ou Nicole Marion au fil des articles de presse. C'est bien pourtant de la même personne qu'il s'agit, puisque les éléments biographiques sont constants d'un article à l'autre : la naissance en France, le départ après la guerre, la formation en théâtre, la carrière à la télévision et la création de plusieurs spectacles de marionnettes (Roche, 1952, p. 38). Nicole Villard a en effet tout un pan de ses activités lié au développement de la télévision : après un travail de speakerine (Roche, 1952, p. 38), elle donne le « premier cours de télévision à Montréal » (Anonyme, 1952a, p. 11). Il est intéressant de constater que ces activités à la télévision ne sont pas mêlées directement à celles avec les marionnettes, et qu'elle est investie dans deux des nouveautés de son époque.

C'est pour ses activités de création de marionnettes que Nicole Villard a surtout bénéficié d'articles. Dédiés aux enfants, les ateliers créatifs qu'elle dispense sont vantés pour leur qualité éducative :

Autrefois, les marionnettes servaient à amuser les enfants ; aujourd'hui, elles sont devenues un moyen très efficace d'éducation et de formation. Il n'y a rien de mieux au point de vue éducationnel, car ça permet à l'enfant de se libérer et de donner libre cours à ses sentiments et à sa fantaisie. L'enfant s'y laisse aller à son naturel ; c'est pourquoi des médecins et des psychologues utilisent les marionnettes pour faire subir des tests aux enfants. (Morin, 1955, p. 12)

C'est ici par la science que se fait la légitimation ; les marionnettes ne sont pas seulement divertissantes, elles sont aussi synonymes de bénéfices pédagogiques relevant de la nature même des enfants. Cet aspect est en tout cas reconnu par les autorités publiques, et en particulier, à nouveau, le Service des parcs et loisirs, qui engage Nicole Villard l'été sur les terrains de jeux et le reste de l'année dans les centres récréatifs.

Nicole Villard ne s'appuie donc pas sur les institutions existantes du champ théâtral et bénéficie plutôt des réseaux assurant la programmation d'activités éducatives pour les enfants. Elle n'est pas la seule à l'époque à insister sur les valeurs éducatives et créatives des marionnettes pour les enfants. Ses pratiques, s'éloignant du théâtre et de ses institutions font écho à certaines autres initiatives qui lui sont contemporaines. A titre d'exemple, en 1956, le ministère des Transports et Communications finance un spectacle de marionnettes aux accents humoristiques sur la sécurité routière (Legendre, 1986, p. 129). Ce spectacle éducatif est créé par Lise et Gilbert Gratton, réunis dans la compagnie de marionnettes à gaine Le Théâtre de la Lune. Micheline Legendre nous apprend qu'entre 1956 et 1964, six cents représentations de spectacle sont données aux mois de juillet et août « dans différents parcs et terrains de jeux du Québec » (Legendre, 1986, p. 130). *La Presse* écrit à l'issue de l'été 1956 que 20 000 enfants ont pu voir ce spectacle dans pas moins de douze parcs (Anonyme, 1956b, p. 34). Il y a donc tout un pôle dans les pratiques professionnelles autour de la marionnette de l'époque qui bénéficie de réseaux, modes de financement liés à l'éducation. Revendiquant un attachement des marionnettes au monde de l'enfance, ce pôle se distingue des créations de Legendre, à la fois plus proche du champ du théâtre, et dont le public ne se limite souvent pas seulement aux enfants (Coucke, 1952b, p. 91). C'est à partir de ce positionnement précis que Nicole Villard s'assure une présence régulière et ancrée sur le territoire montréalais et touche un large public. Plus précisément, deux axes principaux structurent ainsi la pratique de Nicole Villard : la fabrication de marionnettes, et la création de spectacles.

Le théâtre de marionnettes ne peut tout simplement pas faire l'économie de la fabrication. Et, en effet, ces objets singuliers, amenés à prendre vie devant un public, sont aussi le fruit d'un travail de conception, de couture, de sculpture ou de modelage. C'est aussi le moment singulier de fabrication qui révèle comme le théâtre de marionnettes se loge « à la frontière des arts plastiques et de l'art dramatique » (Jurkowski, 2008, p. 16). La fabrication met donc en jeu toute la matérialité de la marionnette et les sources d'époque nous apprennent que cette dimension prévaut auprès du public le plus jeune. Nicole Villard profite de cet engouement autour de la fabrication des marionnettes et investit, l'été, les terrains de jeux de Montréal. Le reste de l'année, les 11 centres de loisirs de la ville programment des activités de marionnettes, puis c'est aussi au Service des parcs et loisirs qu'on doit la création de La Roulotte, théâtre ambulant né en 1952 qui propose des spectacles pour enfants, et notamment des marionnettes. C'est ce même Service des parcs et loisirs qui permet à Nicole Villard de mener des activités de marionnettes à Montréal, attirant 150 à 200 enfants par jour à l'été 1955, pour la troisième

année consécutive (Morin, 1955). À la rentrée 1956, le bilan des activités estivales chiffre à plus de 1200 le nombre de marionnettes fabriquées par des enfants sur les terrains de jeux (Anonyme, 1956c, p. 22). L'action du Service des parcs et loisirs repose en partie sur la vision de personnes qui ont souhaité promouvoir et faire vivre les marionnettes. C'est le cas de Claude Robillard, qui est le directeur du Service des parcs de la ville de Montréal entre 1953 et 1961 et à l'origine du projet de La Roulotte. Les activités de Nicole Villard, qui ont touché de nombreux enfants, bénéficient donc de ces politiques et initiatives culturelles. Transmettant aux enfants, de septembre à juin, dans des centres de loisirs de la ville, le goût de fabriquer, manier et monter des spectacles avec les marionnettes, Nicole Villard a participé au développement des marionnettes en les rendant familières. Dans le paysage culturel québécois, ces pratiques de fabrication tout au long de l'année ont donc participé à introduire les marionnettes et elles sont une première présence significative, comme on peut le lire en 1956 dans *La Presse* :

Avant même que la télévision inaugurât sa première émission de marionnettes, les enfants de nos parcs commençaient à manier les poupées de leur confection : marionnette à gaine (un gant) et « marottes », i.e. poupées montées sur une baguette. Avant de connaître le couple populaire de « Pépinot et Capucine », les enfants dramatisaient des contes en action dans les centres du service municipal des parcs. (Saucier, 1956, p. 80)

Les spectacles créés par Nicole Villard n'ont eux pas laissé beaucoup de traces, malgré certains échos positifs dans la presse. En plus de s'adresser aux enfants comme public, la pratique de Nicole Villard met en scène des enfants. Toujours dans une visée éducative, la marionnettiste propose le 7 avril 1956, au « petit théâtre du Centre sportif », un spectacle mettant en scène des enfants de 8 à 12 ans (Anonyme, 1956a, p. 46). Tout en qualifiant ce spectacle de « brillant », un article de la presse s'émerveille de la progression des marionnettes dans le paysage culturel montréalais : « Dire qu'il y a trois ans à peine, la plupart de ces jeunes n'avaient jamais vu une marionnette ! » (Anonyme, 1956a, p. 46). Bien que cette affirmation contredise les constats tirés précédemment, elle permet de rendre compte du caractère encore inédit des marionnettes pendant les années 1950 et l'enthousiasme que leurs apparitions suscitent.

Nicole Villard ne s'illustre pas à la télévision pour des projets liés au théâtre, mais s'empare plutôt de la télévision comme média à part entière. Considérée comme une « spécialiste de de la télévision » (Coucke, 1952a, p. 74), elle profite réellement des débuts de la télévision canadienne pour y développer sa vision et sa pratique de ce média, forte de sa formation européenne. Cette diversification de ses activités lui donne une certaine visibilité dans les journaux, et la met en lien avec les journalistes, et, notamment les femmes journalistes. En mars 1952, elle est l'invitée d'honneur du Cercle des femmes journalistes (Anonyme, 1952b, p. 2), ce regroupement professionnel fondé en 1951 ayant pour but notamment de « favoriser le réseautage entre journalistes, soutenir et promouvoir toutes les initiatives susceptibles de contribuer au développement de la profession » (Bédard, 2020). Cette association de

femmes professionnelles permet une alliance opportune, autour d'intérêts communs, ainsi qu'une mise en commun des savoirs et des perspectives « que la télévision ouvre aux femmes journalistes et écrivains » (Anonyme, 1952b, p. 2). Nicole Villard travaille une autre fois cette année-là, en 1952, avec le Cercle des femmes journalistes lors d'un événement caritatif pour les malades de l'hôpital Sainte-Justine (Anonyme, 1952c, p. 18). Elle propose à cette occasion un spectacle de marionnettes. Dernier exemple concernant les liens de cette artiste avec le réseau des femmes journalistes, elle est invitée en 1956 à participer à l'émission radiophonique *Fémina* pour parler de son travail de marionnettiste (Programme radiophonique, 1956). Cette émission était animée à ses débuts par Thérèse Casgrain, qui la décrit comme une « émission audacieuse qui abordait des questions brûlantes telles les revendications pour apporter des modifications au Code civil afin d'élargir la capacité d'action juridique des femmes mariées (alors considérées comme des mineures par la loi), notamment en matière de gestion des biens » (Brun, 2009). Si la participation à cette émission en soi ne dit rien de Nicole Villard et de ses stratégies professionnelles, il apparaît néanmoins qu'elle a bénéficié des différentes structures, professionnelles et médiatiques, engagées en faveur du droit des femmes. De la même manière que Micheline Legendre avait pu bénéficier du soutien de la Société d'études et de conférences, les diverses structures favorisant pour les femmes l'accès à la culture ou aux médias représentent des alliés certains pour des femmes-artistes se professionnalisant dans les années 1950. Les marionnettistes, et le champ des marionnettes lui-même, ne font donc pas exception et ont pu profiter de l'existence et du dynamisme de ces institutions.

Marionnettiste ayant aussi œuvré dans les années 1950, Louise Dumais s'est également formée à l'international avant d'entamer sa carrière au Québec. Elle a ainsi fréquenté les ateliers de Jacques Chesnais, Marcel Temporal, Jan Bussel ou encore John Wright (Anonyme, 1955). La formation auprès d'artistes européens, si elle témoigne d'une forme de dépendance du champ québécois vis-à-vis de l'Europe, permet aussi un certain gain en légitimité et une importante professionnalisation (Schryburt, 2011, p. 99), en particulier en l'absence d'instances de formations professionnelles dédiées au théâtre⁵. Cela n'empêche d'ailleurs pas Louise Dumais, comme Micheline Legendre, de défendre l'importance d'une tradition nationale canadienne (Anonyme, 1955). Entre mobilité et volonté affichée d'un ancrage national, les deux artistes adoptent donc des stratégies et positions comparables dans le paysage culturel montréalais des années 1950.

Par ailleurs, lorsque Louise Dumais est interrogée sur le recrutement de son équipe, elle répond :

D'abord parmi mes amies et aussi parmi mes élèves, car j'enseigne à l'École de pédagogie et d'Orientation de l'Université Laval. Mon cours s'intitule : 'Le théâtre de marionnettes dans l'éducation de l'enfant'. Nous avons monté un petit laboratoire, à l'intention de nos élèves, et c'est là que nous procédons à nos expériences ! (Anonyme, 1955)

Il y a donc autour de Louise Dumais un réseau affinitaire et créatif qui semble être majoritairement féminin, sans qu'elle ne précise si cela est seulement conjecturel ou volontaire. L'artiste et professeure s'est créée un espace mêlant art des marionnettes, formation et expérimentation théâtrale. Dumais assume aussi les valeurs éducatives et les rapports étroits des marionnettes avec l'enfance et une forme de « merveilleux » (Anonyme, 1955). Comme Nicole Villard, elle s'inscrit ainsi pleinement dans le pôle des marionnettistes revendiquant les possibilités pédagogiques de la marionnette et profitant donc des institutions et financement liés à l'éducation. Un nouvel espace, l'École de pédagogie de l'Université de Laval, est négocié pour en faire un endroit de création où les femmes artistes sont privilégiées. Mais Louise Dumais n'a pas seulement destiné son art aux enfants : si en 1955, elle a déjà monté plusieurs contes et fables pour enfants, elle est aussi à l'origine d'au moins un spectacle pour adultes (Anonyme, 1955). En plus de son engagement à l'Université, Louise Dumais insère aussi ses créations dans des entreprises commerciales, notamment à Québec dans les vitrines d'un grand magasin en 1952 (Côté, 1952, p. 81). A cette occasion, elle s'enthousiasme et « souligne combien il est heureux qu'une entreprise commerciale contribue ainsi à propager une nouvelle forme de divertissement populaire, très répandue en Europe » (Côté, 1952, p. 81). L'usage des marionnettes dans une perspective publicitaire vient compléter l'utilisation dans un cadre pédagogique et permet donc un autre genre d'investissement de l'espace, public et privé, par les marionnettes. Cet usage, faisant écho aux nombreuses publicités mettant déjà en scène les marionnettes dans la presse⁶, sert à la fois de financement et d'occasion de se représenter.

L'artiste-épouse ou l'art à quatre mains

Si le spectacle des époux Gratton a marqué le paysage des marionnettes éducatives dans les années 1950, un autre couple d'artistes s'est illustré dans le domaine. Le célèbre sculpteur Charles Daudelin et sa femme, Louise Daudelin, se sont en effet consacrés à cet art pendant quatorze ans (Daudelin *et al.*, 1997, p. 124). À l'occasion de l'exposition *Daudelin* présentée au musée du Québec en 1997, une publication nous permet d'accéder à la voix de Louise Daudelin sous la forme d'un entretien. Plus largement, y est aussi présenté leur travail collaboratif, et, notamment la séquence 1948-1957 qui est très largement consacrée aux marionnettes. Leurs créations, effectuées en collaboration marquent le paysage québécois et sont significatives d'un engagement revendiqué pour l'art marionnettique. Et c'est en effet dès l'amorce d'activité professionnelle, en 1948, que les Daudelin s'intéressent aux marionnettes, Louise Daudelin le formulant ainsi : « nous avons été immédiatement entraînés dans l'aventure des marionnettes » (Daudelin *et al.*, 1997, p. 124). Il y a donc quelque chose de symptomatique du renouveau de la marionnette au Québec dans cet engagement. Du point de vue de la question du genre, l'art à quatre mains, la collaboration artistique conjugale, pose des questions bien différentes concernant la reconnaissance et l'autonomie des artistes féminines. Toujours à l'occasion de cette même exposition de 1997, une conversation de Louise Déry avec Louise Daudelin est publiée, dont l'objectif annoncé

est de mettre en lumière sa « réelle contribution à la carrière de Charles Daudelin » ainsi que de « nuancer certaines de nos perceptions sur les années quarante et le rôle des femmes dans la société québécoise » (Daudelin *et al.*, 1997, p. 119). Ne pas faire l'économie de ces cas de cocréation conjugale permet donc de révéler une autre modalité de circulation, de création et d'inscription dans l'espace public. Et ainsi, Louise Déry fait le constat, à la lecture des journaux de l'époque, qu'il est « clair qu'il s'agit d'une collaboration entre Louise et Charles Daudelin qui va bien au-delà d'une simple assistance technique » (Daudelin *et al.*, 1997, p. 119). Il y a un refus net de toute projection qui limiterait l'épouse à un rôle de « petites mains », et où la conception et l'acte créateur seraient la chasse gardée de l'époux. Cette volonté de spécifier la nature même de la collaboration, dissimulée derrière la cosignature, et le nom de l'artiste connu et reconnu qu'est Charles Daudelin, constitue donc la démarche même de Louise Déry :

Les marionnettes ont occupé 14 ans de votre vie (1948-1962). [...] Pourriez-vous préciser le rôle que vous tenez, autant dans la conception et la fabrication des marionnettes que dans la scénarisation et l'écriture des textes ? (Daudelin *et al.*, 1997, p. 124)

La réponse de Louise Daudelin permet de retraverser les différentes dimensions déjà abordées de la pratique du théâtre de marionnettes après 1948, comme la question du public et des lieux de représentation mais aussi celle du répertoire :

Après un premier spectacle avec le Théâtre de marionnettes (pour adultes) nous avons fondé officiellement les Marionnettes Daudelin et crée nos propres pièces. Nous avons débuté avec des histoires connues comme *Le chaperon rouge* ou *Jonas dans la baleine*. Plus tard, c'est vraiment devenu de la création, où l'improvisation prenait beaucoup de place ; qui plus est, le spectacle était sans cesse adapté en fonction des divers endroits où nous le produisions. (Daudelin *et al.*, 1997, p. 124)

Les Daudelin sont en effet présents tous les étés de 1949 à 1953 dans les parcs de Montréal. Implantés dans plus d'une dizaine de parcs dans Montréal, ils ont ainsi pu toucher un large public ; en 1949, ils donnent des représentations aux parcs Notre-Dame-de-Grâce, Dufferin, Lafontaine, Hibernia, Campbell est, Mousseau, St-Marc, Jarry, Lalancette, St-Jean Damacié ainsi qu'au Jardin Botanique (Anonyme, 1949, p. 5).

Cette présence importante dans l'espace public est déterminante, car bien qu'elle soit celle d'un couple, elle appartient aussi néanmoins à une artiste à part entière, dont l'art est représenté, diffusé et reconnu. De plus, Louise Daudelin affirme à propos de leur travail à quatre mains :

On faisait presque tout ensemble, de sorte qu'il est difficile de départager nos rôles avec précision. C'est plutôt moi qui confectionnais les costumes alors que Charles fabriquait les têtes ; mais nous discutons ensemble des décors, du choix des tissus, de l'aspect des personnages, des textes, etc. L'écriture des textes m'incombait le plus souvent, mais il faut dire qu'ils étaient quasiment le reflet de notre vie réelle, adaptée aux personnages. (Daudelin *et al.*, 1997, p. 125)

L'art à quatre mains, dans le cas d'un couple hétérosexuel, et a fortiori lorsque l'homme est, comme dans le cas des Daudelin, un artiste reconnu à part entière, pose forcément la question du genre. Si les couples créateurs, « zones fertiles d'échange, de confrontation et d'influence »⁷, ont marqué l'histoire de l'art moderne, ils ont en effet pu poser question du point de vue de l'émancipation et de l'accès aux institutions des femmes :

Reste la question économique, si déterminante dans la liberté et l'imagination créatrices. Faute d'égalité entre les sexes, et avec un marché qui dévalorise les œuvres de femmes, le mariage est chargé, comme au XIX^e siècle, d'assurer la sécurité économique des femmes. D'où l'importance des couples d'artistes chez les modernes qui constituent des unités de production artistique assumant une double fonction : économique bien sûr, et de légitimation. (Bonnet, 2006, p. 45)

Mais tant dans les journaux d'époque, comme cela a aussi été souligné par Louise Déry, que dans cet entretien, Louise Daudelin ne semble pas subir une invisibilisation telle que l'on pourrait s'y attendre. Son nom est cité, sa participation reconnue, elle est le sujet principal de ceux qui s'intéressent aux productions des Daudelin, comme dans cette phrase de Simon Gélinas : « Louise Daudelin, l'épouse de notre talentueux peintre canadien Charles Daudelin, a réalisé avec son mari un petit théâtre de marionnettes aux qualités si rayonnantes que le temps devrait le consacrer, comme institution permanente » (1955, p. 39).

Louise Daudelin n'est pas une femme dans l'ombre de son mari, et quand il s'agit des marionnettes, elle participe au même titre que lui à cette dynamique tout juste naissante au début des années 1950. Tandis que les Gratton innovent et créent leur Théâtre de la Lune, un voilier-théâtre de marionnettes, et sont considérés comme des époux indissociables dans la presse d'époque (Debray, 1953, p. 39), Louise et Charles Daudelin sont relativement individualisés. A la même époque, dans le champ théâtral, le tandem Cabana-Pelletier travaille conjointement dans une association où les tâches de chacun sont différenciées : les costumes pour la première, les décors pour le second. Laure Cabana est ainsi retenue comme une pionnière (Noiseux-Gurik, 1984), et est même appelée à exprimer sa vision de son métier (Cabana, 1957). Les pionnières du théâtre, et a fortiori du théâtre de marionnettes, ont pu ainsi exister dans l'espace public et dans le champ du théâtre en étant étroitement associées à un partenaire, et ce que leurs activités soient nettement différenciées ou non. Cette association mêlant conjugalité et ambitions professionnelles et créatives, n'empêche pas ces pionnières

de participer au développement de leur art en exprimant leur vision individuelle. Les prises de parole, d'époque ou postérieures, permettent d'accéder à leur regard, ainsi qu'aux dessous des collaborations qui les ont rendues célèbres.

