

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LA PLACE DES FEMMES DANS LA SOCIÉTÉ D'ART CONTEMPORAIN :
MONTRÉAL, 1939-1948

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

PAR
NATHALIE FORTIN

JANVIER 2007

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

J'aimerais tout d'abord remercier ma directrice, Thérèse Saint-Gelais, pour sa générosité, ses conseils avisés et pour la confiance qu'elle m'a portée.

Plusieurs autres personnes m'ont aussi offert un appui très précieux. Je remercie donc madame Doernbach et son fils pour m'avoir reçue dans leur demeure, ainsi que pour avoir partagé leurs souvenirs avec moi. Merci à ceux et celles qui m'ont apporté du soutien au cours de la recherche documentaire, notamment à maître André Valiquette pour m'avoir ouvert les portes de sa collection et pour avoir répondu à mes questions, à François-Marc Gagnon pour m'avoir laissé accéder à ses archives, ainsi qu'à Esther Trépanier pour m'avoir indiqué de précieuses sources d'informations.

Enfin, un gros merci à mes parents pour avoir toujours cru en moi et à Andrew pour m'avoir accompagnée, encouragée et soutenue tout au long de ce projet.

TABLE DES MATIÈRES

LISTE DES FIGURES.....	v
RÉSUMÉ.....	viii
INTRODUCTION.....	1
CHAPITRE I	
CHAMP DE L'ART DANS LEQUEL S'INSCRIVENT LES FEMMES DE LA SOCIÉTÉ D'ART CONTEMPORAIN.....	7
1.1 Contexte artistique autour de la création de la Société d'art contemporain.....	7
1.2 Place des femmes artistes dans le champ de l'art québécois et canadien.....	11
CHAPITRE II	
LES FEMMES DE LA SOCIÉTÉ D'ART CONTEMPORAIN.....	17
2.1 Structure et composantes de la SAC.....	17
2.2 Importance des membres de notre corpus dans la SAC.....	20
2.2.1 Marguerite Doernbach (Peggy Anderson).....	20
2.2.2 Louise Gadbois.....	23
2.2.3 Prudence Heward.....	27
2.2.4 Sybil Kennedy.....	31
2.2.5 Mabel Lockerby.....	33
2.2.6 Jeanne Rhéaume.....	35
2.2.7 Marian Dale Scott.....	39
2.2.8 Fanny Wiselberg.....	43
CHAPITRE III	
LES ŒUVRES	47
3.1 Marguerite Doernbach (Peggy Anderson).....	48
3.2 Louise Gadbois.....	51
3.3 Prudence Heward.....	56
3.4 Sybil Kennedy.....	61
3.5 Mabel Lockerby.....	66
3.6 Jeanne Rhéaume.....	70

3.7	Marian Dale Scott.....	74	
3.8	Fanny Wiselberg.....	80	
CHAPITRE IV			
RECONNAISSANCE DES FEMMES DE LA SOCIÉTÉ D'ART			
CONTEMPORAIN PAR LE MILIEU DE L'ART.....			87
4.1	Caractéristiques de la réception critique de chacune des femmes de notre corpus.....	89	
4.1.1	Fanny Wiselberg.....	89	
4.1.2	Mabel Lockerby.....	92	
4.1.3	Louise Gadbois.....	94	
4.1.4	Jeanne Rhéaume.....	99	
4.1.5	Marguerite Doernbach (Peggy Anderson).....	102	
4.1.6	Sybil Kennedy.....	104	
4.1.7	Prudence Heward.....	106	
4.1.8	Marian Dale Scott.....	110	
4.2	Conception d'un art féminin.....	113	
CONCLUSION.....			117
APPENDICE A			
LISTE DES PARTICIPANTS AUX EXPOSITIONS DE LA SAC.....			124
APPENDICE B			
LISTE DES ŒUVRES PRÉSENTÉES À LA SAC.....			127
BIBLIOGRAPHIE.....			130
FIGURES.....			147

LISTE DES FIGURES

Figure		Page
3.1	Doernbach, Marguerite. vers 1940-1941. <i>Turning the Hay</i> . Estampe lithographie : 27,7 x 35,3 cm. Coll. Musée des beaux-arts de Montréal.....	147
3.2	Doernbach, Marguerite. 1943. <i>Steel Mill no 1</i> . Sérigraphie : (dimensions inconnues, environ 30 x 40 cm). Coll. privée de l'artiste.....	147
3.3	Doernbach, Marguerite. 1949. <i>Jenkintown Station Park</i> . Huile sur panneau : 40 x 50,25 cm. Coll. privée.....	148
3.4	Gadbois, Louise. 1939. <i>Thérèse Frémont</i> . Huile sur toile : 53,7 x 45 cm. Coll. Musée des Beaux-arts du Canada.....	148
3.5	Gadbois, Louise. 1940. <i>Nature morte aux citrons</i> . Huile sur toile : 30 x 40 cm. Localisation inconnue.....	149
3.6	Gadbois, Louise. 1946. <i>Nature morte (à la chaise)</i> . Huile sur aggloméré de bois : 63,4 x 50,8 cm. Coll. Musée des beaux-arts de Montréal.....	149
3.7	Gadbois, Louise. 1944. <i>Géraldine aux citrons</i> . Huile sur toile : 63,5 x 50,8 cm. Localisation inconnue.....	150
3.8	Gadbois, Louise. vers 1941. <i>Femme nue</i> . Huile sur toile : 58 x 51 cm. Coll. Musée d'art contemporain de Montréal.....	150
3.9	Heward, Prudence. 1938. <i>September</i> . Huile sur contre-plaqué : 30,5 x 36 cm. Coll. Musée des beaux-arts du Canada.....	151
3.10	Heward, Prudence. 1939. <i>In Bermuda (Aux Bermudes)</i> . Huile sur toile : 63,6 x 56 cm. Coll. Musée des beaux-arts du Canada.....	151
3.11	Hodgkins, Frances. vers 1930. <i>Berries and Laurel</i> . Huile sur toile : 64 x 76,3 cm. Coll. Auckland Art Gallery Toi O Tamati.....	152
3.12	Heward, Prudence. 1944. <i>Pensive Girl</i> . Huile sur toile : 51 x 43,5 cm. Coll. Musée d'art contemporain de Montréal.....	152
3.13	Heward, Prudence. 1942. <i>Ann</i> . Huile sur toile : 51,1 x 43,4 cm. Coll. Musée des beaux-arts du Canada.....	153

- 3.14 Heward, Prudence. 1946. *Vase de fleurs I*. Huile sur contre-plaqué : 36 x 30,5 cm. Coll. Musée des beaux-arts du Canada..... 153
- 3.15 Heward, Prudence. 1946. *Vase de fleurs II*. Huile sur contre-plaqué : 35,6 x 31 cm. Coll. Musée des beaux-arts du Canada..... 154