Les marionnettes ont eu un impact certain sur la vie culturelle du Québec des années 1950. De la télévision, aux actions culturelles dans les parcs de Montréal, jusqu'aux centres de loisirs et aux scènes de théâtre, la marionnette a pénétré la vie culturelle et s'est fait une place à partir de 1948. Au même moment, au Québec, la loi ne reconnaît pas aux femmes mariées la pleine autonomie juridique, à l'instar de l'obligation d'obéissance des femmes à leurs maris abolie seulement en 1964. Le droit de vote des femmes n'est obtenu par une partie qu'en 1940, les femmes autochtones ne l'obtenant qu'en 1960. Dans ce contexte, les femmes-artistes ayant pour ambition de développer les arts de la marionnette se heurtent à des limites certaines. Néanmoins, les marionnettes et l'art destiné aux enfants offrent un endroit de relative liberté créative et profitent d'un certain nombre d'appuis institutionnels. Tandis que dans le champ du théâtre, les pionniers sont majoritairement des hommes (Pierre Dagenais, le Père Legault ou Jean Gascon), le théâtre de marionnettes est investi par des femmes pionnières. La structuration du théâtre de marionnettes précède même celle du théâtre jeunesse, puisque ce dernier demeure à l'époque « une activité secondaire d'artistes et d'artisans rattachés d'abord à une compagnie pour adultes » (David *et al.*, 2020, p. 127). Le théâtre pour la jeunesse n'est d'ailleurs pas autant marqué par des femmes artistes, marionnettes exceptées, puisque Paul Buissonneau ou à nouveau le Père Legault sont les premiers grands noms dans ce domaine (David *et al.*, 2020, p. 100). Néanmoins, il est notable que le Théâtre des Compagnons donne aux Daudelin et à Micheline Legendre l'occasion de se produire et ce dès leurs débuts. Le publiciste des Compagnons, André Girouard, en appelle en 1952 dans *Le Devoir* à toutes les organisations qui s'occupent des enfants (mouvements scouts, de louveteaux, Amis de l'Art, École des Parents, les Services de Loisirs des Diocèses, éducateurs et éducatrices religieux et laïques) à s'intéresser d'une « façon pratique aux loisirs artistiques des jeunes » (Girouard, 1952, p. 4). Les marionnettistes ont pu inscrire leurs activités dans cet effort collectif ayant pour but de développer le théâtre pour enfants dans les années 1950, en faisant pour cela appel à l'ensemble des institutions liées à l'enfance et à l'éducation.

L'exceptionnel développement du théâtre de marionnettes, porté par ces femmes artistes, est synonyme d'un espace de possibilités créatives et de prises de paroles unique. Plusieurs stratégies, au sens bourdieusien de l'ensemble des positionnements et décisions qui définissent les parcours d'agents au sein d'un champ, sont mises en place par ces femmes marionnettistes pour développer leur activité. Au cœur de ces stratégies, les enjeux de la formation, de l'occupation de l'espace public, et l'insistance sur les vertus pédagogiques de la marionnette sont déterminants. Dans un champ tout juste naissant, elles innovent et développent des propositions artistiques. Peut-être aussi que la réputation des marionnettes d'être inoffensives et enfantines ouvre-t-elle aux artistes qui s'y consacrent un certain espace

de liberté. Pour des artistes ayant des spécialités aussi variées que l'écriture dramatique, le théâtre, la sculpture ou l'art plastique, la marionnette apparaît comme une nouvelle pratique au carrefour des disciplines, en relation avec les institutions théâtrales naissantes et à l'horizon encore dégagé. A partir de 1948 et tout au long des années 1950, les marionnettistes ont pu diffuser leurs créations et pénétrer des institutions diverses : la télévision, grâce, notamment au concours de l'État canadien par l'entreprise Radio-Canada, l'université et en particulier l'École de pédagogie de Laval, la Société d'études et de Conférences, le Cercle des femmes journalistes, la Ville de Montréal et en particulier le Service des parcs et loisirs... L'appui et le soutien des institutions du champ théâtral sont incontestables, et ce même si celui-ci n'est que très peu structuré à l'époque. En conclusion de l'importante synthèse sur le théâtre québécois précédemment citée, dirigée par Gilbert David, la recherche historique sur des pratiques « peu ou mal connues », telle la marionnette, est encouragée (David *et al.*, 2020, p. 586). Tout un travail socio-historique reste donc à faire sur le théâtre de marionnettes, et il est certain que les parcours des pionnières des années 1950 constituent un point de départ devant être prolongé, précisé, et comparé dans des recherches à venir.

Notes

1. Sur les usages de la télévision, ses liens avec l'espace domestique et la famille, voir : (Coulangeon, 2010) et (Morley, 1986).
2. À propos de ces pratiques, Michel Fréchette nous informe qu'elles auraient eu lieu « avant la venue des colonisateurs blancs » et qu'elles seraient plutôt le propre des « chamans » qui s'en servent « lors de cérémonies rituelles » (Fréchette, 1989, p. 90). Legendre, elle, non sans stéréotypes sur des « temps immémoriaux », parle des marionnettes comme « objets de culte » dont « l'utilisation était secrète » (Legendre, 1986, p. 75-76). L'historien confirme la dimension d'initiation secrète dans ces pratiques, mais précise que l'ensemble des documents en attestant concernent en fait la côte Ouest-canadienne. Tous deux retiennent en revanche la date de 1655 comme la première description d'utilisation des marionnettes, rapportée dans *Les Relations des Jésuites*.
3. Ce projet de théâtre ambulant pour enfants, dirigé par Paul Buissonneau, a animé de nombreux parcs et terrains de jeux de la ville à partir de 1953. À ce sujet : (Hughette, 1954, p. 11).
4. Par exemple : (Legendre, 1955, p. 2, 1948, p. 5 et 34).
5. L'école d'Art dramatique du Théâtre du Nouveau Monde ouvre en effet ses portes en 1952 (Beauchamp, 1997).
6. On peut citer, par exemple, les farines Five Roses qui en 1956 font apparaître plusieurs fois dans la presse des publicités pour leurs produits en promettant d'offrir des marionnettes (« comme les marionnettes de la TV ! ») à leurs clients. Voir : (Anonyme, 1956d, p. 7).
7. Cette expression est tirée de la présentation d'une exposition ayant eu lieu au Centre Pompidou-Metz en 2018 Sur les « Couples modernes » d'artistes ayant surtout œuvré pendant la première partie du XX^e siècle. Cette exposition illustre bien l'effet de fascination que produisent les couples créateurs, en même temps que les rapports de force et d'invisibilisation dont peuvent souffrir les femmes. On peut citer les exemples de Pablo Picasso et Dora Maar ou de Marinetti et Benedetta Cappa (Centre Pompidou-Metz, 2018).

Liste de références

- Beauchamp, H. (1997). L'École d'art dramatique du Théâtre du Nouveau Monde : une première école de formation professionnelle. *L'Annuaire théâtral*, (22), 77-90.
<https://doi.org/10.7202/041331ar>
- Bédard, M. (2020). Entre presse et littérature : le journalisme féminin durant les décennies 30 et 40 au Québec. *Recherches féministes*, 33(1), 215-231.
- Beraud, J. (1958). *350 ans de théâtre au Canada français*. (Sr. L'encyclopédie du Canada français, 1). Cercle du Livre de France.
- Bisaillon, J.-R. (2023, mai). *Micheline Legendre, itinéraire d'une pionnière*. Portail des arts de la Marionnette. https://marionnet.ca/biographie_micheline/
- Bodson, L. (2016). *Les arts de la marionnette en France : un état des lieux*. [Étude]. Ministère de la Culture et de la Communication.
- Bonnet, M. (2006). Chapitre premier. Territoires de la modernité. Dans M. Bonnet, *Femmes artistes dans les avant-gardes* (p. 27-45). Odile Jacob.
- Brun, J. (2009). Le site Web des Archives de Radio-Canada et les femmes en 2007 : une présence limitée, une histoire partiellement racontée. *Recherches féministes*, 22(1), 105-122.
<https://doi.org/10.7202/037798ar>
- Cabana, L. (1957). Les costumes au théâtre et leurs modèles dans la peinture. *Vie des arts*, (7), 22-25.
- Centre Pompidou-Metz. (2018). *Couples modernes - Centre Pompidou-Metz*. Centre Pompidou. <https://www.centrepompidou.fr/fr/programme/agenda/evenement/c7Egk6k>
- Coulangéon, P. (2010). II. Une pratique dominante : la télévision. Dans P. Coulangéon (dir.), *Sociologie des pratiques culturelles* (p. 11-32). La Découverte.
- Daudelin, C., Bourassa, P., Bourassa, P. et Musée du Québec. (1997). *Daudelin*. Musée du Québec.
- David, G., Guay, H., Jacques, H. et Jubinville, Y. (2020). *Le théâtre contemporain au Québec, 1945-2015 : essai de synthèse historique et socio-esthétique*. Les Presses de l'Université de Montréal.
- Fréchette, M. (1989). La marionnette au Québec : histoire et réalité. *Jeu*, 51(51), 90-103.
- Jurkowski, H. (2008). *Métamorphoses : la marionnette au XX^e siècle* (2^e éd. revue et augmentée), (Ser. La main qui parle). IIM, Institut international de la marionnette.
- Krieg, A. (2000). Analyser le discours de presse. *Communication*, 20(1), 75-97.
- Laurence, G. (1981). La rencontre du théâtre et de la télévision au Québec (1952-1957). *Études Littéraires*, 14(2), 215-249. <https://doi.org/10.7202/500544ar>

- Legendre, M. (1986). *Marionnettes : art et traditions, (Ser. Documents)*. Leméac.
- Morley, D. (1986). *Family television: cultural power and domestic leisure*. Comedia Pub. Group.
- Noisieux-Gurik, R. (1984). À propos du métier de costumier au théâtre... *Jeu*, (31), 33-51.
- Raymond, C. et Bizier, H. (2018). La remarquable carrière de Micheline Legendre. *Mémoire vivante*, (43), 6-9.
http://histoireoutremont.org/wp-content/uploads/2018/06/Numero43_Printemps2018.pdf
- Robert, M. (2014, 29 septembre). *Chronique Montréalité no 13 – Le Jardin des Merveilles, 1957-1988*. Archives de Montréal. <https://archivesdemontreal.com/2014/09/29/la-jardin-des-merveilles-1957-1988/>
- Schryburt, S. (2011). *De l'acteur vedette au théâtre de festival : histoire des pratiques scéniques montréalaises, 1940-1980*. Presses de l'Université de Montréal.
- St-Laurent, F. (2012). "Il y a des choses qu'une personne cultivée ne peut ignorer" – Le Bulletin de la Société d'étude et de conférences (1951-1967) : sa genèse, ses actrices et son contenu. *Revue de Bibliothèque et Archives nationales du Québec*, (4), 84-95.
- Vaïs, M. (1990). Revue de « Marionnettes, art et tradition ». *Jeu*, (57), 205-208.

Archives de presse

- Anonyme. (1948, 23 décembre). Les marionnettes de Micheline Legendre. *Devoir (Le)*, 5.
- Anonyme. (1949, 27 juin). Spectacle de marionnettes dans les parcs. *Canada (Le)*, 5.
- Anonyme. (1950, 26 octobre). 15 marionnettes vêtues d'imperméables voyageront d'un bout à l'autre du pays. *Photo-Journal*, 41.
- Anonyme. (1952a, 1 mars). Nouveau cours sur la télévision. Encart publicitaire. *Radiomonde*, 11.
- Anonyme. (1952b, 24 mars). Carnet mondain / Mme Marion Villard chez les femmes journalistes. *Devoir (Le)*, 2.
- Anonyme. (1952c, 31 décembre). Matinée récréative offerte aux malades de Ste Justine. *Montréal-matin*, 18.
- Anonyme. (1955, 13 mai). Un quart d'heure avec... Louise Dumais. *Progrès du Golfe (Le)*.
- Anonyme. (1956a, 31 mars). Dans le monde féérique des fantoches / Un brillant spectacle de marionnettes. *Presse (La)*, 46.
- Anonyme. (1956b, 30 août). Spectacle montré à 20 000 enfants. *Presse (La)*, 34.
- Anonyme. (1956c, 1 septembre). Plus de 1,200 marionnettes fabriquées par les enfants des terrains de jeux. *Patrie (La)*, 22.

- Anonyme. (1956d, 22 septembre). Encart publicitaire Five Roses. *Presse (La)*, 7.
- Côté, F. (1952, 30 novembre). Le père Noël a donné "Cendrillon" à Québec. *Petit journal (Le)*, 81.
- Coucke, P. (1952a, 9 mars). La télévision canadienne attire déjà des spécialistes venus d'Europe. *Patrie (La)*, 74.
- Coucke, P. (1952b, 9 novembre). Les potins du jour – les marionnettes. *Patrie (La)*, 91.
- Coucke, P. (1952c, 21 décembre). Après 2 siècles d'absence, les marionnettes nous reviennent. *Patrie (La)*, 108.
- Debray, J. (1953, 24 septembre). A bord du "Mogli", le rêve d'un théâtre de marionnettes se lève. *Photo-journal : tout par l'image*, 39.
- Doyon, F. (2010, 12 janvier). Décès d'une pionnière. *Devoir (Le)*.
<https://www.ledevoir.com/culture/ecrans/280892/deces-d-une-pionniere>
- Gélinas, S. (1950, 17 août). Les créations des Daudelin font la joie des enfants. *Photo-Journal*, 39.
- Girouard, A. (1952, 8 février). Le théâtre pour enfants vivra t-il ? *Devoir (Le)*, 4.
- Hughette. (1954, 21 août). Cahin caha "La roulotte s'en va" semant la joie chez les petits. *Radiomonde et télémonde*, 11.
- Intérim. (1957, 9 février). Les marionnettes de Montréal. *Devoir (Le)*, 3.
- Legendre, M. (1948, 7 août). Micheline Legendre nous parle de marionnettes. *Samedi (Le)*, 5 et 34.
- Legendre, M. (1955, 16 avril). L'histoire des marionnettes. *Droit (Le)*. (Cahier 2), 2.
- Morin, D. (1955, 17 juin). Les marionnettes, un jeu qui passionne les petits. *Presse (La)*, 12.
- Programme radiophonique. (1956, 7 avril). *La semaine à Radio-Canada*, 6.
- Roche, A. (1952, 6 mars). Marion Villard a appris la vidéo au pays de l'eau et des tulipes. *Photo-Journal*, 38.
- Saucier, P. (1956, 5 février). La princesse aux petits pois et le poisson d'or. *Patrie (La)*, 80.
- Servant, M. (1955, 26 février). Chers zoditeurs. Il restera... les enfants ! *Photo Journal*, 36.

La contribution des femmes galeristes et des directrices de centres d'art, entrepreneures culturelles et pionnières du développement des arts visuels, durant les années 1940 et 1950 au Québec¹

Geneviève Lafleur,

Ph. D., Histoire de l'art

Résumé

Durant les années 1940 et 1950 au Québec, plusieurs femmes fondent et dirigent des organismes culturels qui animent et développent le milieu artistique de la province. Cet article traite de quatre d'entre elles ayant mis sur pied une galerie ou un centre d'art, soit Pauline Rochon (Centre d'art de Sainte-Adèle), Agnès Lefort (Galerie Agnès Lefort), Eugénie Sharp Lee (Centre d'art de Cowansville) et Denyse Delrue (Galerie Denyse Delrue). Elles ont participé à la décentralisation de l'offre culturelle à travers la province, ont soutenu la création artistique professionnelle ainsi que les esthétiques modernes et ont accordé une réelle valeur artistique à l'expression artistique amateur, contribuant à un certain élargissement des frontières de l'art. En mettant en lumière quelques-unes de leurs initiatives et prises de risques, ce texte démontre comment ces pionnières et entrepreneures culturelles ont su faire preuve d'innovation et ont favorisé le développement de l'activité artistique.

Abstract

During the 1940s and 1950s in Quebec, several women founded and directed cultural organizations that animated and developed the artistic milieu of the province. This article explores the activity of four of them who set up a gallery or art centre, namely Pauline Rochon (Centre d'art de Sainte-Adèle), Agnès Lefort (Galerie Agnès Lefort), Eugénie Sharp Lee (Centre d'art de Cowansville) and Denyse Delrue (Galerie Denyse Delrue). They participated in the decentralization of cultural activity across the province, supported professional artistic creation as well as modern aesthetics and granted real artistic value to amateur artistic expression, contributing to a certain widening of the boundaries of art. By highlighting some of their initiatives and risk-taking activities, this text demonstrates how these pioneers and cultural entrepreneurs were able to display innovation and promote the development of artistic activity.

Tout ce qui se fait de bien dans le domaine artistique ou intellectuel est soutenu, encouragé, souvent dirigé par des femmes. Nos sociétés musicales et culturelles ont presque toutes été fondées par des femmes. Des femmes dirigent des troupes de théâtre, des centres d'art, des galeries de tableaux et des revues; leurs entreprises grandissent sans cesse [...]. (Roy, 1957, p. 10)

Ce constat, formulé en 1957 par l'éditorialiste Claire Roy dans les pages du quotidien *Le Nouvelliste*, expose un pan de notre histoire de l'art qui avait été jusqu'à aujourd'hui mis à l'écart au sein de la discipline. En effet, durant les années 1940 et 1950, une multitude d'organismes et d'entreprises culturelles ont été fondés puis dirigés par des femmes au Québec. Rose Millman (1890-1960) a été la première à emprunter cette voie en fondant la Dominion Gallery of Fine Art à Montréal en 1941, puis la West End Art Gallery en 1949. Cette même année, Pauline Rochon (1906-1962) met sur pied le premier centre d'art au Québec, soit le Centre d'art de Sainte-Adèle (CASA), et ce, avec l'aide d'Agnès Lefort (1891-1973) qui allait établir la Galerie Agnès Lefort en 1950. Les initiatives féminines dans le secteur des arts visuels se sont par la suite multipliées durant cette décennie et plusieurs d'entre elles demeurent encore à redécouvrir².

En 1963, la journaliste et essayiste Geneviève de la Tour Fondue-Smith souligne à son tour, dans *Le Devoir*, le fait que plusieurs femmes avaient joué un rôle de pionnières et avaient pris en charge le développement des arts et de la culture « alors qu'aucun ministère des affaires culturelles n'existait » (1963, p. 11). Durant les années 1940 et 1950, le secteur des arts visuels au Québec se trouve dans une « phase de transformation et d'effervescence » – pour reprendre les termes de Linteau (Linteau *et al.*, 1989, p. 408), et ce, malgré un soutien parcellaire de la part de l'État, tant fédéral que provincial. Ce sont souvent des initiatives privées (individuelles ou communautaires) – dont plusieurs menées par des femmes³ – qui ont permis un tel développement du milieu artistique durant cette période. Un article dans *Le Petit Journal* de 1953 considérait même que cette multiplication d'organismes culturels serait une responsabilité féminine, alors que son auteur.e écrit, en souhaitant que davantage de centres d'art soient fondés à travers la province et en faisant référence à Pauline Rochon, qui a créé le premier d'entre eux : « Que n'avons-nous une dizaine de femmes lui ressemblant ? » (Pourquoi n'aurions-nous pas une dizaine de centres d'art comme celui de Ste-Adèle?, 1953, p. 37).

De nombreuses femmes ont ainsi été des pionnières et ont bénéficié d'une véritable autorité culturelle ainsi que d'une reconnaissance de leur apport pendant les années 1940 et 1950 dans le secteur artistique. Toutefois, l'apport de ces personnes et de leurs organismes culturels n'avait, pour la plupart d'entre elles, pas intégré l'histoire de l'art au Québec. Dans les prochaines pages, il sera question de la contribution de quatre d'entre elles, choisies pour la variété ainsi que l'originalité des stratégies et initiatives qu'elles ont su déployer dans leur activité de galeriste ou de gestionnaire de centre d'art. Ces figures sont Pauline Rochon⁴ et

Agnès Lefort⁵ – qui ont déjà été mentionnées – ainsi qu'Eugenie Sharp Lee⁶ (v. 1901-1986), présidente du Centre d'art de Cowansville (CAC), qu'elle fonde en 1956, et Denyse Delrue⁷ (1922-1997), qui fonde et dirige la Galerie Denyse Delrue en 1957⁸.

Chacune à leur manière, ces femmes ont contribué, par leur rôle d'entrepreneure culturelle, au développement de l'offre culturelle et du milieu artistique au Québec. Durant cette période, l'offre culturelle se trouvait principalement regroupée dans les centres artistiques de Montréal et, dans une moindre mesure, Québec, mais la fondation de plusieurs organismes – tels les centres d'art – en banlieue et dans les régions va mener à une certaine décentralisation des arts et faciliter l'accès d'un plus grand nombre de personnes à la culture.

Puisqu'il s'agissait du pôle artistique majeur de la province, la majorité des galeries d'art – principaux piliers du marché de l'art à l'époque – étaient situées à Montréal, là où il y avait également un plus vaste public et bassin de collectionneur.euse.s. Au début des années 1950, plusieurs galeries montréalaises sont installées sur la rue Sherbrooke, à proximité du Musée des beaux-arts de Montréal (MBAM); toutefois, Lefort y était la seule galeriste francophone (Sicotte, 1996, p. 27). En 1957, Delrue aménage également sa galerie dans ce même secteur qu'on appelle aujourd'hui le Quartier du Musée. En ce qui a trait aux centres d'art, ceux-ci sont plutôt établis dans des localités où un.e ou plusieurs résident.e.s ont constaté un manque au niveau de l'offre culturelle de leur région et ont décidé d'y remédier. Ces initiatives, disséminées à travers la province, se retrouvent principalement dans des régions touristiques (Sainte-Adèle et Percé, par exemple) ou dans des banlieues disposant d'une population significative (et donc d'un plus grand public potentiel) comme Cowansville, Shawinigan et Sorel.

Autour de la notion d'entrepreneuriat culturel

Bien que les galeristes et directrices de centres d'art évoquées dans cet article soient des intermédiaires culturelles ou des médiatrices artistiques, la dénomination d'entrepreneures culturelles nous apparaît être moins limitative pour qualifier et englober l'étendue de leur activité et de leur contribution. Cette désignation permet également de mettre de l'avant le rôle actif qu'elles ont joué dans le développement des arts par la création puis par la direction d'organismes innovants, en proposant de nouveaux espaces et lieux d'appréciation pour l'art qui répondaient à des besoins réels en matière d'offre culturelle.

Plusieurs sociologues et théoricien.ne.s ont proposé, au fil des ans, leur propre définition de l'entrepreneuriat culturel ainsi que de l'entrepreneur.e. culturel.le, par exemple : (Julien et Marchesnay, 1996; Swedberg, 2006; Chirita *et al.*, 2009; Dacin *et al.*, 2010; Scott, 2012; Bellavance *et al.*, 2014; Jones *et al.*, 2016). Ainsi, l'entrepreneuriat culturel pourrait être défini en tant que processus de création et de mise en œuvre d'un projet/organisme/organisation qui produit un résultat nouveau (innovant) qui aura un impact dans le milieu, à la suite de la découverte ainsi que de l'évaluation d'opportunités dans le domaine des arts et de la culture (Swedberg, 2006, p. 260; Chirita *et al.*, 2009, p. 18-19; Bellavance *et al.*, 2014, p. 52).

Conséquemment, l'entrepreneur.e culturel.le est la personne qui identifie une opportunité et y donne suite tout en assumant les risques de développer cette vision en une structure ou un contexte qui permettra d'établir de nouvelles normes et valeurs culturelles, notamment en facilitant l'expression artistique et culturelle ou la diffusion de la création artistique par le développement de son accessibilité et la sensibilisation des publics (Dacin *et al.*, 2010, p. 44, 47; Chirita *et al.*, 2009, p. 18). Par exemple, il peut arriver que des entrepreneur.e.s culturel.le.s soient des artistes ou des intermédiaires qui auront pour objectif de lancer ainsi que de faire reconnaître des artistes de la relève ou de nouvelles esthétiques (Jones *et al.*, 2016, p. 755). Allant en ce sens, selon Chirita et ses collaborateurs, la principale distinction entre l'entrepreneur.e culturel.le et les autres agent.e.s organisationnel.le.s serait sa capacité à innover (2009, p. 18). Bien que les travaux évoqués plus haut s'intéressent à des situations d'entrepreneuriat culturel contemporain, nous y voyons une correspondance indéniable avec l'activité des gestionnaires de galeries et de centres d'art que nous avons étudiées et qui reconnaissent une véritable valeur à leurs initiatives et à leurs prises de risques.

La création de valeur culturelle est donc le principal objectif de l'entrepreneuriat artistique et culturel, plutôt que la création de valeur économique; ce qui permet de déplacer les critères évaluatifs du succès d'une entreprise artistique ou culturelle, qu'elle soit à visée lucrative, commerciale ou non. Observons maintenant comment les entrepreneures culturelles de notre corpus ont participé à la création de valeur culturelle dans les années 1940 et 1950.

En ouvrant la première galerie spécialisée dans la diffusion des artistes modernes canadiens⁹, Lefort a pris le risque de fonder une entreprise artistique à visée commerciale centrée sur un type de production qui n'avait pas encore de marché (publics, collectionneurs) établi. Elle a donc dû s'impliquer activement dans la constitution de ce marché et, dans une plus large mesure, d'un public pour ces esthétiques. Bien que Lefort expose aussi sur ses cimaises les esthétiques modernes européennes, Delrue fait le choix, avec la fondation de sa galerie éponyme en 1957, de n'y présenter que la production d'artistes modernes canadiens et elle s'affaire notamment à mettre en place une reconnaissance de la nouvelle génération d'artistes modernes. Delrue met aussi sur pied différentes initiatives, comme des bourses et des concours, pour soutenir l'insertion d'artistes de la relève québécoise dans le milieu artistique.

De son côté, Rochon va transformer la distribution géographique de l'offre culturelle à travers le territoire québécois en initiant un mouvement qui sera apprécié tant du milieu artistique professionnel (artistes, critiques) que de la population, en établissant le premier centre d'art de la province à Sainte-Adèle en 1949. Cette seule entreprise connaît un tel succès que plusieurs autres centres d'art, résultat d'initiatives privées, seront mis sur pied à travers la province au cours des années suivantes¹⁰, en prenant pour modèle et inspiration celui de Sainte-Adèle¹¹. Centrée sur la consommation de loisirs culturels tels que des performances artistiques (pièces de théâtre, concerts, opéra, etc.) et sur le développement de l'expression

créative amateur (cours d'art dans différentes disciplines offerts par des artistes professionnel.le.s ou des enseignant.e.s), la programmation des centres d'art est alors orientée autour des publics en tant que consommateurs, mais aussi producteurs, de culture.

Enfin, en 1956, Eugenie Sharp Lee renouvèle la formule du centre d'art en en proposant un modèle hybride qui rejoindrait également la galerie d'art et le centre d'exposition ou musée avec le Centre d'art de Cowansville. Les nombreux projets et collaborations qu'elle a su instaurer avec différentes associations et musées ont permis de démontrer qu'il était possible pour un organisme culturel de s'insérer dans le circuit de diffusion artistique de la province à l'extérieur des pôles que sont Montréal et Québec.

Alors qu'elles souhaitaient toutes favoriser le développement des arts et soutenir les artistes de la province, les entrepreneures de notre corpus n'estimaient pas qu'une partie de cette tâche aurait dû être acquittée par le gouvernement provincial. En fait, durant cette période, les appels en faveur d'une intervention accrue étaient plutôt dirigés vers le gouvernement fédéral, notamment lors de la Commission royale d'enquête sur l'avancement des arts, des lettres et des sciences au Canada en 1949. Agnès Lefort est d'ailleurs la seule figure étudiée à avoir ouvertement réclamé un plus grand soutien pour les arts de la part du gouvernement canadien et à avoir souligné la nécessité du soutien qu'il accordait déjà¹².

Néanmoins, a posteriori, nous constatons que l'action de ces femmes (et de plusieurs autres) a su, en un sens, pallier le manque d'intervention du gouvernement provincial (bien qu'à l'époque elle n'était pas considérée lacunaire) dans le domaine des arts visuels en démontrant une préoccupation pour des enjeux et orientations en matière de culture qui allaient seulement être considérées durant les décennies suivantes. Sans aller jusqu'à supposer que les actions de ces femmes aient exercé une influence directe sur le développement de politiques culturelles, elles ont certainement contribué à mettre ces questions sur la place publique.

De la démocratisation de la culture à la démocratie culturelle

Ce n'est qu'après l'élection du gouvernement libéral de Jean Lesage (en 1960) que le Québec se dote d'une véritable politique d'intervention culturelle, qui correspondait d'abord au projet de la démocratisation de la culture, en reposant principalement sur le développement de la diffusion et de l'accessibilité des œuvres produites par des artistes professionnel.le.s à travers la province. Considérant l'étendue du territoire québécois, la mission de favoriser l'accessibilité à la culture (démocratisation) implique nécessairement, au cours des années 1960, une décentralisation des lieux de diffusion artistique reposant sur la mise en place d'infrastructures et d'équipements qui permettraient de proposer une telle offre culturelle à travers le Québec.

Selon Guy Bellavance (2000, p. 12, p. 14) et Jean-Claude Passeron (1991), le paradigme de la démocratisation de la culture – que les deux auteurs assimilent à du prosélytisme culturel – serait construit afin de répondre aux attentes et besoins des producteurs et productrices artistiques professionnel.le.s, en contribuant à la diffusion et à la commercialisation de leur travail. Dans le même esprit, la sensibilisation des publics à l'art répond également aux besoins des productrices et producteurs artistiques en développant de nouveaux bassins de récepteur.trice.s ou consommateur.trice.s. Lise Santerre soutient que, durant cette période, l'action de l'État vise surtout à « combler les faiblesses du marché » de l'art qui, à lui-seul, ne permettait pas aux artistes professionnel.le.s de la province de vivre de leur art; à sensibiliser les publics aux corpus d'œuvres qu'il promeut afin d'en accroître la demande; et finalement à contrer les « inégalités économiques et sociales d'accès » des publics aux œuvres (2000, p. 48). Comme nous le constaterons dans les prochaines pages, les entrepreneures culturelles de notre corpus ont su, dès la fin des années 1940, faire preuve d'ingéniosité et ont multiplié les stratégies afin de développer des publics pour la production des artistes professionnel.le.s modernes de la province, particulièrement de la relève.

Dans son rapport annuel de 1968-1969, le ministère des Affaires culturelles évoque une nouvelle préoccupation : « [m]ais il ne suffi[t] pas de déconcentrer la culture, il fa[u]t aussi susciter l'intérêt des régions visées *tout en encourageant la créativité locale et en lui donnant les moyens de s'exercer* » (l'italique est de nous) (p. 12). Cette phrase résume bien le changement paradigmatique (de la démocratisation de la culture à la démocratie culturelle) qui allait commencer à s'opérer dès les années suivantes, en considérant dorénavant l'importance des pratiques créatives et artistiques amateurs dans le milieu culturel.

Dans son rapport annuel de 1968-1969, le ministère des Affaires culturelles évoque une nouvelle préoccupation : « [m]ais il ne suffi[...]t pas de déconcentrer la culture, il fa[u]t aussi susciter l'intérêt des régions visées *tout en encourageant la créativité locale et en lui donnant les moyens de s'exercer* » (l'italique est de nous) (p. 12). Cette phrase résume bien le changement paradigmatique (de la démocratisation de la culture à la démocratie culturelle) qui allait commencer à s'opérer dès les années suivantes, en considérant dorénavant l'importance des pratiques créatives et artistiques amateurs dans le milieu culturel.

Bien que le Conseil des arts du Canada lance un programme s'inspirant de cette logique d'intervention culturelle dès le milieu des années 1970, aucune politique en ce en ce sens ne sera établie par l'État québécois avant les années 1990 (Santerre, 1999, p. 21). Plusieurs actrices et acteurs du milieu culturel québécois prônaient toutefois une telle approche dès la fin des années 1940; c'est, notamment le cas de celles et ceux qui ont fondé et dirigé des centres d'art à travers la province.

Les galeries d'art montréalaises et le développement de la reconnaissance des artistes de la relève ainsi que des esthétiques modernes

En 1947, le critique Robert Ayre écrit dans *Canadian Art* que la vitalité de l'art moderne montréalais ne peut être observée que dans des lieux de diffusion alternatifs tels que des ateliers d'artistes et des résidences privées qui étaient utilisées sporadiquement pour y présenter des expositions, des clubs artistiques, des librairies, des collèges et universités ainsi que des centres communautaires, en considérant que les galeries d'art et musées ne s'y intéressaient que trop peu (p. 173).

En effet, ce n'est qu'en 1950, avec la fondation de la Galerie Agnès Lefort, que ces esthétiques, plus particulièrement celles non figuratives, vont enfin avoir un premier espace de diffusion commercial qui leur est consacré et leur permet d'intégrer le marché de l'art montréalais, défini jusqu'alors par une prépondérance de galeries montrant des œuvres européennes et de l'art canadien figuratif¹³. C'est d'ailleurs en raison d'une mise à l'écart du marché artistique montréalais que Lefort projette et met sur pied sa propre galerie. Elle-même artiste visuelle, elle expose à la galerie l'Art français en novembre 1949 ses plus récentes productions qui adoptent dorénavant un style influencé par le post-cubisme. Le directeur de la galerie lui aurait alors exprimé son désarroi : « Que vais-je faire de vos tableaux, maintenant que vous faites de la peinture moderne? » et lui aurait même conseillé de plutôt « peindre des tableaux qui se vendraient mieux » (Sarrazin, 1961, p. 26; Devenue marchande, pour faire œuvre d'éducation, 1954, p. 6). Plutôt que de changer de style graphique, Lefort décide de soutenir les artistes modernes en leur permettant de diffuser leur production et de sensibiliser les publics à ces nouvelles esthétiques, puisque la Galerie Agnès Lefort ouvre ses portes moins d'un an après l'incident.

Durant les années 1950, l'art moderne montréalais est principalement défendu et exposé par trois galeries fondées par au moins un.e artiste professionnel.le (ou à tout le moins ayant reçu une formation académique en art) sensible aux esthétiques modernes et une femme : soit la Galerie Agnès Lefort – fondée en 1950; L'Actuelle (fondée en 1955¹⁴ par le peintre Guido Molinari et Fernande Saint-Martin¹⁵, alors journaliste pour *La Presse*); et enfin la Galerie Denyse Delrue qui ouvre ses portes en 1957.

À cette époque, comme nous l'avons déjà souligné, plusieurs galeries s'installent à proximité du MBAM, principalement sur l'axe de la rue Sherbrooke. Alors que, commercialement parlant, il pourrait sembler désavantageux d'avoir autant de commerces de la même sorte aussi proches, la sociologue Raymonde Moulin qualifie le phénomène de centralisation des lieux de l'art comme traditionnel, en soutenant que cet agglutinement permet d'attirer un plus grand bassin de clients potentiels qui est bénéfique pour l'ensemble des galeries (1967, p. 186). Tant Lefort que Delrue font le choix d'établir leur galerie dans ce secteur. Alors que

le premier emplacement de la Galerie Agnès Lefort est situé à 700 mètres du MBAM, elle se rapproche à moins de 200 mètres du musée en fin 1952 ou début 1953. En ce qui a trait aux emplacements de la Galerie Denyse Delrue durant les années 1950, ils sont tous deux situés à moins de 200 mètres du MBAM, bien qu'ils ne soient pas sur la rue Sherbrooke, mais sur un de ses axes perpendiculaires, soit sur la rue Crescent.

Le développement de la presse artistique au Québec durant les années 1950 apporte une publicité considérable aux galeries de Lefort et de Delrue ; cette couverture témoigne de la reconnaissance dont elles bénéficient dans le milieu artistique. Pendant cette période, de nombreux journaux montréalais se dotent d'une chronique régulière (hebdomadaire, pour la plupart) consacrée aux expositions. Plus encore, la revue artistique spécialisée *Arts et Pensée* est fondée en 1951 (et publiée jusqu'en 1955) et la revue *Vie des Arts* est fondée en 1956 pour en prendre la relève. Tant la presse artistique spécialisée francophone que celle généraliste couvrent régulièrement les expositions aux galeries de Lefort et de Delrue, notamment en raison de leur penchant pour la diffusion du travail d'artistes québécois de la relève. La radio et la télévision emboîtent le pas, c'est, notamment le cas de l'émission *Carrefour* de Radio-Canada (d'abord à la radio de 1953 à 1955 puis à la télévision à partir de 1955). Par exemple, selon le réalisateur de l'émission Jean-Marie Laporte, une cinquantaine de reportages montrant les vernissages de la Galerie Denyse Delrue auraient été réalisés (Marcotte, 2000, p. 28).

Une peintre qui décide de lancer les autres¹⁶

Dès sa première année d'activité en tant que galeriste, Lefort se positionne dans le milieu artistique en tant que défenderesse de l'art moderne canadien et multiplie les prises de risque qui attirent tant les publics que les journalistes. Son exposition inaugurale est déjà un pied de nez au pouvoir politique en place, puisque Lefort présente une exposition de gouaches réalisées par Robert LaPalme, caricaturiste de renommée internationale reconnu en tant que fervent détracteur du régime duplessiste. Deux mille visiteurs auraient foulé le plancher de la galerie durant cette première exposition (Lefort, 1951, p. 76). Elle offre ensuite la cimaise à un designer graphique qui y présente des œuvres non figuratives¹⁷, soit Henry Eveleigh, pour ensuite enchaîner avec une exposition collective présentant un panorama de la peinture moderne québécoise actuelle. On souligne dans la presse son audace :

Agnès Lefort ne redoute aucune gageure. C'en était une que de lancer sa galerie avec un artiste caricaturiste comme premier exposant. On a pu le constater, elle a magnifiquement réussi. Enhardie, elle ouvre maintenant la porte de sa galerie à un artiste commercial, Henry Eveleigh. Ce sera, cette fois aussi, un succès du même ordre que le précédent. (L'art commercial à l'honneur à la galerie A. Lefort, 1950, p. 2)

Je l'ai déjà écrit plus tôt : Agnès Lefort ne redoute aucun tour de force. Car c'en est un que de présenter côte à côte des peintres aussi divers, aussi divers que les

tendances et les individus. Peu importe, Agnès Lefort a voulu prouver que ces artistes étaient capables de passer par-dessus leurs divergences de points de vue et d'exposer tous ensemble. (Boulanger, 1950, p. 8)

La première saison de la galerie Agnès Lefort accueille au moins un lancement de livre ainsi que sept autres expositions individuelles, dont la première exposition en galerie commerciale de la sculptrice Suzanne Guité. C'est aussi durant cette première année d'activité qu'a lieu l'épisode de censure de la sculpture *La Paix* de Robert Roussil qui a fait couler beaucoup d'encre et a certainement participé à faire reconnaître Lefort en tant que défenderesse de l'art moderne canadien dans le milieu artistique montréalais. Alors que la sculpture était exposée devant la galerie à l'hiver 1951, elle a d'abord fait les frais d'un règlement municipal empêchant d'exposer des représentations de personnages nus ou demi nus à la vue du public, puis de la colère d'un citoyen qui allait la détruire partiellement à coup de madrier. Il est probable que Roussil et Lefort avaient envisagé que la sculpture susciterait une certaine controverse, puisqu'une autre œuvre de Roussil (*La Famille*) avait fait de même 16 mois auparavant, la sculpture ayant été saisie par les forces de l'ordre puis transportée dans un poste de police. Selon Julie-Anne Godin-Laverdière, cet événement avait fait du sculpteur une célébrité instantanée (2017, p. 61). Toutefois, Roussil avait appris de cet incident et avait fixé sa plus récente sculpture à un lourd socle de béton pour en empêcher tout déplacement devant la Galerie Agnès Lefort¹⁸.

Outre cette première année d'activité, la reconstitution de la programmation de la Galerie Agnès Lefort permet de comprendre l'ampleur du travail accompli par la galeriste durant la décennie 1950. Elle y organise 85 expositions temporaires et toutes les expositions individuelles, de duos ou de trios d'artistes canadiens qu'elle y présente¹⁹ sont consacrées à des artistes vivants²⁰. Plus encore, près de 75% des expositions individuelles à la galerie de Lefort sont dédiées au travail d'au moins un ou une artiste originaire du Québec ou y résidant.

Nos recherches nous ont permis de constater que Lefort a offert à plusieurs jeunes artistes du Québec leur première exposition individuelle en galerie d'art, entre autres Edmund Alleyn, Marcel Barbeau, Léon Bellefleur, Suzanne Bergeron, Pierre de Ligny Boudreau, René Derouin, Marcelle Ferron, Pierre Gendron, Suzanne Guité, Joseph Iliu, André Jasmin, Anne Kahane, Eva Landori, Denys Matte, Jean McEwen, Tobie Steinhouse et Claude Vermette.

Afin de préserver la liberté des artistes dont elle choisit de montrer le travail et de ne pas nuire à la diffusion de leur œuvre, Lefort ne lie pas les artistes qu'elle expose par un contrat, pas plus qu'elle n'exige d'exclusivité de leur part (Sicotte, 1996, p. 48). Cette posture diffère de celle d'autres galeristes qui vont présenter de l'art canadien réalisé par des artistes vivants, comme Max Stern qui dirige la Dominion Gallery of Fine Arts de Millman et exige l'exclusivité de la part des artistes qu'il expose et utilise le stockage des œuvres produites afin d'en contrôler l'offre

et la demande marchande (Duncan, 1992, p. J5). De la part de Lefort, il s'agit certainement d'une prise de risque qui témoigne de son objectif de privilégier le développement des arts plutôt que le profit économique personnel. Toutefois, elle demande une commission à la vente de 33% et que chaque artiste couvre les frais liés à l'exposition de son travail (Sicotte, 1996, p. 48).

Au fil des ans, la proportion des œuvres non figuratives présentées à la Galerie Agnès Lefort va en augmentant, suscitant parfois des réponses mitigées de la part de la critique journalistique qui ne va pas toujours endosser les choix esthétiques qu'elle montre. C'est notamment le cas en 1954, alors qu'elle expose des œuvres récentes de Paul-Émile Borduas, « [s]on cheval de bataille », (Lefort, citée dans Sarrazin, 1961, p. 26). Alors que Rodolphe de Repentigny (sous son nom de plume François de Bourgogne) statue que cette exposition marque « de façon définitive l'acceptation publique de la peinture non figurative » (1954, p. 6), d'autres font preuve d'une moins grande réceptivité, comme le critique d'art Paul Gladu : « [L]es fanatiques de Borduas sont nombreux. Il est à regretter que l'enthousiasme les rende aveugles. On ne peut tout accepter en bloc sans faire abstraction de sa lucidité et de son discernement... » (1954, p. 61). Même si Lefort a généralement pu bénéficier du soutien du milieu artistique et des publics, son travail de diffusion des esthétiques modernes a constitué un effort et une prise de risques qu'elle a dû renouveler afin de faire évoluer les arts visuels au Québec.

Une rampe de lancement

Près de trois ans plus tard, Gladu réserve en septembre 1957 un meilleur traitement à l'aménagement de la toute nouvelle galerie de Denyse Delrue qu'à l'exposition de Borduas chez Lefort, la considérant comme un « chef-d'œuvre de recherche et de simplicité » à l'éclairage parfait, soutenant même qu'il « ne [se] souvien[t] pas d'avoir vu une galerie de tableaux aussi attirante même à New York où, pourtant, les galeries sont si nombreuses » (1957, p. 77). Cette fois, son opinion va dans le même sens que celle de Rodolphe de Repentigny : « [a]vec cette galerie, nous avons pour la première fois l'occasion de voir des tableaux et sculptures dans une ambiance conçue spécifiquement pour les mettre en valeur » (1957, p. 73). Les nombreux efforts déployés par Delrue pour aménager un lieu propice à l'exposition des œuvres ont ainsi été bien accueillis, malgré un espace restreint d'une seule pièce emménagée à même un rez-de-chaussée en contrebas (Pierre, 1957, p. 7). Pour y parvenir, Delrue fait appel à l'architecte Jean-Paul Pottier; une des particularités de cet espace d'exposition tient certainement de son système d'accrochage, qui consiste en deux barres métalliques parallèles qui parcourent toute la pièce et sur lesquelles sont fixées les œuvres, détachées du mur. Dorothy Pfeiffer souligne le caractère ingénieux et original du système, alors que René Chicoine estime que ce dégagement du mur « isole davantage les œuvres [et] leur donne une vie plus marquée » (Pfeiffer, 1958, p. 22; Chicoine, 1957, p. 7).

Autre particularité de cette nouvelle galerie : il s'agit de la première galerie montréalaise dédiée exclusivement à la diffusion de la production d'artistes modernes canadiens. De surcroît, Delrue met sur pied plusieurs initiatives visant à favoriser l'intégration des artistes de la relève québécoise dans le milieu artistique. Sur cet aspect, la journaliste Jocelyne Lepage rappelle qu'on disait de Delrue qu'elle « n'était pas une femme, mais une rampe de lancement » (1983, p. E-5).

Pour sa première exposition, Delrue coordonne une exposition collective regroupant le travail d'une vingtaine d'artistes²¹ qui permet, dès lors, de démontrer l'orientation de la galerie, puisque les artistes qui y prennent part « représentent notre avant-garde artistique » (Gladu, 1957, p. 77). En faisant se côtoyer des productions d'artistes de générations distinctes (plusieurs artistes ayant été des élèves de Pellan ou de Borduas), Delrue crée une trame narrative qui présente et historicise l'évolution des esthétiques modernes au Québec et au Canada, ce qui participe à la légitimation de la nouvelle génération qui se trouve affiliée à ces autres peintres ayant atteint un niveau de reconnaissance indéniable dans le milieu artistique. Sur cette stratégie, Delrue reconnaît avoir entrepris plusieurs démarches afin d'obtenir le prêt des œuvres réalisées par Borduas et par A. Y. Jackson pour les besoins de l'exposition (Delrue et Poulin, 1979, p. 3). Paul Gladu soutient même, dans sa critique de l'exposition, que Borduas et Pellan ont maintenant « presque l'air [de] classique[s] » (1957, p. 77).

Afin de faire connaître sa nouvelle galerie à un bassin de collectionneur.euse.s potentiel.le.s, Delrue constitue une liste de contacts à partir de la liste des membres montréalais de l'Association des médecins et de plusieurs membres du MBAM dont les coordonnées sont publiées dans la revue du musée (Marcotte, 2000, p. 22). À son premier emplacement, Delrue établit avec certains artistes des contrats d'exclusivité renouvelables d'une durée d'un an, en échange d'une commission à la vente de 20% (Delrue et Poulin, 1979, p. 6-7). Elle ne répète pas l'expérience des contrats d'exclusivité à son deuxième emplacement, mais exige plutôt une commission de 33% pour chaque vente (Delrue et Poulin, 1979, p. 12; Marcotte, 2000, p. 89).

Souhaitant faire de sa galerie un foyer multidisciplinaire pour les arts, Delrue expose peintures²², sculptures, mais aussi tapisseries, gravures, sérigraphies, bijoux et cinéma d'animation, en plus d'accueillir plusieurs lancements d'ouvrages littéraires publiés par les Éditions Erta, Orphée et L'Hexagone. Elle se fait également un devoir d'encourager la relève dans les arts visuels en aidant les jeunes artistes à obtenir une reconnaissance professionnelle. Pendant les années 1950, Delrue offre leur première exposition individuelle en galerie commerciale à plus d'une dizaine d'artistes²³. Delrue précise la place centrale de cet objectif dans la direction de sa galerie : « Je ne suis pas une marchande de tableaux. [...] Je dirige une galerie d'art. Je veux permettre à des jeunes de prendre contact avec le public. C'est différent » (Delrue, citée dans Keable, 1961, p. 3).

Mais encore, à partir de 1958, elle s'associe à un concours de peinture²⁴ créé par le Centre canadien d'essai²⁵ et dont l'objectif est de faire connaître les jeunes artistes en offrant aux lauréat.e.s une exposition conjointe à sa galerie. Dans *La Presse*, on soutient que ce prix offert par Delrue aux récipiendaires encore méconnu.e.s du public agira en tant que « lancement » de leur carrière dans le milieu artistique en leur octroyant leur « première exposition importante » (Toupin, Daghish et Clark lauréats de la « Jeune peinture », 1958, p. 24).

Aussi en 1958, Delrue s'implique dans une nouvelle association regroupant des ancien.ne.s élèves de l'ÉBAM, créée pour participer « au mouvement d'éveil que subit l'évolution des arts plastiques à Montréal » (Nouvelle association artistique organisée, 1958, p. 47). Delrue y est d'abord nommée à la direction (rôle qu'elle partage avec d'autres membres), pour ensuite être élue à la présidence de l'organisation en 1959. Sous la présidence de Delrue, le Club des Beaux-Arts entreprend de soutenir les jeunes artistes par le financement et l'octroi de bourses. Pour y parvenir, le Club appelle ses membres et les artistes en général à faire don d'une de leurs œuvres afin qu'elle puisse être mise aux enchères et ainsi constituer le fonds à redistribuer : le projet reçoit une réponse positive du milieu puisque 50 artistes font don d'autant d'œuvres²⁶. Le Club a ensuite lancé un concours destiné aux artistes de moins de 35 ans et les trois récipiendaires ont pu se partager des bourses totalisant 1000\$. Ces quelques exemples démontrent que Delrue, par son implication dans le milieu artistique, a fait preuve d'inventivité en créant des opportunités pour encourager la relève (expositions, prix, concours et bourses), à sa galerie mais aussi hors de ses murs.

Les centres d'art : l'insertion en quelques années d'un nouveau type d'organismes dans le milieu culturel du Québec

Alors que Lefort et Delrue ont utilisé un type d'organisme culturel déjà connu pour augmenter la diffusion des esthétiques modernes, soit la galerie d'art, Pauline Rochon va faire évoluer encore davantage le paysage culturel de la province en établissant en 1949 le premier centre d'art en territoire québécois et en participant au développement de l'accessibilité à la culture hors des pôles artistiques de Montréal et de Québec.

Le phénomène des centres d'art au Québec (et au Canada) durant ces décennies est encore très peu documenté. Entre autres inspirés des *community art centers* des États-Unis, les centres d'art au Canada fondés durant cette période ont pour particularité – et mérite – d'avoir été fondés sans soutien ni instigation de la part de l'État, en tant qu'initiatives privées (individuelles ou communautaires). Plusieurs de ces organismes, dont le premier au Québec, sont le résultat d'initiatives et d'une direction féminines. Il s'agit d'organismes sans but lucratif, pour la plupart fondés dans des régions plus ou moins éloignées des pôles artistiques par des personnes y résidant qui y ont identifié un manque en matière d'offre culturelle et ont décidé d'y remédier et de favoriser l'accessibilité à l'art.

Les centres d'art mettent sur pied une offre de loisirs culturels diversifiée et multidisciplinaire pouvant comprendre des cours destinés à un public d'enfants ou d'adultes, des expositions d'art visuel, des représentations musicales (concerts, opéras), théâtrales ou autres spectacles, des conférences éducatives, etc. Ainsi, il s'agit de nouveaux lieux qui améliorent les possibilités de diffusion des œuvres produites par les artistes professionnel.le.s en plus d'offrir de la formation et de l'équipement visant à stimuler les pratiques créatives amateurs. Tant dans les pratiques créatives qu'ils encouragent que dans les productions qui y sont diffusées, les centres d'art ont promu une vision multidisciplinaire et inclusive des arts.

Au Québec, le premier centre d'art est fondé à Sainte-Adèle par Pauline Rochon, avec l'assistance de la peintre Agnès Lefort. C'est après avoir fondé et dirigé deux entreprises²⁷ ainsi qu'organisé des expositions dans une institution hôtelière du village que Rochon décide de concrétiser son projet avec la création du Centre d'art de Sainte-Adèle (CASA). Artiste amateur, Rochon demande à Agnès Lefort (qui lui avait d'ailleurs enseigné la peinture durant les années 1930) de l'aider à établir la programmation des activités et à recruter le corps professoral.

Sainte-Adèle est alors un lieu de villégiature touristique réputé pour ses paysages et son offre d'activités sportives. Pour mettre en marche et faire progresser son projet ambitieux, à défaut de pouvoir bénéficier d'un soutien financier gouvernemental, Rochon réussit à mobiliser un bon nombre de personnes et de ressources à travers le village, qu'il s'agisse d'élus ou même de la Chambre de Commerce de Sainte-Adèle. Par exemple, les activités du centre d'art ne sont pas toutes regroupées en un même lieu, mais plutôt disséminées dans plusieurs établissements et terrains de Sainte-Adèle, prêtés par la localité ou par des institutions hôtelières, ce qui en diminue les coûts de fonctionnement.

Principalement actif durant la période estivale²⁸, le CASA stimule l'attractivité touristique de la région par ses nombreuses activités. Dès sa première année, le centre d'art propose une gamme variée de divertissements culturels favorisant l'accessibilité matérielle des œuvres à un plus vaste public. À un rythme de deux ou trois activités par semaine en saison estivale, le centre d'art présente plusieurs spectacles, concerts, pièces de théâtre, récitals de ballet, conférences, représentations de films et de documentaires, en plus d'organiser une Foire annuelle de l'art et du livre à partir de 1954.

Le CASA se démarque aussi par la quantité et la variété des cours offerts qui incluent, entre autres : le ballet, la céramique, la musique, la peinture et le dessin, la photographie, la sculpture, la tapisserie d'art et le théâtre. Au cours des années où Rochon est à la tête de l'organisme, les classes d'art sont toutes enseignées par des artistes professionnel.le.s²⁹ (reconnu.e.s ou de la relève), ce qui témoigne de la valeur qu'elle accorde aux pratiques créatives amateurs ainsi qu'à leur développement.

Dès 1950, Rochon s'applique également à faire reconnaître au Québec la tapisserie comme art. Cet intérêt est perceptible dans son offre de cours au centre d'art, mais aussi dans ses prises de paroles reproduites dans la presse écrite, où elle évoque le souhait de faire de la tapisserie un art national. Pour le centre d'art, elle fait d'abord construire une dizaine de métiers à tisser en haute lisse et embauche des artistes lissières professionnelles pour offrir les cours de tapisserie. Au fil des ans, Rochon élabore, dans son programme de cours, une stratégie en plusieurs phases visant à distancier progressivement la tapisserie d'art du tissage domestique auprès du public et du milieu artistique, pour amener à reconnaître la valeur de la tapisserie en tant qu'art à part entière.

Enfin, bien que seulement quelques expositions d'art visuel soient organisées au CASA durant cette période, des causeries sur l'art moderne animées par Agnès Lefort y ont lieu durant l'été sur une base hebdomadaire jusqu'en 1954. Dans ces Forums du Samedi, Lefort commente les travaux réalisés durant la semaine par les élèves de ses cours de peinture, en plus de discuter d'art moderne en général. Lefort utilise ces forums de discussion, qui adoptent une forme entre l'atelier de critique d'art et la conférence, pour développer le goût et la créativité des participant.e.s. Mais encore, elle offre aux artistes amateur.trice.s à qui elle enseigne une rétroaction formatrice, notamment en attribuant une réelle valeur esthétique et artistique aux œuvres réalisées.

« Le 3^e centre d'expos de la province »³⁰

D'autres femmes vont aussi s'impliquer activement dans la diffusion des esthétiques modernes et non figuratives durant cette période, dont Eugenie Sharp Lee qui fonde le Centre d'art de Cowansville (CAC) en 1956 et pour lequel elle assume la fonction de présidente durant plus de douze ans. Ainsi, Sharp Lee va se réapproprier la formule du centre d'art pour l'adapter aux besoins qu'elle a identifiés dans sa région et établir un organisme hybride qui reprend plusieurs caractéristiques du centre d'art, mais également du musée et de la galerie d'art. Pour l'aider à mettre sur pied son projet, Sharp Lee consulte plusieurs coordonnateur.trice.s de centres d'art, madame Henri Picard³¹ (présidente du Musée des beaux-arts de Granby) ainsi que John Steegman (directeur du MBAM), entre autres (Cowansville founds Art Centre, 1957, p. 67).

Les principaux objectifs du CAC sont de créer un intérêt pour les arts dans la région, d'enseigner aux enfants et encourager leur créativité artistique ainsi que d'offrir un nouvel espace d'exposition qui permettra aux artistes – particulièrement ceux des Cantons-de-l'Est – d'élargir leur public (Karon, 26 juin 1955, p. 5; *Letters Patent Incorporating « Cowansville Art Center »*, 1959, p. 1). Des classes d'art y sont données, mais celles-ci sont bien moins nombreuses qu'au CASA, par exemple. Le principal champ d'activités du CAC relève plutôt de l'organisation d'expositions; Sharp Lee réussit d'ailleurs à mettre sur pied des programmations

ambitieuses, tant et si bien que Rodolphe de Repentigny souligne en 1957 dans *La Presse* que Cowansville pourrait bien être le troisième centre d'expositions de la province (1957a, p. 36).

Afin de favoriser le collectionnement et peut-être d'attirer davantage d'artistes afin qu'ils viennent y exposer leurs œuvres – loin des cimaises de Montréal et de Québec, les œuvres présentées à la CAC pouvaient être offertes à la vente, et ce sans que le centre d'art n'exige de commission. Le CAC invitait plutôt les artistes (qui le voulaient) à faire don d'une de leurs œuvres; cette pratique a mené à la constitution d'une collection permanente qui était vraisemblablement exposée durant la saison hivernale au centre d'art (Clifton, 1979, p. 3; Art Centre Plans Its 10th Season, 1965, p. 5). La collection est aujourd'hui connue sous le nom de Collection Bruck-Lee et est exposée au Musée Bruck, dans le même bâtiment qui abritait autrefois le CAC.

L'originalité de Sharp Lee dans la gestion du CAC tient aussi des collaborations qu'elle a su développer avec des institutions tels le MBAM et le Musée des beaux-arts du Canada. Elle coordonne également au centre d'art un nombre important d'expositions dont la proportion de femmes artistes en tant qu'exposantes est remarquable. Par exemple, la première exposition à être tenue au CAC en 1956 propose près d'une quarantaine de peintures et sculptures réalisées par douze artistes³² de Montréal et des Cantons-de-l'Est, dont neuf femmes. La proportion d'œuvres exécutées par des femmes est si exceptionnelle pour l'époque qu'au moins un article considère, à tort, qu'il s'agit d'une exposition strictement féminine. Durant les années 1950, une très forte majorité des expositions présentées au CAC montrent le travail d'au moins une artiste, et les deux tiers de toutes les expositions individuelles qui y sont présentées sont consacrées à des femmes.

Sharp Lee soutient déployer des efforts pour proposer un équilibre entre le passé et le présent dans la programmation des expositions du centre d'art, en prenant soin de présenter des pratiques figuratives et d'autres abstraites (Reports Tabled, Officers Elected, Plans Announced at Art Centre, 1959, p. 21). Cette préoccupation est probablement attribuable à une certaine impopularité des esthétiques non figuratives auprès d'une partie du public du centre d'art qui, selon Sharp Lee, préférerait encore reconnaître les sujets représentés dans les œuvres qui lui étaient montrées (Art Centre Is Topic Of Discussion At Teachers' Convention in Cowansville, 1959, p. 7).

Le CAC se démarque également par ses collaborations avec des musées qui participent au développement de sa reconnaissance et de sa renommée. Bien qu'une relation hiérarchique soit perceptible entre le lieu qui bénéficie déjà d'une autorité dans le secteur culturel et celui en quête de légitimation, il faut reconnaître le rôle proactif et initiateur de Sharp Lee dans ces projets.

Par exemple, en 1957, Sharp Lee invite le MBAM à présenter au CAC la seconde exposition annuelle de l'Association des artistes non figuratifs de Montréal. C'est la première grande exposition d'art non figuratif que circule le MBAM ailleurs qu'à Québec. Ce déplacement d'une exposition du musée montréalais en région change la donne en matière d'accessibilité de l'art moderne au public de la province et est un événement qui, selon Rodolphe de Repentigny, « fera époque dans l'histoire artistique de la Province » (1957a, p. 36). Cette collaboration, initiée par Sharp Lee, a permis que presque l'entièreté de l'exposition soit déplacée au CAC pour y être présentée durant deux semaines en avril 1957.

Pour autre exemple, Sharp Lee se rend en 1958 à Ottawa afin de prendre contact avec la Galerie nationale du Canada (maintenant Musée des beaux-arts du Canada), et ce, dans l'objectif d'entreprendre une collaboration qui permettrait au CAC d'emprunter des œuvres et des films. Il est probable que son interlocuteur à la Galerie était Claude Picher, alors responsable de la liaison dans l'Est du Canada. En novembre de la même année, deux expositions du musée sont prêtées au CAC, soit une sélection d'œuvres récentes montrées lors de la Biennale d'art canadien ainsi qu'une collection de reproductions de murales égyptiennes³³.

L'autre révolution tranquille

Chacune à leur manière, les entrepreneures culturelles dont il a été question dans cet article ont participé au développement du secteur des arts visuels au Québec. Un regard contemporain nous permet de constater que ces femmes ont adopté et mis en place des stratégies d'action culturelle plusieurs années avant que l'État québécois ne soutienne le domaine des arts et de la culture.

Les quatre entrepreneures étudiées ont développé des projets et organismes innovants dans le paysage culturel du Québec des années 1940 et 1950. Agnès Lefort a fondé la première galerie spécialisée dans la diffusion de l'art moderne canadien, avec laquelle a pris un risque économique indéniable en se consacrant à un créneau artistique qui n'avait pas encore de marché établi. Quelques années plus tard, Denyse Delrue a mis sur pied plusieurs projets, sa galerie éponyme n'en étant pas le moindre, afin d'offrir des opportunités de diffusion et de reconnaissance aux artistes de la relève et de les intégrer dans le milieu artistique. Pauline Rochon a créé le premier centre d'art de la province et a su faire reconnaître la pertinence d'un tel type d'organismes dans le paysage culturel. Son initiative a mis en branle un mouvement de décentralisation de l'activité artistique à travers la province en entraînant la fondation de nombreux centres d'art au cours des années suivantes. Enfin, Eugénie Sharp Lee a transformé la formule du centre d'art et a créé une formule hybride avec la galerie d'art et le musée pour le Centre d'art de Cowansville et est allée chercher des collaborations avec des musées d'envergure afin d'améliorer l'accessibilité à l'art pour les gens de la région.

En tant qu'entrepreneures culturelles, elles ont créé des galeries et des centres d'art qui ont permis d'établir de nouvelles valeurs culturelles en facilitant l'expression artistique, en favorisant la diffusion de la création artistique et en participant à la sensibilisation des publics. Plus particulièrement, elles ont joué un rôle proactif dans la décentralisation de l'offre culturelle à travers la province en rendant l'art accessible à un plus grand nombre³⁴. Elles ont fait la promotion du travail d'artistes canadien.ne.s et québécois.es ainsi que des esthétiques modernes, en plus d'avoir encouragé et soutenu la relève artistique. Par la direction artistique de leur organisme culturel, elles ont aussi favorisé une certaine extension des frontières de l'art et de la notion de culture en reconnaissant l'importance et la valeur de l'expression artistique par un plus grand nombre grâce au développement des pratiques créatives amateurs. Elles ont aussi œuvré à faire reconnaître comme art des pratiques jusqu'alors minorisées. Enfin, elles ont créé une place dans le milieu de l'art pour des esthétiques, des artistes, des publics, des créateur.trice.s ainsi que des pratiques jusqu'alors inconsideré.e.s ou mis.es à l'écart.

Durant une période où la gestion d'une entreprise par une femme tenait encore de l'exception, ces pionnières ont fondé des galeries et des centres d'art en portant une vision qui a animé et fait évoluer le milieu artistique et culturel de la province. La quantité de chemins défrichés par Agnès Lefort, Denyse Delrue, Pauline Rochon et Eugenie Sharp Lee ne s'en trouve qu'encore plus remarquable.

Notes

1. Cet article est tiré de nos recherches doctorales qui incluent également l'apport de Suzanne Guité.
2. Précisons que l'activité de certaines de ces femmes a déjà fait l'objet de recherches antérieures, mais la majorité d'entre elles ne s'intéressent qu'à une seule figure de cas, en ne constatant pas le phénomène nouveau de la fondation et de la direction de plusieurs organismes culturels par des femmes au Québec durant cette période. Concernant les entrepreneures nommées dans cet article, notons les recherches d'Edith-Anne Pageot (2008) au sujet de Rose Millman; d'Hélène Sicotte (1994, 1995, 1996) portant sur Agnès Lefort et l'état de la diffusion artistique au Québec durant les années 1950; d'Yves Robillard (1985) et de Julie Marcotte (2000) s'intéressant à Denyse Delrue; ainsi que celles de Lise Lamarche, Gilles Daigneault et Lisa Bouraly (2016) qui ont permis de mettre de l'avant de rôle de Fernande Saint-Martin dans la fondation de la galerie L'Actuelle. Nous vous encourageons à les consulter.
3. Souvenons-nous qu'on assiste, durant cette période, à une évolution progressive de l'acceptabilité sociale du travail salarié féminin (dont celui des femmes mariées) ainsi qu'à une consolidation de professions dites féminines en correspondance aux rôles traditionnels féminins. Soulignons également que, jusqu'en 1964, l'incapacité juridique des femmes mariées leur accordait approximativement les mêmes droits qu'aux personnes mineures au Québec et celles-ci devaient, par exemple, obtenir l'autorisation de leur mari pour exercer une profession. Bien qu'une disposition soit entrée en vigueur en 1954 et avait dès lors retiré les femmes mariées de la liste des personnes incapables de contracter, cette nouvelle capacité juridique s'était trouvée restreinte par le régime matrimonial des époux jusqu'en 1964 (Lawrence, 1955, p. 69).

4. Née à Tillbury en Ontario, Pauline Rochon (1906-1962) s'établit à Montréal à 27 ans. Avant de fonder le Centre d'art de Sainte-Adèle (CASA) en 1949 avec l'aide d'Agnès Lefort, Rochon a déjà une solide expérience en création et gestion d'entreprise puisqu'elle avait déjà fondé un studio de photographie à Montréal ainsi qu'une boutique d'artisanat à Sainte-Adèle. Elle dirige le CASA jusqu'en 1957, puisqu'elle est alors invitée à mettre sur pied et diriger un nouvel organisme semblable en Floride avec le Pine Crest Art Centre, où elle va chercher à faire connaître le travail de plusieurs artistes canadiens par le biais d'expositions et de concerts.
5. Native de St-Rémi de Napierville, Agnès Lefort (1891-1973) étudie la peinture et le dessin au Monument national durant quatre ans en plus de suivre plusieurs cours à l'École des beaux-arts de Montréal (ÉBAM) ainsi qu'un cours d'anatomie à l'Université McGill. Son style graphique, d'abord figuratif et traditionnel, évolue tout au long de sa carrière artistique, influencé par ses voyages et rencontres en Europe en puisant du côté du fauvisme puis du post-cubisme. Son travail est présenté dans plusieurs expositions d'envergure dès les années 1920 à Sao Paulo, Rio de Janeiro, New York et Toronto et elle participe à l'exposition *Femina* tenue au Musée de la Province en 1947. En 1941, elle participe à la Conférence des artistes canadiens à Kingston et devient une des membres fondateurs de la Fédération des artistes canadiens, association pour laquelle elle s'implique jusqu'en 1951 au sein de la section montréalaise. Avant de fonder à Montréal une galerie d'art en 1950, Lefort occupe des postes de rédactrice et de graphiste, en plus d'enseigner la peinture à son propre atelier, à l'École Edgar & Cramp ainsi qu'au CASA qu'elle aide à mettre sur pied. Elle prend sa retraite en 1961 après avoir vendu sa galerie à Mira Godard.
6. Née en territoire autrichien, Eugenie Sharp Lee (née Sharp ou Schnapp) (v. 1901-1987) émigre en Amérique du Nord en jeune âge et épouse Leopold Schildkraut Lee en 1923. Le couple emménage à Cowansville durant les années 1920 et accueille un premier enfant en 1925 puis un deuxième en 1930. Leopold est employé de l'usine textile Bruck Silk Mills, Ltd, où il occupe les postes de directeur général et de vice-président. Amatrice d'art, Sharp Lee s'implique aussi dans sa communauté, notamment en étant présidente de la Ladies' Branch of the Cowansville Golf Club. Elle fonde le Centre d'art de Cowansville (CAC) en 1956, avec le soutien de Gerald Bruck, président de la Bruck Mills lui-même amateur d'art, qui va fournir gratuitement les locaux du *clubhouse* de l'entreprise pour héberger les activités du centre d'art. Sharp Lee occupe la présidence du CAC jusqu'en 1968.
7. Native de Montréal, Denyse Delrue (née Lavallée) (1922-1997) suit des cours pendant plusieurs années à l'ÉBAM et à l'École du Meuble. À l'ÉBAM, elle remporte quelques distinctions et y reçoit les enseignements d'Alfred Pellon qui lui permet de laisser libre cours à son expressivité. Elle bénéficie d'une amorce d'insertion dans le milieu de l'art en participant à des expositions organisées par l'ÉBAM, aux Salons du Printemps de 1946 et 1947 et à l'Exposition de la jeune peinture canadienne à la Galerie Au diable vert, chez Lucien Parizeau, en 1945. En 1945, Maurice Gagnon la qualifie de jeune talent prometteur dans son ouvrage *Sur un état actuel de la peinture canadienne* (p. 100). Toutefois, elle cesse de fréquenter l'ÉBAM et de peindre dans les mois suivant son mariage avec le joaillier Georges Delrue en 1946; le couple a ensuite deux enfants nés en 1949 et en 1952. Jusqu'à la fondation de sa galerie en 1957, Delrue soutient s'être consacrée à la promotion, à la distribution, à la vente et à la mise en exposition de la production de Georges, ce qui lui a permis de développer une expérience ainsi qu'un réseau considérables. En 1957, les Delrue font l'acquisition d'un immeuble sur la rue Crescent à Montréal à proximité du Musée des beaux-arts de Montréal (MBAM) qui va inclure la résidence familiale et les ateliers de Georges. Delrue décide d'utiliser le sous-sol pour y établir une galerie d'art. La séparation du couple en 1959 entraîne le déménagement de Denyse ainsi que de la galerie, qui va conserver le nom de famille de son ancien mari pour son entreprise. Le nouvel emplacement est dans l'immeuble adjacent au premier espace, offrant toutefois un espace bien plus vaste qui lui permet de présenter différentes expositions simultanément.
8. Pour en apprendre davantage sur les entrepreneures culturelles au Québec durant cette période, nous vous invitons à consulter notre mémoire de maîtrise et notre thèse de doctorat disponibles en ligne (Lafleur, 2011, 2020).
9. Alors que plusieurs (Harvey et Southam, 1972, p. 121; Harvey, 2011, p. 18; Lacoursière, Provencher et Vaugeois, 2001, p. 554; Robert, 1966, p. 43) entre autres, la considèrent comme la première galerie d'avant-garde à Montréal, nous nous permettons d'extrapoler en la qualifiant même de première galerie avec une telle orientation au Québec, Montréal étant alors le principal pôle artistique de la province et le plus propice aux avant-gardes. Sandra Gwyn, dans une étude commandée par la Commission royale d'enquête sur la situation de la femme au Canada, soutient même que ce serait une des premières galeries au Canada, sinon la première, à s'être spécialisée dans ce créneau (1971a, p. 25; 1971b, p. 20).
10. Nommons seulement quelques-unes de ces initiatives durant les années 1950 : le Centre d'art d'Orford (fondé en 1951), le Centre d'art de Joliette (fondé en 1953), le Centre d'art de Chicoutimi (fondé en 1955), le Centre d'art de Trois-Rivières (fondé en 1955), le Centre d'art de Percé (fondé en 1956), le Centre d'art de Cowansville (fondé en 1956), le Centre artistique et artisanal du Richelieu (fondé en 1957), le Centre d'art Mauricien (fondé

en 1958), le Centre culturel de St-Jean des Piles (fondé en 1959) et le Centre d'art de Sorel (fondé en 1959). Une recherche plus approfondie sur les centres d'art au Québec durant cette période permettrait certainement d'en faire sortir de l'ombre plusieurs autres.

11. À titre d'exemple, un article de *La Presse* publié en 1957 soutient même que Pauline Rochon « fut à l'origine dans notre province des nombreux centres culturels qui se multiplient maintenant de tous côtés » (De Ste-Adèle à Fort Lauderdale. Un centre de culture canadienne établi sous peu au cœur même de la Floride, 1957, p. 12).

12. Voir entre autres : (Pinard et Trottier, 1960, p. 9; Vaillancourt, 1958, p. 40).

13. Bien que la Dominion Gallery of Fine Art et la West End Art Gallery aient abondamment présenté l'art canadien, les situations dans lesquelles ces galeries ont exposé des œuvres relevant d'esthétiques non figuratives tiennent de l'exception.

14. La galerie L'Actuelle, quoique éphémère (en activité de 1955 à 1957), occupe un rôle d'importance dans le paysage artistique québécois, puisqu'il s'agit de la première au Canada à ne présenter exclusivement que des œuvres non figuratives.

15. Bien qu'à l'époque, la fondation de L'Actuelle ne soit attribuée qu'à Molinari, de plus en plus d'écrits récents corrigent le tir pour attribuer à Saint-Martin le rôle de cofondatrice et de cogestionnaire de la galerie.

16. « Au hasard de l'aventure féminine : Quand un peintre décide de lancer les autres... » est le titre d'un article publié le 9 octobre 1960 dans *La Patrie du dimanche* au sujet de la carrière de galeriste d'Agnès Lefort.

17. Des photographies et commentaires de l'exposition publiés dans la presse écrite confirment la présence de plusieurs œuvres abstraites ou non figuratives dans l'exposition. Voir, notamment (Huot, 1950, p. 9; Lacombe, 1950, p. 5).

18. Pour en apprendre davantage sur les controverses autour de La Paix et de La Famille, on consultera Julie-Anne Godin-Laverdière (2017) et sa thèse de doctorat déposée en 2021.

19. Approximativement 90% des expositions qui ont lieu à la Galerie dans les années 1950 sont des expositions individuelles, de duos ou de trios (soit 75 expositions).

20. Nous incluons dans cette catégorie l'exposition des œuvres de Dorothy Duncan MacLennan en début mai 1957. Bien que son décès soit survenu à la fin d'avril 1957, l'exposition était déjà prévue au calendrier de la galerie avant l'événement.

21. Il s'agit de Paul-Vanier Beaulieu, Léon Bellefleur, Paul-Émile Borduas, Jean-Philippe Dallaire, Charles Daudelin, Jacques de Tonnancour, Albert Dumouchel, Philippe Émond, Pat Ewen, Gabriel Filion, Roland Giguère, Alexander Young Jackson, André Jasmin, Denis Juneau, Anne Kahane, Fernand Leduc, Jean McEwen, Jean-Paul Mousseau, Alfred Pellan, Jean-Paul Riopelle et Gérard Tremblay.

22. Nous incluons aussi dans cette catégorie les dessins et encres.

23. Dont Micheline Beauchemin, Charles Daudelin, Paterson Ewen, Jean Goguen, Louis Jacque, Denis Juneau, Patrick Landsley, François Soucy, Fernand Toupin, Roland Truchon et Armand Vaillancourt.

24. Le concours est élargi au domaine de la sculpture dès 1959.

25. Fondé par Natan Karczmar à l'ÉBAM, le Centre canadien d'essai (1957-1964) était un lieu pluridisciplinaire de diffusion qui proposait des spectacles et organisait des expositions, notamment le Salon de la jeune peinture.

26. De ce nombre, 35 avaient, au moment de la mise aux enchères, déjà eu leur travail exposé chez Delrue, ce qui témoigne, sinon de son influence dans le projet, à tout le moins du fait qu'elle a exposé un nombre significatif d'artistes modernes du Québec à sa galerie, puisque la galerie n'avait seulement que deux ans d'âge.

27. Il y eut d'abord un studio de photographie spécialisé dans le portrait d'enfants à Montréal (cofondé avec Liane Bernier en 1939), puis une boutique d'artisanat à Sainte-Adèle nommée La Pèlerine.

28. Quelques activités de financement ont toutefois lieu hors de cette période et quelques cours ont été donnés en automne/hiver, mais la grande majorité des activités du centre d'art ont lieu en été.

29. Notons, à titre d'exemples, pour les disciplines des arts visuels, entre 1949 et 1957 : Louis Archambault, Marcel Barbeau, Sylvia Daoust, Agnès Lefort, Pierre de Ligny Boudreau, Jean-Paul Mousseau, Alfred Pellan, Mariette Rousseau-Vermette, Robert Roussil, Jacques de Tonnancour et Claude Vermette (liste non exhaustive).
30. « Cowansville pourrait être le 3^{ème} centre d'expos de la province » est le titre d'un article rédigé par le critique d'art Rodolphe de Repentigny et publié le 17 avril 1957 dans *La Presse* au sujet du Centre d'art de Cowansville.
31. Tous les articles consultés ne l'identifient que par le nom de son époux. Madame Picard est en 1956 présidente du premier musée municipal d'arts de la province, créé au début des années 1950 sous l'initiative du maire de la municipalité de Granby (Beaux-Arts à Granby, 1955, p. 2; Gagnon, 1960a, p. 13).
32. Il s'agit de Gerald Bruck, Nora F.E. Collyer, Marjorie Felsen, Beatrice (Mrs. Robert) Hampson, Mabel Lockerby, Reginald Menzer, Kathleen M. Morris, Léon Plomteux, Raymonde Plomteux, Anne Savage, Ethel Seath et Norah L. Smythe.
33. Les deux expositions sont présentées en même temps au CAC, du 1^{er} au 16 novembre. En ce qui a trait à la Biennale d'art canadien, l'exposition prêtée regroupe les œuvres de plus d'une vingtaine d'artistes, parmi lesquels Edmund Alleyn, Léon Bellefleur, Suzanne Bergeron, Paul-Émile Borduas, Albert Dumouchel, Jean Paul Lemieux, Jean Paul Riopelle et Harold Town.
34. Bien que nos recherches portent spécifiquement sur l'apport des femmes ayant dirigé des galeries et des centres d'art pendant les années 1940 et 1950 au Québec, la présence de femmes occupant des rôles d'importance au sein de lieux de diffusion culturelle au Canada a débuté bien avant et plusieurs chercheurs.s s'intéressent au phénomène depuis plus d'une décennie. Nous pensons, notamment aux travaux d'Anne Whitelaw (2012) et de Lianne McTavish (2012) qui ont étudié le rôle des femmes professionnelles et bénévoles à la Edmonton Art Gallery entre 1923 et 1970 pour la première, et le rôle d'Alice Lusk Webster au New Brunswick Museum entre 1933 et 1953 pour la seconde.

Liste de références

- Art Centre Plans Its 10th Season. (1965, 11 janvier). *Sherbrooke Daily Record*, 5.
- Art Centre Is Topic Of Discussion At Teachers' Convention in Cowansville. (1959, 4 mars). *Sherbrooke Daily Record*, 7.
- Ayre, R. (1947, été). Montreal as an Art Centre. *Canadian Art*, 4(4), 173.
- Beaux-Arts à Granby. (1955, 20 mai). *Le Devoir*, 2.
- Bellavance, G. (2000). La démocratisation, et après? Dans G. Bellavance (dir.), *Démocratisation de la culture ou démocratie culturelle? Deux logiques d'action publique* (p. 11-25). Les Éditions de l'IQRC.
- Bellavance, G., Sirois, G., Paré, C. et Bao-Lavoie, A. (2014). *Innovations entrepreneuriales et pratiques émergentes dans le domaine des arts : Une étude exploratoire de cinq cas d'entreprises artistiques à Montréal*. Institut national de la recherche scientifique Centre-Urbanisation Culture Société.
- Boulanger, R. (1950, 9 décembre). Manifestation d'unité parmi no « indivis ». *Le Canada*, 8.

Chicoine, R. (1957, 25 septembre). La porte secrète. *Le Devoir*, 7.

Chirita, M.-G., Poisson-de-Haro, S., Cisneros-Martinez, L.-F. et Filion, L. J. (2009, juillet). Entrepreneuriat et industries du domaine des arts et de la culture. Examen des écrits. *Cahier de recherche*, (2). Hautes Études Commerciales.

Clifton, M. (1979, 5 octobre). Bruck withdrawal sounds CAC deathknell. Townships week, supplément hebdomadaire du *The Sherbrooke Record* (Sherbrooke), 3.

Cowansville Founds Art Centre. (1957, 16 mars). *Sherbrooke Daily Record* (Sherbrooke), 67-69.

Dacin, M. T., Dacin, P. A. et Matear, M. (2010, août). Social Entrepreneurship: Why We Don't Need a New Theory and How We Move Forward From Here. *Academy of Management Perspectives*, 24(3), 37-57.

de la Tour Fondue-Smith, G. (1963, 10 mai). Les fondements d'une politique d'action culturelle. Le ministère des affaires culturelles du Québec. *Le Devoir*, 1, 11.

de Repentigny, R. [François Bourgogne]. (1954, 23 octobre). Borduas à Montréal. *L'Autorité*, 6.

de Repentigny, R. (1957a, 17 avril). Cowansville pourrait être le 3^{ème} centre d'expos de la province. *La Presse*, 36.

de Repentigny, R. (1957b, 21 septembre). Une galerie adaptée à la peinture. *La Presse*, 73.

De Ste-Adèle à Fort Lauderdale. Un centre de culture canadienne établi sous peu au cœur même de la Floride. (1957, 4 octobre). *La Presse*, 12.

Delrue, D. et Poulin, R. (1979, 10 avril). Interviewé.e.s par Yves Robillard. *Entrevue enregistrée avec Denyse Delrue et Raymond Poulin*. [Transcription de l'enregistrement des cassettes 1 et 2]. Collections spéciales, dossier documentaire « Denyse Delrue », chemise « 1/13 (Entrevues) ». Bibliothèque des arts de l'Université du Québec à Montréal.

Devenue marchande, pour faire œuvre d'éducation. (1954, 30 mai). *Chic*, 6. [Coupure conservée aux Collections spéciales de la Bibliothèque des Arts de l'Université du Québec à Montréal, boîte « Don de Mme Hélène Sicotte – Boîte 1/2 » (non traitée), dossier « Galerie Agnès Lefort II »]. Copie en possession de l'auteure.

Duncan, A. (1992, 22 août). Gallery Dominion has reason to celebrate. *The Gazette*, J5.

Gagnon, C.-L. (1960a, 18 mars). La « Maison des Arts », une autre des initiatives du maire H. Boivin. *La Tribune* (Sherbrooke), 13.

Gagnon, C.-L. (1960b, 9 octobre). Au hasard de l'aventure féminine : Quand un peintre décide de lancer les autres... *La Patrie du dimanche*, 104.

Gagnon, M. (1945). *Sur un état actuel de la Peinture canadienne*. Société des Éditions Pascal.

Gladu, P. (1954, 17 octobre). Que dire de Paul-Emile Borduas? *Le Petit Journal*, 61.

Gladu, P. (1957, 22 septembre). La galerie Denyse Delrue. Un nouveau temple pour nos artistes. *Le Petit Journal*, 77.

- Godin-Laverdière, J.-A. (2017). Controverse artistique sur la rue Sherbrooke à Montréal : *La Paix* de Robert Roussil, 1951. *Ridiculous*, (24), 57-68.
- Godin-Laverdière, J.-A. (2021). *Censures et controverses : discours et rapports de forces liés à l'exposition du nu dans l'art montréalais et torontois (1945-1967)* [Thèse de doctorat, Université du Québec à Montréal].
- Gwyn, S. (1971a). *La femme canadienne et les arts*. (monographie basée sur des études par N. Cohen, F. Daley, E. Kilbourn, J. Kraglund, G. Marcotte, E. O'Grady, A. Pontaut et J. Rudel-Tessier, avant-propos par Jean Le Moyne). [Étude no 7 préparée pour la Commission royale d'enquête sur la situation de la femme au Canada]. Information Canada.
- Gwyn, S. (1971b). *Women in the Arts in Canada*. (monographie basée sur des études par N. Cohen, F. Daley, E. Kilbourn, J. Kraglund, G. Marcotte, E. O'Grady, A. Pontaut et J. Rudel-Tessier, avant-propos par Jean Le Moyne). [Étude no 7 préparée pour la Commission royale d'enquête sur la situation de la femme au Canada]. Information Canada.
- Harvey, F. (2011). *Chronologie de l'action du gouvernement du Québec dans le domaine culturel – 1867-2011*. Institut national de la recherche scientifique, Centre Urbanisation Culture Société.
- Harvey, F et Southam, P. (1972). *Chronologie du Québec (1940-1971)*. Institut supérieur des sciences humaines.
- Huot, M. (1950, 14 novembre). Dessins et peintures d'Eveleigh. *La Patrie*, 9.
- Jones, C., Svejenova, S., Pedersen, J. S. et Townley, B. (2016). Misfits, mavericks and mainstreams : Drivers of innovation in the creative industries. *Organization Studies*, 37, 751–768.
- Julien, P.A. et Marchesnay, M. (1996). *L'entrepreneuriat*. Economica.
- Karon, D. (1965, 26 juin). Hanging paintings well is final exhibition touch. *Sherbrooke Daily Record*, 5.
- Keable, Jacques. (1961, 25 novembre). Vernissez, vernissez, il en restera... *La Presse*, 3-4.
- Lacoursière, J., Provencher, J. et Vaugeois, D. (2001). *Canada-Québec. Synthèse historique*. Éditions du Septentrion.
- Lafleur, G. (2011). *Le parcours de formation et les stratégies de diffusion de femmes galeristes à Montréal entre 1941 et 1963 : Denyse Delrue, Estelle Hecht, Agnès Lefort et Rose Millman* [Mémoire de Maîtrise, Université du Québec à Montréal]. <https://archipel.uqam.ca/4006/>
- Lafleur, G. (2020). *Le rôle des entrepreneures culturelles dans le développement des arts visuels au Québec (1949-1960)* [Thèse de Doctorat, Université du Québec à Montréal]. <https://archipel.uqam.ca/14136/>
- Lamarche, L., Daigneault, G. et Bouraly, L. (2016). *L'Actuelle (1955-1957)*. Les Éditions du Passage.
- Lawrence, J. (1955, août). Quebec Civil Code – Amendment and Revision 1954-1955. *McGill Law Journal*, 2(1), 69-70.

- Lefort, A. (1951, juin-juillet). Réflexions d'un marchand de tableaux. *La nouvelle revue canadienne*, 1(3), 75-78.
- Lepage, J. (1983, 12 novembre). Denyse Delrue, la « galérienne ». *La Presse*, E-5.
- Letters Patent Incorporating « Cowansville Art Center »*. (1959). [Lettres patentes]. Fonds d'archives Centre d'art de Cowansville (P3, Documents). Société d'histoire de Cowansville, Cowansville, Québec.
- Linteau, P.-A., Durocher, R., Robert, J.-C. et Ricard, F. (1989). *Histoire du Québec contemporain* (nouv. éd. rév., vol. 2). Boréal.
- Marcotte, J. (2000). *Les galeries Denyse Delrue (1957-1984)* [Mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal].
- McTavish, L. (2012). The Rewards of Professionalization : Alice Lusk Webster and the New Brunswick Museum, 1933-53. Dans K. Huneault et J. Anderson (dir.), *Rethinking Professionalism : Women and Art in Canada, 1850-1970* (p. 83-105). McGill-Queen's University Press.
- Ministère des Affaires culturelles du Québec. (1968-1969). *Rapport du ministère des Affaires culturelles du Québec pour l'exercice se terminant le 31 mars 1969* [Rapport]. Gouvernement du Québec.
- Moulin, R. (1967). *Le marché de la peinture en France*. Les Éditions de Minuit.
- Nouvelle association artistique organisée. (1958, 6 décembre). *La Presse*, 47.
- Pageot, E.-A. (2008). Une voix féminine dans l'espace public. La Galerie Dominion, 1941-1956. *Globe, revue internationale d'études québécoises*, 11(2), 185-203.
- Passeron, J.-C. (1991). *Le raisonnement sociologique. L'espace non-poppérien du raisonnement naturel*. Nathan.
- Pfeiffer, D. (1958, 22 février). Non-Figurative Show. *The Gazette* (Montréal), 22.
- Pierre, M. (1957, 24 octobre). Coup de pouce ou jour de fête? Une nouvelle galerie : Denise [sic] Delrue. *Le Devoir*, 7.
- Pinard, D. et C. Trottier (1960, 30 janvier). Agnès Lefort : angoisse et libération..., *Le Sainte-Marie*, 8. Collections spéciales, boîte « Don de Mme Hélène Sicotte – Boîte 1/2 » [non traitée], dossier « Galerie Agnès Lefort II ». Bibliothèque des Arts de l'Université du Québec à Montréal.
- Pourquoi n'aurions-nous pas une dizaine de centres d'art comme celui de Ste-Adèle. (1953, 16 juillet). *Le Petit Journal*, 37.
- Reports Tabled, Officers Elected, Plans Announced at Art Centre. (1959, 5 mars). *The News and Eastern Townships Advocate* (St. Johns), 21-22.
- Robert, G. (1966, automne). Génération 1950-1960. *Vie des Arts*, (44), 38-43.
- Robillard, Y. (1985, automne). L'histoire des galeries Denyse Delrue. *Cahiers des arts visuels au Québec*, (27). Éditions Cahiers, 3-15.

- Roy, C. [Mamie]. (1957, 12 juin). La plume et le plumeau : La part des femmes. *Le nouvelliste*, 10.
- Santerre, L. (1999). *De la démocratisation de la culture à la démocratie culturelle* [Rapport d'étude]. Ministère de la culture et des communications. Direction de l'Action stratégique, de la recherche et de la statistique. Gouvernement du Québec.
- Santerre, L. (2000). De la démocratisation de la culture à la démocratie culturelle. Dans G. Bellavance (dir.), *Démocratisation de la culture ou démocratie culturelle? Deux logiques d'action publique* (p. 47-63). Les Éditions de l'IQRC.
- Sarrazin, J. (1961, 23 septembre). La confiance des artistes reste le meilleur souvenir d'Agnès Lefort. *Le Nouveau Journal*, 26.
- Scott, M. (2012). Cultural entrepreneurs, cultural entrepreneurship: Music producers mobilising and converting Bourdieu's alternative capitals. *Poetics*, 40, 237–255.
- Sicotte, H. (1994). Un état actuel de la diffusion des arts visuels à Montréal. Les années cinquante : lieux et chronologie. Première partie : 1950 à 1955. *Annales d'histoire de l'art canadien / The Journal of Canadian Art History*, 16(1), 64-95.
- Sicotte, H. (1995). Un état de la diffusion des arts visuels à Montréal : les années cinquante, lieux et chronologie. Deuxième partie : 1955 à 1961. *Annales d'histoire de l'art canadien / The Journal of Canadian Art History*, 16(2), 40-76.
- Sicotte, H. (1996). *La Galerie Agnès Lefort : les années fondatrices : 1950-1961*. H. Sicotte.
- Swedberg, R. (2006). The cultural entrepreneur and the creative industries : Beginning in Vienna. *Journal of Cultural Economics*, 30, 243–261.
- Toupin, Daglish et Clark lauréats de la « Jeune peinture ». (1958, 16 avril). *La Presse*, 24.
- Vaillancourt, M. (1958, 11 octobre). Agnès Lefort voudrait avoir encore le temps de peindre. *Photo-Journal*, 40.
- Whitelaw, A. (2012). Professional/Volunteer Women at the Edmonton Art Gallery, 1923-70. Dans K. Huneault et J. Anderson (dir.), *Rethinking Professionalism : Women and Art in Canada, 1850-1970* (p. 357-379). McGill-Queen's University Press.

Exhibiting Women Artists in 1940s Quebec: *Femina* at the Musée de la Province¹

Gwendolyn Owens, directrice, Collection d'arts visuels, Université McGill

Alexis Janssen, étudiant au deuxième cycle, Gail and Stephen A. Jarislowsky Institute for Studies in Canadian Art Research Fellow, Université Concordia

Résumé

La popularité du surréalisme occupe souvent une place importante dans les récits à propos de l'art au Québec dans les années 1940. Les expositions de groupes tels que Prisme d'Yeux et les Automatistes éclipsent souvent d'autres expositions importantes. *Femina* est l'une de ces expositions remarquables, ouverte en 1947 au Musée de la Province. *Femina* comptait 140 œuvres de sept artistes femmes contemporaines : Sylvia Daoust, Simone Dénéchaud, Suzanne Duquet, Claire Fauteux, Agnès Lefort, G. Paige Pinneo et Marian Dale Scott. Cette exposition avait pour but d'affirmer la réputation d'artistes modernes accomplis, dont plusieurs étaient des enseignantes en art. *Femina* a marqué une étape importante dans le développement de l'art des femmes artistes au Québec. Cet article s'appuie sur les quelques études déjà publiées à propos de l'exposition, en élargissant le sujet et en examinant le rôle de l'exposition dans la carrière des artistes, tout en plaçant l'exposition dans le contexte de l'art au Québec à la fin des années 1940.

Abstract

The rise in the popularity of surrealist-inspired art often takes centre stage in any retelling of the art world in 1940s Quebec. Exhibitions by groups such as Prisme d'Yeux and the Automatistes often eclipse other important shows. *Femina*, which opened in 1947 at the Musée de la Province, was one of these noteworthy exhibitions. *Femina* included 140 works by seven contemporary women artists: Sylvia Daoust, Simone Dénéchaud, Suzanne Duquet, Claire Fauteux, Agnès Lefort, G. Paige Pinneo, and Marian Dale Scott. This exhibition was about affirming - not making - the reputations of modern accomplished artists, many of whom were art educators. *Femina* was a milestone for the development of art by women artists in Quebec. This study builds upon previously published work on the exhibition, broadening and expanding the topic, looking at the role of the exhibition in the careers of the artists, and placing the exhibition in the context of art in late 1940s Québec.



Figure 1. Roland Charuest, *Exposition Fémina au Musée Provincial du Québec, 1947* Photograph. Bibliothèque et archives Nationale du Québec

Introduction

From February 10 to March 16, 1947, the exhibition *Femina* was presented at the Musée de la Province in Quebec City. It brought together the work of seven Montreal women artists. Local newspapers spread the word about this all-female exhibition and encouraged their readers to see what they characterized as a resolutely modern show. 4,400 people came to see *Femina*, according to an article published in *Le Soleil* on March 19, 1947 (p. 22). The museum's promotion of the exhibition—it was carefully documented by Roland Charuest with installation photos as well as some photographs of individual works (Fig. 1)—signaled that it was designed to have an impact on the museum, the artists, and perhaps the larger arts community².

With 140 works, *Femina* was certainly impressive in scale, but it has not come to be known as a landmark show in Quebec art history or necessarily even in the exhibition histories of the individual women who participated. The most substantial recounting about the story of *Femina* is in *Femmes artistes du XX^e siècle du Québec* in which author Esther Trépanier devotes several pages to the history of the exhibition and a brief essay on participant Agnes Lefort (2010, pp. 38-42)³.

This study builds upon the fundamental work of Trépanier, broadening and expanding the topic, looking at the role of the exhibition in the careers of the artists and placing the exhibition in the late 1940s context. The investigation began with the chance discovery that the archives of Paige Pinneo (1896-1985), one of the artists included in the show, are housed at the McGill University Library. She carefully preserved material documenting her whole career; for *Femina*, she saved correspondence, notes, an installation photograph, and multiple copies of the small pamphlet produced for the exhibition. Using this archive along with documents in the archives of the Musée national des beaux-arts du Québec and records of other exhibitions in the era, more of the history and context behind the exhibition becomes clear⁴.

What follows is an examination of how *Femina* came to be, its reception in the larger context of art in 1940s Quebec, and the degree to which *Femina* had any influence on future exhibitions. Studying *Femina* allows us to better understand the exhibition practices of the Musée de la Province in the 1940s. Although *Femina* was not the first all-woman art show in Quebec – there had certainly been similar exhibitions in department stores in Montreal (de Andrade, 2019, pp. 54-5)⁵ as well as in galleries—it remains the first such exhibition to be held at the government’s own art museum. It is also notable among all-woman exhibitions in Quebec because of the great media attention it garnered across the province.

Although with hindsight we can ascertain the importance of *Femina* in the history of Quebec art, the archives reveal that the exhibition had a limited impact on the lives of the exhibitors. We believe that *Femina*’s momentary impact, limited in scope, was due to three factors: the artists had little to tie them together stylistically; they were brought together by a curator and not the artists themselves; and timing was not on the exhibitors’ side. The seven artists in *Femina* were sculptor Sylvia Daoust and painters Simone Dénéchaud, Suzanne Duquet, Claire Fauteux, Agnès Lefort, Paige Pinneo, and Marian Dale Scott. They did not share a common background, education, approach, first language, nor media. In fact, they probably did not even all know each other before the exhibition. Consequently, it is harder to see them as a coherent group. Certainly, the prestige of being selected by the curator of the Musée de la Province Paul Rainville (1887-1952) for this exhibition was an achievement for these artists; several of them sold works out of the show. But it was not an event that would transform their careers.

The history of the exhibition

The story of *Femina* seems to begin in April 1944, when Pinneo wrote to Rainville, wondering if he would consider her for a solo exhibition⁶. Rainville wrote back that he knew her work but that unfortunately, he had too many requests for individual exhibitions. He was, however, open to organizing a group show. Did she have suggestions, he asked? Pinneo, well-connected in the Montreal arts community, consulted fellow artist Ethel Seath. Pinneo then

wrote back suggesting Seath as well as three women Seath thought would be worth inviting: Anne Savage, Nora Collyer, and Mabel Lockerby⁷. Seath and her three suggested participants were Montreal-born and associated with the group that has come to be called the Beaver Hall Group; Pinneo, who was from Nova Scotia, was not, as she did not come to the city until the late 1930s. However, she had quickly become a part of the community as a teacher, a writer on art, and a frequent exhibitor. Although it has been speculated that Rainville got the idea for *Femina* as late as 1946 while on a trip to Montreal (Trépanier, 2010, p. 40) Pinneo's 1944 letter seems to be the initial starting point for the 1947 exhibition.

After a career in an insurance company, Paul Rainville was named assistant curator of the Musée de la Province in 1931. In 1941, he was promoted to curator, a position he held until his death in 1952. In the mid-1940s, Rainville had changed the exhibition program of the Musée so that it would include largely group exhibitions, rather than shows by individual artists⁸. Rainville was also an active museum professional on the national scene; in 1945, he collaborated with curators at the Art Association of Montreal, the National Gallery of Canada, and the Art Gallery of Toronto to produce *The Development of Painting in Canada 1665-1945*: a huge 239-work historical painting survey exhibition of Canadian art that went to all four institutions (Pincoe *et al.*, 1945).

For *Femina*, Rainville ultimately created his own shortlist of more contemporary artists that included Pinneo, but not any of her suggested participants. He invited Sylvia Daoust, Simone Dénéchaud, Suzanne Duquet, Prudence Heward, Agnès Lefort, Alice Nolin, and Pinneo to exhibit at the museum⁹. Alice Nolin would be unable to participate because of family obligations and Prudence Heward would fall ill before the details could be finalized and pass away two days after the exhibition closed in March of 1947. Marguerite Fainmel was invited to participate but refused to pay the \$17.65 required of each artist to cover the costs of printing the catalogue and invitations, and the *vin d'honneur* at the opening night¹⁰. Marian Dale Scott and Claire Fauteux were then added to the roster, thus setting the total number of exhibitors to seven. Notably, Dénéchaud, Heward, Lefort, and Scott had all been included in the earlier *The Development of Painting in Canada 1665-1945* exhibition co-curated by Rainville¹¹. Although the list that Pinneo had originally sent to Rainville was comprised entirely of anglophone artists, the final selection included a more balanced representation of both anglophone and francophone artists and a broader range of styles.

In his opening remarks during the exhibition's vernissage on 10 March 1947, Rainville highlighted and applauded the dedication of the exhibitors to arts education. Indeed, Rainville said:

Ces artistes méritent nos félicitations les plus sincères, car lorsqu'on sait l'effort que demande l'enseignement, parfois très ingrat de l'art, on se demande comment et quand les artistes peuvent trouver le temps nécessaire pour donner libre cours à leur inspiration. Cependant, durant leurs heures de loisir, trop peu nombreuses, hélas, nos artistes ont su faire une œuvre qui les honore et dont on peut être fier, à juste titre¹².

Rainville thus seemed to want to emphasize the creativity of art teachers¹³. Yet he also emphasized that these artists created works in their free time. In so doing, Rainville came close to falling into the familiar trap of equating women artists' œuvre to a pastime rather than to a serious career. Within the prevailing hierarchy of art at the time, women art educators, like illustrators and caricaturists, were often dismissed as less serious, less professional than male artists. Nonetheless, Rainville maintained that the artists "*se sont distinguées par leur contribution à la vie artistique de la province*"¹⁴.

Rainville's final selection of artists for *Femina*¹⁵ included women whose work represented a broad range of artistic expression from religious art to portraiture, landscape, and even abstraction. From Pinneo's correspondence we also learned that the artists themselves selected their works to be included in the exhibition¹⁶. And while Rainville's introduction to the catalogue emphasized the role of the artists as teachers, readers would also find in the short biographies provided by the artists that not all of them mentioned teaching. Sylvia Daoust, who did teach at the École des beaux-arts de Québec, did not mention it in her biography, nor did Marian Dale Scott, who, at the time, was teaching at St. George's School in Westmount¹⁷.

The Women Artists in *Femina*

The women in *Femina* were all mid-career artists. Younger women artists of the era, such as Françoise Sullivan or Rita Letendre, would embrace new approaches to art developing as of the 1940s, while a generation of older artists such as Lilian Torrance Newton or Anne Savage—who had already produced bold and innovative works for their time—would not. For the seven *Femina* artists, the choice was theirs. Two would change their style, the others would not; four would focus more on teaching, and one would give up painting altogether.

The artist whose subject matter was the most traditional was Sylvia Daoust (1902-2004), the only sculptor included in *Femina*. At the time of the exhibition, she was a member of the artists group *Le Retable*, founded in 1946 and a vital element of the *Renouveau de l'art religieux* (Keable, 2011, pp. 164-5; Laroche, 1999). Daoust studied at the École des beaux-arts de Montréal in the 1920s and travelled to Europe in 1929-30. She then turned to teaching, first at the École des beaux-arts de Québec and then at the École in Montreal until 1968 (Keable, 2011, p. 20).

Daoust sculpted using modern, pared-down lines and accepted commissions from a number of religious orders and diocese. Daoust also practiced other mediums such as drawing and printmaking. For *Femina*, she exhibited twelve photographs, two drawings, and eight sculptures including her celebrated *Sainte Jeanne-d'Arc* (Fig. 2; 1943; exh. cat. No. 13; Musée de la province de Québec, 1947, p. 3-4). The photographs and drawings on display were of sculptures that Daoust could not include in the exhibition because they were integrated into religious architecture. Despite this large showing, as far as we can tell, the Musée de la Province did not buy any of Daoust's works. She is the only *Femina* artist to not have at least one of her exhibited works enter the provincial collection following the exhibition¹⁸.



Figure 2. Sylvia Daoust, *Sainte Jeanne-d'Arc*, 1943, Wood and paint, H. : 26 cm. Musée de l'Oratoire. Used by permission.

Simone Dénéchaud (1905-1974), painter of landscapes, still lifes, and portraits, was very involved in teaching through the École des beaux-arts and the Catholic School Commission in Montreal. A contemporary of Daoust—they graduated from the beaux-arts one year apart—Dénéchaud travelled to Europe in 1928 to continue her education. She exhibited twenty-three paintings in *Femina* including *Nature morte aux pommes*, with its clear post-impressionist inspirations (**Figure 3**, 1947; exh. cat. No.33 ; Musée de la province de Québec, 1947, pp. 5-6). Two paintings exhibited were bought by the Musée. After *Femina*, Dénéchaud moved away from painting to dedicate herself entirely to teaching, save for one exhibition at the Galerie Morency in 1969 (Vallée, 2010, p. 223)¹⁹.

Suzanne Duquet (1916-2000) painted angular, high-keyed colour portraits that challenged the viewer with a direct gaze, as is evident in her 1945 *La Femme en mauve* (**Figure 4**, exh. cat. No. 52), exhibited at *Femina* along with fourteen other works, and bought by the museum following the show (Musée de la province de Québec, 1947, pp. 7-8). She was a career teacher, first offering drawing lessons at the École des beaux-arts de Montréal, then joining the founding professors in the Département d'arts plastiques at the Université du Québec à Montréal²⁰, where she taught until her retirement in 1982 (Bouchard, 2019, p. 104). For another 1947 exhibition, this one held at the Riverside Museum in New York City (to which we will come back later), Duquet was praised in the press as "*Un des meilleurs peintres que nous ayons, [qui] peint avec une force étonnante [et qui] dessine avec une sûreté de ligne qui ne faiblit jamais*"²¹.

Claire Fauteux (1890-1988) was in France when World War II began. She was arrested and interned first at Bésançon and then at Vittel. While detained, she made drawings of her surroundings and used them as the basis for a series of works including *Les Latrines extérieures, Bésançon*; 1941; (Figure 5, exh. cat. No. 64). Many of these—twenty-five watercolours and three oils on canvas—were exhibited at *Femina* (Musée de la province de Québec, 1947, pp. 9-10). The purchase of these twenty-eight works by the Musée de la Province was negotiated by Rainville when he came to Montreal in 1946 ahead of the exhibition (Trépanier, 2010, p. 41). One can assume that shortly after the Second World War, people were eager to see how Quebec artists interpreted the war. Indeed, Claire Fauteux's experience in Nazi camps and her subsequent creativity were mentioned at length in almost all the newspaper reviews of the *Femina* show²². Her history in France was also mentioned by Rainville in his opening remarks during the exhibition's vernissage. Whereas the canvases by Dénéchaud, Duquet, Lefort, Pinneo, and Scott were mixed together, sporadically broken up by Daoust's sculptures, Fauteux's watercolours were presented together in one room at the back of the exhibition, thus setting them apart from the rest of the group.

Agnès Lefort (1891-1973), who painted brightly colored portraits and landscapes, frequently participated in Montreal exhibitions while teaching at Miss Edgar and Miss Cramp's School. In October 1950, she opened her own gallery. The Agnès Lefort Gallery would go on to be one of the most important and innovative art galleries in Montreal (Duval, 1952, p. 37; see also [Lafleur \(2024\)](#) in this issue of *Le Carnet*). For *Femina*, Agnès Lefort presented nineteen paintings including *Vers la montagne bleue* (Figure 6, exh. cat. No.96, Musée de la province de Québec, 1947, pp. 11-12). Three of the works were acquired by the institution in 1947-1948 (Trépanier, 2019).

Marian Dale Scott (1906-1993) showed eighteen artworks at *Femina*, one of which was bought by the Musée de la Province²³. At that point, her work was on the cusp of abstraction as she explored city themes as well as natural forms—from closeup views of flowers to cells and fossils. The work selected for purchase by the Musée was *Fire Escape* dated 1939, perhaps the most realistic of her works in the exhibition. The majority of the paintings that the artist selected for the exhibition—including *Cement*, (Fig. 7; 1940; exh. cat. No. 127) now considered among her most significant paintings—were from the 1940s and represented her more recent and adventurous compositions²⁴. Following *Femina*, Scott continued to be an active participant in exhibitions; her painting style continued to move toward abstraction and by the end of the 1950s it was completely nonrepresentational. She participated in many important exhibitions in the 1950s and 1960s such as the 1953 *Place des artistes* exhibition organized by Marcelle Ferron and Fernand Leduc, among others (Gagnon, 1998, pp. 840-849). Her career as a teacher was sporadic and limited; she did not teach art after 1952²⁵.



Figure 7. Marian Dale Scott, *Cement*, 1940. Oil on canvas, 65 x 54.5 cm. McGill Visual Arts Collection, 1975-055 © Estate of the Artist.

Finally, Paige Pinneo, the watercolour painter whose letter to Rainville may have been the spark behind the idea of the show, was a writer and educator who taught for many years in Protestant Montreal high schools and ardently fought for the importance of art in education. Of the fifteen works Pinneo exhibited, two of her watercolours were bought by the Musée de la Province, one of which was *Ombres sous les quais, Le Bic, Québec* (Musée de la province de Québec, 1947, pp. 13-4)²⁶.

Femina in the Press

While *Femina* was not the first all-woman art exhibition in Quebec, it was more heavily promoted than earlier exhibitions. In 1933, the *Exposition de peintures féminines* opened at Eatons in Montreal. It included Alberta Cleland, sisters Gertrude, Alice and Berthe Des Claves, Mary Grant, Mabel May, Kathleen M. Morris, Rita Mount, Jean Munro, Sarah M. Robertson, and Marjorie Smith (T. Eaton Company, 193, p. 10). The following year, the William Scott & Son Gallery in Montreal organized and presented *Exposition de femmes artistes*. Shortly before *Femina*, the Art Association of Montreal, in 1944, exhibited a show descriptively entitled *Oil Paintings by L. T. Newton, Prudence Heward, Anne Savage, Ethel Seath* (Pageot, 2000, p. 134)²⁷.

Femina opened on February 10, 1947, with 140 works. The installation photographs demonstrated how its presentation in a series of galleries at the museum allowed for breathing room between works of art (Fig. 1). This made it very different from the crowded annual exhibitions that showed the work of men and women together. It may be that it was designed to have an impact.

For reviewers, the diversity of artistic expression among the seven chosen artists was the most notable characteristic of the exhibition. *Le Soleil* published several articles publicizing *Femina*, reviewing it, and announcing various conferences held during the exhibition—one of which was given by Jean-Paul Lemieux, Quebec artist and teacher at the École des beaux-arts du Québec (*Visites-conférences à l'exposition Femina*, 1947, p. 11). Anonymous writer "Un Amateur" was especially prolific; they wrote a long critique in *Le Soleil*, praising the exhibition and the individual artists. In their opening paragraph, they wrote: "À vrai dire, si l'art est une expression, l'exposition Fémina qui s'ouvrait dernièrement au Musée provincial est, avec sa quarantaine de toiles, tableaux de tous genre, une des plus intéressantes et des plus significatives de notre évolution esthétique canadienne" (1947)²⁸. Notwithstanding the error in the number of works on display at *Femina*, the author was clearly impressed by the show at the provincial museum. The same writer went on to compliment each artist on their work. The author never highlighted that *Femina* was an all-woman show, often using masculine adjectives. The exhibition is proclaimed a triumph, and the writer goes on to exhort the reader to experience the escapism that *Femina* offers. Un Amateur continues, " [...] des peintres de renom [...] alternant dans leurs œuvres picturales et plastiques de l'impressionnisme au surréalisme avec la désinvolture d'un modernisme uni à la magie de la couleur"²⁹.

In another issue of *Le Soleil*, an anonymous author, presumably not the same person who signed as *Un Amateur*, writes that the works on display "[...] tirent leur inspiration de sources très différentes qui s'échelonnent entre un classicisme traditionnel et l'abstraction la plus pure" (*M. P.-P. Lorion à l'inauguration de l'exposition Femina au Musée*, 1947, p. 3)³⁰. "Abstraction" was used to denote a style that was modern or not strictly figurative. No doubt the adjective was directed towards Scott's paintings. The closeup views of flowers and cells would have been considered "abstract" in the literal sense of the term; the images were abstracted, taken from the natural world.

A positive review also appeared in *Le Bien Public*, and *La Patrie* advertised the show (albeit with the same underlying sexism that characterized almost all publicity at the time)³¹. Finally, *L'Action catholique* was just as effusive as *Le Soleil* in writing about *Femina*.

The seven artists after *Femina*

Often, an important marker of the significance of a given exhibition in the career of an artist is commensurate with its role in leading to other exhibitions. For Paige Pinneo, who exhibited

fifteen times before 1947, and only nine times afterwards, it might be said that the significance was limited. She would devote the rest of her career to teaching and advocating for the importance of art in high school³². On the other hand, Marian Dale Scott, whose style was in constant evolution, enjoyed a successful career: she exhibited in numerous group shows at the time and eventually became a gallery-represented artist at the Dominion Gallery, then under the leadership of Max Stern (Pageot, 2008, p. 201). Suzanne Duquet would also change her style in the second half of the twentieth century. Following her figurative period from 1939 to 1954, Duquet started experimenting with computer paintings in the 1970s. Around that time, she joined *Art Machine*, an artist group based in London, Ontario that explored art in electromedia (Lauder and Hayward, 2020, pp. 12-16)³³.

Overall, the show at the Musée de la Province was thus not a significant one in the career of the exhibitors. Scott's and Duquet's success, largely attributable to the change in their artistic style in the midst of changing demands among the Quebec artistic scene, is arguably unrelated to the 1947 exhibition. Indeed, their artistic development was more important to their success than *Femina*, which is rarely cited in either of their summarized exhibition histories.

The *Femina* Artists and the avant garde

Like elsewhere, Quebec saw the confrontation between Academicism and avant-garde art erupt in the 1930s and 1940s. Academicism was the predominant style taught at the Écoles des beaux-arts in the province. Neoclassicism, Symbolism, or Naturalism, these styles were promoted by Charles Maillard, the then Director of the École des beaux-arts de Montréal. Yet so-called *art vivant* opposed the traditional forms of Classicism and Academicism adopted by several *Femina* exhibitors. According to Jean-Phillipe Warren, *art vivant* was new and spontaneous, while academicism was traditional, and rational (2011, pp. 65-70). As early as the 1930s and well into the 1940s, the style was being vehemently criticized by influential artists like Paul-Émile Borduas, John Lyman, and Alfred Pellan who were promoting a new and expressive form of art. Critics of Academicism believed it was “[...] merely the degraded remnant of post-Renaissance naturalism, destined to be supplanted by the ‘avant-garde,’ the oppositional and innovatory art it seeks to denigrate” (Barlow, 2000, p. 16).

Indeed, in 1939, the Contemporary Arts Society/ La Société d'art contemporain was founded by John Lyman and a group of artists. Lyman “[...] conceived of the Society as a body to bring artists and collectors together, and as a lobby to counteract the influence of the academics in the art schools, galleries, and other societies” (Varley, 1980, p. 12)³⁴. Emphasis had always been placed on the bilingualism of the Society, and both francophone and anglophone members were encouraged to join. Marian Dale Scott was a member, as were artist Paul-Émile Borduas and art historian Maurice Gagnon. In May of 1939, the C.A.S. opened *Art of Our Day*, an exhibition of European contemporary art. The main purpose of the exhibition was to “educate

the public” about contemporary art. At the same time, in the United States, Clement Greenberg’s famous 1940 essay “Towards a New Laocoon” was igniting the controversies simmering under the surface about Academic art versus the avant-garde³⁵. The dichotomy that existed in the western art world was fueling passions across the continent, either independently from each other or not.

Suffice it to say that in Quebec the distinction between what was seen as academic and what was new art was made clear with the publication of two important manifestoes : *Prisme d’yeux* and *Refus global*, both in 1948³⁶. *Prisme d’Yeux* called for “[...] free artistic expression, the rejection of restrictive ideologies, and an end to the juries that had previously selected works for public presentation [...]” (Bouchard, 2019, p. 12). *Prisme d’Yeux* was written by Jacques de Tonnancour and signed by many artists including Alfred Pellan. *Refus global* was a blueprint for the rejection of traditional Quebec society by the *Automatistes*, whose own work absorbed the experiments of both Surrealism and Abstraction. With the main essay by Paul-Émile Borduas and additional texts by Claude Gauvreau, Fernand Leduc, and Françoise Sullivan, the multiple-author manifesto has come to be emblematic of the changes that we now see were developing just under the surface in Quebec at the time (Gagnon, 1998, pp. 975-6; Ellenwood, 1992, pp. xi-xiv).

Although *Femina* did display portraits and still-lives that could fall under the umbrella term “Academic,” the installation photographs show that most works in the exhibition were more closely related by their visual language to the precepts of Fauvism. Formally speaking, and largely attributable to their art education, works like Simone Dénéchaud’s *Nature morte aux pommes* and Agnès Lefort’s *Vers la montagne bleue* signal a personal interpretation of early 1900s French Fauvism rather than a direct copy of the European style. Just the same, the signatories of *Prisme d’Yeux* and *Refus global* found reinterpretations of earlier 20th century art to be backward-looking and uninteresting. Indeed, Claude Gauvreau made the distinction quite clear, as recounted by Esther Trépanier:

Voilà donc clairement établie l’opposition entre l’avant-garde et les autres. En réponse aux objections de ceux qui voudraient faire valoir que les “autres” s’inscrivent tout de même dans une filiation “moderne,” notamment celle du fauvisme, Gauvreau distingue les “immortels” fauves du Salon d’automne de Paris, encagés en 1905 dans un “fourgon compact” (une petite salle à l’arrière de l’exposition) d’où sortait leur “hurlement explosif,” des fauves qui aujourd’hui sont loin d’être “immortels,” qui sont devenus des animaux “domestiques,” “édentés.” “La révolution est ailleurs,” proclame Gauvreau; “la vie de la peinture a immigré à Montréal [...] les New Yorkais ne savent de quel côté se retourner, ne foutent rien” (2000, pp. 180-1).

By demoting the Fauves to mere domesticated animals, Gauvreau was downplaying the relevance of the movement at a time when the Automatists and other surrealist groups were creating art that had never been seen before. This new art was termed “better” on the basis of its novelty more than anything else. The avant-garde’s objection to Fauvism was based on history and formalism, more than nationality. The style of the seemingly fauvist works presented in *Femina* was thus not seen as anything noteworthy by the avant-garde circles of Montreal.

The distinction between the new wave of surrealist-inspired art and the works presented at *Femina*—with the possible exception of the paintings of Marian Dale Scott—is clearly demonstrated in the visual evidence. Yet the women artists in the 1947 show were professionals who were established enough to see themselves as having a developed style, not artists likely to change simply to keep up with the artistic trends of the time. Throughout the 1950s and 1960s, non-figural art (including abstract and minimal art) would grip the Quebec art scene and its market. The more realistic style of the works of art exhibited at the Musée de la Province in 1947 was no longer seen as contemporary by critics. *Femina*, however, as a model for an all-women exhibition, would inspire many more in the following years.

After *Femina*: Exhibiting Women Artists in 1940s Quebec

The year 1947 was an important one for the assertion of women producers and their place on the art scene. A month after *Femina* closed, the National Council of Women of Canada spearheaded a show at New York’s Riverside Museum called *Canadian Women Artists*. After New York, the exhibition travelled to Toronto at the T. Eaton Fine Art Gallery, Ottawa at the National Gallery of Canada, Kitchener, London, Windsor, and Montreal, where Eaton’s Art Gallery once again hosted (Pageot, 2000, p. 123). Three of the *Femina* artists participated: Suzanne Duquet, Agnès Lefort, and Marian Dale Scott³⁷. Although Paige Pinneo did submit works to *Canadian Women Artists*, her watercolours were not selected³⁸. The exhibition grouped together both established artists, such as women from the Beaver Hall Group, and less well-known, younger painters from across the country. But the younger artists did not include more radical artists, such as *Refus global* signatory painter Marcelle Ferron. In fact, Marian Dale Scott’s work was seen as some of the most modern on display, described as “ultra modern” in the review by Josephine Hambleton in the *Ottawa Citizen* (Pageot, 2000, p. 126). Whereas *Femina* was explicitly presented as an all-women show, *Canadian Women Artists* had a more nuanced *raison d’être*. The exhibition catalogue and numerous reviews saw the show more as a manifestation of the difference between Canadian and American art at the time. This nationalist rationale eclipsed any emphasis of the artists’ gender even if the title explicitly highlighted the all-female participation in the exhibition (Trépanier, 2010, p. 42). In 1949, the West End Gallery—owned and operated by Rose Millman, who previously operated the Dominion Gallery—presented a show called *Canadian Women Painters*. It brought together

the works of 21 artists including Marian Dale Scott and Paige Pinneo. 1950 saw *Group Show of Women Painters and Six Montreal Women Painters* open at the Montreal Museum of Fine Arts (Pageot, 2008, p. 193).

These exhibitions presenting works exclusively created by female artists helped to challenge the common narrative about art in the first half of the century. In 1920s and 1930s Quebec, the idea of a creator, maker, or producer of art was all too often conjugated with masculinity and a mythologized male exclusivity surrounded professional artistry. Indeed, although many women attended art schools like the *École des beaux-arts de Montréal* and the Art School of the Art Association of Montreal, these “*jeunes filles [...] perfection[aient] leur culture*” and the expectation was that “[...] *plus tard elles joueront une bonne influence au milieu de la famille et de la société*”³⁹. *Femina* can be seen as contributing to the multiplication of the number of all-women exhibitions that was vital in the demystification of the relationship between being a woman and being *une artiste*.

What is more, the greater number of female gallerists helped to deconstruct the assumed role of women in organizing art events. In the early twentieth century, women presented art in their own homes. The time and energy needed to organize these hangings was not, as Trépanier has noted, considered professional work. “*Sans-doute est-ce perçu comme un élargissement du rôle attribué aux femmes de la haute société dans la diffusion des arts et du bon gout, rôle parallèle à leur devoir de bénévolat*”⁴⁰. Yet women like Rose Millman and Iris Westerberg at the Dominion Gallery succeeded in establishing themselves in the male-dominated exhibition world in the early 1940s. Although Quebec art museums were exclusively run by men at the time of the *Femina* exhibition, women artists were starting to establish themselves and break free from the conventional mold of society. As they exhibited more, women asserted their creativity and control over their art⁴¹. *Femina* remains unique among this growing number of all-women exhibitions because it was the first such show to open in Quebec City at the Musée de la Province.

While we have become accustomed to thinking of current museum exhibitions as having a stylistic coherence, the history of museums—and in particular the Musée de la Province under Paul Rainville—reminds us that this was not always the case. Among the group exhibitions in the 1940s was an exhibition in 1944 of Henri Hébert, Marc-Aurèle Fortin, Adrien Hébert, and Edwin Holgate that Rainville referenced in his letter to Pinneo when he explained that the institution was no longer doing solo shows⁴². While the artists were of the same generation, Fortin’s more fanciful, often heavily outlined compositions, seemed farther from reality than the sculptures of Henri Hébert, the cityscapes of Adrien Hébert, or the portraits and landscapes of Holgate. In 1949, Rainville organized, under the leadership of artist Irène Legendre, an exhibition that included Paul-Émile Borduas, Irène Legendre herself, Stanley Cosgrove, and Goodridge Roberts. One need only hear the names and realize that the exhibition would

have presented a very disparate mix of works; Borduas was a signatory of the *Refus global* and Goodridge Roberts was a signatory of the competing *Prisme d'Yeux* manifesto. Although Stanley Cosgrove and Goodridge Roberts share some similarities in terms of subject matter, their styles are decidedly different. Cosgrove showed many of his signature portraits and landscapes. Roberts mainly showed still lifes and landscapes. Irène Legendre's style borrowed from Cubism, Fauvism, and Pointillism. As for Borduas, he exhibited many surrealist works in this 1949 show (Musée de la province de Québec, 1949). The four artists had very little in common personally and expressed themselves using very different artistic styles. Despite the variety in this four-person show, all artists agreed to partake in the exhibition because, as revealed in Borduas's correspondence with Legendre, exhibiting at the Musée was viewed as a means of establishing one's reputation as an artist and consequently, of enhancing sales⁴³. Rainville may have chosen them not thinking about their particular philosophical approach to art, but, as in *Femina*, because they were deemed by him to be artists making good art. Showing the range of expression may have been precisely the point of his exhibition program.

Conclusion: What's in a Name?

As we look back on the era, it is easier to think of that fascinating moment in art in Quebec in terms of different silos: the Automatists, the women who were teachers, the artists in the Contemporary Arts Society, among others. There were connections and an overlap between all the groups, friendships, polite disagreements, but, of course, a common interest in individual artistic expression. The larger list of exhibitions at the Musée de la Province reveals that many exhibitions had artists from several camps and people who were at odds with each other in terms of philosophy or approach to art exhibiting together⁴⁴. One wonders if too much weight has been put on the idea that artists were working in different styles—not actually disagreeing with each other—and not enough weight on their common goal of exhibiting and selling art. The history of exhibitions, too, has come to be a history of blockbuster retrospectives and tours that have coloured our point of view; our standards for success and numbers of visitors are surely different now.

In bringing together works by a range of artists, *Femina* contributed to the thinking that a group show can offer innovation, surprises, and diversity of expression all in one gallery. It also contributed to reimagining women artists' abilities in the face of the sexism of the time.

One particular aspect of the show that has helped cement it in the history of art in Quebec is, of course, the clever name of the exhibition. *Femina* was more memorable than "Seven Women Artists" or simply a list of names. *Femina* as a name was intriguing, accurately conveying that it was a show by women, and added a sense of sophistication—a sophisticated name for a show by significant female artists. It has found its way into the history of Quebec art—sometimes only as a footnote—but it is better known than many other and perhaps equally interesting and deserving exhibitions of the era.

Femina, however, could still have a renaissance. It was an important show; it had a large number of works, attracted a substantial audience, received good reviews in the press, and retrospectively, many of these artists, despite the fact that they all were not frequent exhibitors in later exhibitions, are now recognized as significant Quebec artists, and not just as significant *women* artists who lived in Montreal. When art historians and curators write about or recreate exhibitions, they can become more famous after the fact. A great example is *The Eight Show* at the Macbeth Gallery in New York, a one-time 1908 exhibition that brought together artists “because they were so unlike” (Homer, 1988, p. 130). There have been numerous *Eight Show* revivals—both large and small exhibitions—and many books and articles have been written about the show. Recreating *Femina* would allow it to carve a greater place in the history of Quebec art.

In a particular irony, however, to reconstruct the *Femina* exhibition, the most difficult task would be to locate the watercolours Paige Pinneo exhibited. Today the works by most of the *Femina* artists can be found in many museum collections (though perhaps not on view) apart from Pinneo. As the artist whose correspondence with Rainville may have been the spark behind the idea of an all-women art exhibition, she is less well-known, documented, and discussed in the literature than her six colleagues. She, however, gave her archive to McGill University and her documentation about her own work and about art in Montreal was a great leap forward for our research. For anyone interested in further research on art in the mid-twentieth century in Montreal—about exhibitions, teaching of art in high schools, and what was discussed in periodicals—Paige Pinneo, ever a teacher, has left us her archive as a gift.

Notes

1. Our thanks are due to the two anonymous reviewers who commented on our article as well as Michelle Macleod and Lorne Huston. Thanks also to the staffs at the Archives of the Musée national des beaux-arts du Québec (especially Nathalie Thibeault), McGill University Rare Books and Special Collections, and the McGill Visual Arts Collection who patiently helped us in our search for archival material. Special thanks also to Dominic Hardy, who invited Gwendolyn Owens to expand upon her talk “Timing can be everything: *Femina* at the Musée du Québec” at the Canadian Women’s Art History Conference, September 30–October 2, 2022 and who, along with Edith-Anne Pageot, provided insightful comments on the revised version of this paper.

2. These photos are included in the Musée national des beaux-arts du Québec’s file on the exhibition, and are available digitally on the Bibliothèque et archives Nationale du Québec website. “*Femina*- Dossier Générale” Folder, Archives of the Musée national des beaux-arts du Québec. One photo from the exhibition is in the “*Femina*” Folder, Paige Pinneo Archive, McGill University Archives and three are also in the archival files of Marian Dale Scott at the MNBAQ.

3. See also (Trépanier, 2019, pp. 61-81).
4. "Femina- Dossier Générale" Folder, Archives of the Musée national des beaux-arts du Québec; "Femina-Pinneo" Folder, Archives of the Musée national des beaux-arts du Québec; "Biographie de Claire Fauteux" Folder, Archives of the Musée national des beaux-arts du Québec; Paige Pinneo Fond, McGill University Archive.
5. For example, in Montreal, the department stores held many exhibitions of art by women, both group shows and individual exhibitions.
6. The research for this article benefited from the opportunity to see first-hand correspondence and files about *Femina* in Paige Pinneo's archive. The artist's only connection to the University seems to be a personal connection to an archivist at the institution.
7. G. Paige Pinneo to Paul Rainville, 25 April 1944, "Femina-Pinneo" Folder, Archives of the Musée National des beaux-arts du Québec.
8. The website of the MNBAQ documents the exhibitions held at the provincial museum and there is a marked change to group exhibition beginning in 1945.
<https://www.mnbaq.org/en/researchers/exhibition-directory?locale=en&page=60>
9. Arguably, this group had more in common than the seven exhibitors who ultimately exhibited at *Femina*. Looking at the exhibition photographs, one is tempted to reimagine the hanging with Heward's portraits instead of Scott's cell and flower canvases. Or Alice Nolin's sculptures juxtaposed with Daoust's. Prudence Heward's *Farmer's Daughter*, painted in 1945, is more stylistically similar to Lefort's *La Madonne des îles* (1938; exh. cat. No. 91) than to Scott's *Crocus* (1938; exh. cat. No. 124), for example, or Fauteux's *Corvée de pommes de terre, Besançon* (1941; exh. cat. No. 63). Heward's colourful, fauvist inspirations align more closely with Duquet's and Dénéchaud's work at the time as well. Nolin's sculpture was similar to Daoust's and works by the two artists—one anglophone, the other francophone—would have been highly complementary.
10. It was common practice at the time to have the exhibiting artists foot the bill for these costs. Paul-Émile Borduas was similarly displeased with the price tag associated with exhibiting at the Musée de la Province when he was invited by Rainville in 1949 (Trépanier, 2010, p. 40; Bourassa & Lapointe, 1997, pp. 338-41).
11. Dénéchaud exhibited *Alice—Petite Ballerine* (1940, exh. cat. No. 211), Heward showed *Dark Girl* (1935, exh. cat. No. 170), Lefort displayed *The Welders* (1943, exh. cat. No. 203), and Scott sent *Atom, Bone and Embryo* (1943, exh. cat. No. 237). See (Pincoc et al., 1945).
12. "...these artists deserve our sincere congratulations, as once one realizes how time-consuming teaching art is, one wonders how and when do these artists find the time to let their inspirations run wild. However, during there all-to limited free time, our artists have created an œuvre that honors them and we can be proud of." Paul Rainville, 10 February 1947, "Femina- Dossier Générale" Folder, Archives of the Musée national des beaux-arts du Québec.
13. This emphasis on the artists' role as art educators was also seen in some of the newspaper articles about the exhibition. In *La Presse*, D.N.C. writes that "*Les artistes dont les œuvres ont formé un bel exhibé de l'exposition 'Femina' se sont particulièrement distinguées ces dernières années, non seulement dans le domaine de l'expression artistique, mais aussi dans le domaine, plus aride, de l'enseignement*". The same article was reprinted the day after in *L'Action catholique*. What is more, the quote presented above from Rainville's speech was partially included another article in *La Presse* by the same author. (D.N.C., 1947b, p. 4; La direction du Musée de la province... (1947, Feb. 15). *L'Action catholique*, p. 2.; D.N.C., 1947a, p. 4).
14. Typescript dated 11 février 1947 in Femina Folder, Paige Pinneo Archive, McGill University Archives.
15. Letter from Paul Rainville to Paige Pinneo, February 6, 1946, Femina Exhibition folder, Paige Pinneo Fond, McGill University Archives. The authors were unable to see original exchanges of letters between Rainville and Jean Bruchési, Sous-Secrétaire of the province, due to COVID-19 restrictions and then due to building works at the Musée national des beaux-arts du Québec. Bruchési would have had to approve the exhibitions at the Musée and Rainville would have had to explain his choice of exhibitions at that time. Could Rainville's emphasis on art education have been his way of convincing Bruchési of the final selection of artists? See also (Trépanier, 2010, p. 40).

16. Femina folder correspondence, Paige Pinneo Fond, McGill University Archives. One assumes that the letters to the other artists also instructed them to select their own works of art for the exhibition, with the exception of Claire Fauteux whom Rainville visited in Montreal in the fall of 1946 to negotiate the purchase of 28 works by the artist and presumably helped make the selection. See (Trépanier, 2010, p. 41).

17. While she did teach briefly at several schools including St. George's School in Westmount and the Montreal Art Association, Marian Dale Scott's role as a teacher was more limited. The National Gallery of Canada Archives has an Information form completed by the artist that notes her teaching experience.

18. The Musée national des beaux-arts du Québec does now have 102 works by Daoust in the collection. However, these works were all accessioned in the 1970s and 1980s. Only one work was in the collection of the museum before the 1970s: *Mon frère*, a bronze bust from 1931, accessioned in 1939.

See (Le partenariat Données Québec, s.d.)

<https://www.donneesquebec.ca/recherche/dataset/collections-du-musee-national-des-beaux-arts-du-quebec/resource/8b00cbfb-a146-4d84-a356-a615ff6b27ca>

19. These are *Christ*, 1945. Oil on panel, 48,2 x 53 cm. Quebec City, Musée national des beaux-arts du Québec, 1947.136 and *Pivoines*, 1945. Oil in panel, 61,7 x 76,8 cm. Quebec City, Musée national des beaux-arts du Québec, 1947.137.

20. See *Suzanne Duquet. Affinités électives* <https://galerie.uqam.ca/expositions/suzanne-duquet-affinites-electives/>

21. "One of the best painters we have, [she] paints with an astonishing force, draws with a confident and unyielding stroke" (Quoted in Pageot, 2000, p. 131).

22. These articles are, in chronological order: *Visiteurs très nombreux au Musée.* (1947, Jan. 25). *L'Action catholique*, p. 9; *Les visiteurs reçus au musée provincial.* (1947, Jan. 25). *L'événement-journal*, p. 12; *Exposition au Musée provincial.* (1947, Feb. 5). *La Tribune*, p. 7; *Au musée de la province.* (1947a, February 6). *Le Bien Public*, p. 2; *Exposition Femina au Musée provincial.* (1947, Feb. 8). *L'événement-journal*, p. 5; *Avis divers.* (1947, Feb. 10). *Le Soleil*, p. 20; *L'exposition 'Fémima'.* (1947, Feb. 11). *L'Action catholique*, p. 14; D.N.C. 1947a, p. 4; M. P.-P. Lorion à l'inauguration de l'exposition Femina au Musée. (1947, Feb. 11). *Le Soleil*, p. 3; M. Lorion inaugure l'exposition Fémima. (1947, Feb. 11). *L'événement-journal*, p. 3; *La direction du Musée de la province...* (1947, Feb. 15). *L'Action catholique*, p. 2; *Visites-conférences à l'exposition Femina.* (1947, Feb. 15). *Le Soleil*, p. 11; *Au musée de Québec.* (1947, Feb. 19). *La Presse*, p. 13; *Au Musée de la province.* (1947b, Feb. 21). *L'Écho de St-Justin*, p. 4; *Un Amateur,* 1947, p. 4; *Conférence-promenade à l'exposition Fémima.* (1947, Feb. 24). *L'événement-journal*, p. 16; *Visites-conférences à l'exposition Femina.* (1947, Feb. 15). *Le Soleil*, p. 11; D.N.C., 1947b, p. 4; *Exposition terminée.* (1947a, March 19). *Le Soleil*, p. 22; *Exposition qui a été un succès.* (1947, March 20). *L'action Catholique*, p. 2; *Nos femmes artistes admirées à Québec.* (1947, March 20). *La Patrie*, p. 13; *Exposition terminée.* (1947b, March 20). *L'événement-journal*, p. 2.

23. *Fire Escape* (1939) was purchased by the Musée following the exhibition. (Musée de la province de Québec, 1947, pp. 15-16).

24. *Cement*, now in the Visual Arts Collection at McGill University, has been reproduced frequently and is on the cover of Trépanier, 2000. See also pages 128, 130, 139, 140.

25. Marian Scott information form, The National Gallery of Canada Archives.

26. Unfortunately, we are not able to reproduce works by Pinneo or give links to images of her work as no rights holder has been located.

27. Unfortunately, Pageot's article does not list the names of the artists in the William Scott & Sons exhibition. The archives of the gallery now at the National Gallery of Canada does not have further information.

28. "To be sure, if art is an expression, *Femina*, which just opened at the Provincial Museum is, with around forty canvases of all genres, one of the most interesting and most significant ones in the evolution of our Canadian aesthetic".

29. "... famous artists... alternating in their canvases and sculptures from Impressionism to Surrealism with the casualness of a modernism united with the magic of color".

30. "... draw their inspiration from very different sources which range from traditional Classicism to the purest abstraction."
31. See (LaVergne, J., 1947, p. 13; *Le Bien Public*, 1947, p. 2).
32. Paige Pinneo Fond, McGill University Archives.
33. See also (Benoit, 1971, pp. 36-37).
34. The members of the Society in 1942 and 1943 included Peggy Anderson, Jack Beder, Alexander Berkowitz, Paul-Émile Borduas, Sam Bornstein, Marie Bouchard, Miller Britain, Stanley Cosgrove, Henry Everleigh, Charles Frimmel, Louise Gadobes, Eric Goldberg, Eldon Grier, Alan Harrison, Prudence Heward, Jack Humphrey, Sybil Kennedy, Mabel Lockerbie, John Lyman, Bernard Mayman, Louis Muhlstock, John Palardy, Margaret Paquette, Alfred Pellán, Goodrich Roberts, Anne Savage, Marian Scott, Ethel Seath, Regina Seldon, Jori Smith, Philip Surrey, Fanny Weiselberg, Peter Younger. Their exhibitions included work by artists who had officially become members as well as artists who shared their interests but were not members. See (Varley, pp. 40-42).
35. For more on the issue, see (Barlow, 2000, pp. 15-32).
36. The confrontation between *Prisme d'Yeux* and *Refus global* is not often debated. Indeed, the former manifesto and exhibition are understood to be a direct reaction to the yet unpublished *Refus global* manifesto. Although disagreements were strong between Alfred Pellán and Paul-Émile Borduas (the two leaders of the two revolutionary movements), we must not forget that both parties were working towards the same goal of deconstructing the Classicism that governed art in Quebec at the time. Yet their methods varied too much, and confrontations thus grew from the beginning (Ellenwood, 1992, pp. 120-1).
37. Agnès Lefort exhibited *Le Collier rouge* (exh. cat. No. 44), Suzanne Duquet displayed *L'Homme vert* (exh. cat. No. 23), and Marian Dale Scott showed *Variations on a Theme: Cell and Fossil 5* (exh. cat. No. 64, part of a series of biology-inspired works she produced following her extensive research to produce *Endocronology* in the McGill office of Professor Hans Selye). See the exhibition catalogue: (Riverside Museum, 1947; Pageot, 2000, p. 132).
38. Two of the watercolours in *Femina* had to quickly be shipped to Toronto from Quebec City before the end of *Femina* as Pinneo had submitted them for inclusion in *Canadian Women Artists*. These were *Memphramagog Barns* (1942; exh. cat. No. 109) and *Wood Interior* (1942; exh. cat. No. 110). Although her submissions weren't accepted, Pinneo's works were sent to the Wakunda Art Centre in Toronto to be exhibited with the other artists' works not retained for the New York show. Paige Pinneo Fond, McGill University Archives.
39. "young girls... perfected their culture. ... later, they would be a good influence on their families and society". (Quoted in Trépanier, 2010, p. 23).
40. "This is no doubt seen as the continuation of the role attributed to high society women in the diffusion of the arts and good taste, a role that existed along side their duty to volunteer" (Trépanier, 2015, p. 31).
41. For a recent and more complete account, see (Milroy, 2021, pp. 13-24).
42. Letter from Paul Rainville to Paige Pinneo, April 21, 1944, *Femina* folder, Paige Pinneo Fond, McGill University Archives.
43. In a letter to Borduas, Legendre explains that although the \$30.70 required of the artists for the costs of printing the catalogue and invitations, and the *vin d'honneur* at the opening night was a high price to pay, the expense would pay dividends because of the media attention and good publicity an artist can get after having exhibited at the Musée du Québec: "*Il peut y avoir une dépense d'une cinquantaine de dollars pour chacun de nous. Cela peut valoir la peine si l'on considère la publicité qui découlera de cette exposition*". "*Nous ne sommes pas obligés de le faire mais il paraît que cela lance bien une exposition!!!*" (Bourassa & Lapointe, 1997, pp. 338-41).
44. See <https://www.mnbaq.org/en/researchers/exhibition-directory?locale=en&page=60>

References

- Au musée de la province. (1947a, February 6). *Le Bien Public*, p. 2.
- Au Musée de la province. (1947b, Feb. 21). *L'Écho de St-Justin*, p. 4.
- Au musée de Québec. (1947, Feb. 19). *La Presse*, p. 13.
- Avis divers. (1947, Feb. 10). *Le Soleil*, p. 20.
- Barlow, P. (2000). Fear and loathing of the academic, or just what is it that makes the avant-garde so different, so appealing? In R. Cardoso Denis & C. Trodd (Eds.), *Art and the Academy in the Nineteenth Century* (pp. 15–32). Rutgers University Press.
- Benoit, L. (1971) Entre l'électronique et le chevalet. *Vie des arts*, 62, pp. 36-37.
- Bouchard, A.-M. (2019). *Modern Art in Quebec*. Musée national des beaux-arts du Québec.
- Bourassa, A.-G., & Lapointe, G. (Eds.). (1997). *Paul-Émile Borduas: Écrits II 1923-1953*. Les Presses de l'Université de Montréal.
- Conférence-promenade à l'exposition Fémina. (1947, Feb. 24). *L'événement-journal*, p. 16.
- de Andrade, M. (2019). *The Exhibition of Art in Montreal's Department Stores*. [Master's Thesis, Carleton University].
- D.N.C. (1947a, Feb. 11). À l'exposition 'Femina'. *La Presse*, p. 4.
- . (1947b, March 19). L'exposition 'Femina' obtint un beau succès. *La Presse*, p. 4.
- Duval, P. (1952, Aug. 30). Lefort of Sherbrooke St. *Saturday Night*, p. 37.
- Ellenwood, R. (1992). *Egregore: The Montreal Automatist Movement*. Exile Editions.
- Exposition au Musée provincial. (1947, Feb. 5). *La Tribune*, p. 7.
- Exposition Femina au Musée provincial. (1947, Feb. 8). *L'événement-journal*, p. 5.
- Exposition qui a été un succès. (1947, March 20). *L'action Catholique*, p. 2.
- Exposition terminée. (1947a, March 19). *Le Soleil*, 22.
- Exposition terminée. (1947b, March 20). *L'événement-journal*, p. 2.
- Gagnon, F.-M. (1998). *Chronique du Mouvement automatiste québécois*. Lanctôt Éditeur.
- Keable, J. (2011). *Sylvia Daoust: La première sculpture du Québec*. Fides.

L'exposition 'Fémina'. (1947, Feb. 11). *L'Action catholique*, p. 14.

La direction du Musée de la province... (1947, Feb. 15). *L'Action catholique*, p. 2.

Laroche, G. (1999). *Le renouveau de l'art religieux au Québec, 1930-1965*. Musée du Québec.

Le Partenariat Données Québec. (s.d.). *Collections du Musée national des beaux-arts du Québec*. Le Partenariat Données Québec. <https://www.donneesquebec.ca/recherche/dataset/collections-du-musee-national-des-beaux-arts-du-quebec/resource/8b00cbfb-a146-4d84-a356-a615ff6b27ca>

Lauder, A. & Hayward, M. (2020). *Computational Arts in Canada 1967-1974*. McIntosh Gallery, Western University.

LaVergne, J. (1947, March 20). Nos femmes artistes admirées à Québec. *La Patrie*, p. 13.

Les visiteurs reçus au musée provincial. (1947, Jan. 25). *L'événement-journal*, p. 12.

M. Lorion inaugure l'exposition Fémina. (1947, Feb. 11). *L'événement-journal*, p. 3.

Milroy, S. (2021). Uninvited: Canadian Women Artists in the Modern Moment. In *Uninvited: Canadian Women Artists in the Modern Moment* (pp. 13-24). McMichael Canadian Art Collection.

M. P.-P. Lorion à l'inauguration de l'exposition Femina au Musée. (1947, Feb. 11). *Le Soleil*, p. 3.

Musée de la province de Québec. (1947). Exhibition catalogue, "Femina," *Sylvia Daoust, A.R.C.A., Simone Dénéchaud, Suzanne Duquet, Claire Fauteux, Agnes Lefort, G. Paige Pinneo, Marion Scott*. Musée de la province de Québec.

———. (1949). Exhibition catalogue, *Paul-Émile Borduas, Irène Legendre, Stanley Cosgrove, Goodridge Roberts*. Musée de la province de Québec.

Homer, W. I. (1988). *Robert Henri and his Circle*. Hacker Art Books.

Nos femmes artistes admirées à Québec. (1947, March 20). *La Patrie*, p. 13.

Pageot, É.-A. (2000). Ambiguïtés de la réception critique de l'exposition « Canadian Women Artists », Riverside Museum, New York, 1947. *RACAR: Revue d'art Canadienne / Canadian Art Review*, 27(1/2), pp. 123–134.

———. (2008). Une voix féminine dans l'espace public. La Galerie Dominion, 1941-1956. *Globe, Revue Internationale d'études Québécoises*, 11(2).

Pincoe, G., Swann, B. & Rainville, P. (1945). *The development of painting in Canada. Le développement de la peinture au Canada. 1665-1945*. The Rye son Press.

Riverside Museum. (1947). *Canadian Women Artists*. Riverside Museum.

T. Eaton Company. (1933, February 16). Exposition de peintures par des artistes féminins canadiens. *La Presse*, p. 10.

Trépanier, E. (2000). *Marian Dale Scott: Pioneer of modern art*. Musée du Québec.

———. (2010). La conquête d'un espace. In *Femmes Artistes du XX^e siècle au Québec* (pp. 18–127). Musée National des Beaux-Arts du Québec.

———. (2015). Marian Dale Scott. In *The Artist Herself: Self-Portraits by Canadian Historical Women Artists*. Agnes Etherington Art Centre and Art Gallery of Hamilton.

———. (2019). Agnès Lefort à l'exposition Fémina. *Le Carnet de l'ÉRHAQ*, 3, pp. 61–81.

Un amateur. (1947, Feb. 22). Notes artistiques. *Le Soleil*, p. 4.

Vallée, A.-E. (2010). Simone Dénéchaud. In *Femmes artistes du XX^e siècle au Québec*. Musée national des beaux-arts du Québec.

Varley, C. (1980). *The Contemporary Arts Society La Société d'art contemporain*. The Edmonton Art Gallery.

Visites-conférences à l'exposition Femina. (1947, Feb. 15). *Le Soleil*, p. 11.

Visiteurs très nombreux au Musée. (1947, Jan. 25). *L'Action catholique*, p. 9.

Warren, J.-P. (2011). *L'art vivant autour de Paul-Émile Borduas*. Boréal.

.....

Clothilde Cazamajor est candidate au doctorat, en cotutelle entre l'Université du Québec à Montréal et l'Université Lyon 2.

.....

Marie-Maxime de Andrade est candidate au doctorat en histoire de l'art en cotutelle à l'Université du Québec à Montréal et à Paris 1 – Panthéon-Sorbonne. Sous la direction conjointe de Dominic Hardy et Stéphane Laurent, son projet de thèse explore le rôle du grand magasin Eaton de Montréal dans la production et la promotion d'une esthétique moderne de 1925 à 1931. Ce cas d'étude retrace le développement, dès la seconde moitié des années 1920, d'une culture matérielle et visuelle moderne à Montréal issue de la consommation de masse et initiée par des créateur·rices oublié·es. Ses recherches sont financées par la Fondation Luc-d'Iberville-Moreau, en plus d'être soutenues par le FRQSC et le CRSH.

.....

Cynthia Hammond est professeure d'histoire de l'art à l'Université Concordia. Elle est artiste et historienne interdisciplinaire de l'environnement bâti. Actuellement, elle dirige « La Ville Extraordinaire », un projet de recherche-crédation en histoire orale qui explore la connaissance urbaine de divers citoyens plus âgés (SSHRC PDG, 2020-25). Ses recherches et sa création se concentrent sur les relations entre les femmes et les paysages construits et biologiques, tandis que ses publications discutent du genre, de la mémoire urbaine, et de la création de recherche comme outils pour comprendre la politique de l'environnement bâti.

.....

Dominic Hardy est spécialiste de l'histoire de l'art au Québec et au Canada (16^e-20^e siècles), de la caricature et la satire graphique au Québec (1759-1960) et de la satire visuelle dans l'art contemporain. Dominic Hardy est professeur au département d'histoire de l'art de l'UQAM où il chapeaute les activités du collectif Caricature et Satire Graphique à Montréal (CASGRAM), ainsi que celles du LAB-A Laboratoire numérique des études en histoire de l'art au Québec. Il est membre du CRILCQ et du CIERA. Avec Édith-Anne Pageot, Jean-Philippe Uzel et des collègues de l'UQAM et du Musée des beaux-arts de Montréal, il a coréalisé le premier MOOC, en français, sur l'art contemporain autochtone dans la collection du MBAM, *Ohtehra' l'art autochtone aujourd'hui*. Depuis 2020, il s'engage dans un processus de recherche-crédation en parallèle au développement d'un modèle d'histoire des arts visuels coconstruite avec les communautés migrantes qui ont façonné la vie et l'île montréalaise.

.....

Alexis Janssen est étudiant au deuxième cycle, Gail and Stephen A. Jarislowsky Institute for Studies in Canadian Art Research Fellow, Université Concordia.

.....

Geneviève Lafleur détient un doctorat du programme interuniversitaire en histoire de l'art de l'UQAM (Concentration de 3e cycle en Études féministes). Sa thèse s'intitule « Le rôle des entrepreneures culturelles dans le développement des arts visuels au Québec (1949-1960) » .

.....

Pierre-Olivier Ouellet est professeur associé au département d'histoire de l'art de l'Université du Québec à Montréal depuis 2014. Détenteur d'un doctorat de l'Université Rennes 2 (France), ses travaux de recherche s'intéressent à différents thèmes en lien avec la production artistique au Québec et au Canada avant 1900.

.....

Gwendolyn Owens est la directrice de la collection d'arts visuels de l'Université McGill.

.....

Edith-Anne Pageot est spécialiste des modernismes au Québec et au Canada (XX^e siècle). Elle est professeure au département d'histoire de l'art de l'UQAM. Visant le décentrement épistémologique, ses recherches s'intéressent aux logiques transculturelles et transnationales qui traversent les modes de production et d'exposition des objets d'art. Elle est membre de l'IREF, du CRILCQ et du CIERA. Avec une équipe de chercheurs autochtones et allochtones, elle a coréalisé le premier MOOC, en français, sur les arts autochtones, *Ohtehra' l'art autochtone aujourd'hui*.

.....

Lora Senechal Carney est une historienne de l'art spécialisée dans l'histoire de l'art canadien du XX^e siècle et l'auteurice de *Canadian Painters in a Modern World, 1925-1955 : Writings and Reconsiderations*. Lora Senechal a enseigné à l'Université de Toronto pendant plus de trente-cinq ans et a été jusqu'à récemment rédactrice en chef de la revue nationale d'histoire de l'art RACAR.



LE CARNET
Histoires de l'art

<https://lecarnet.uqam.ca/>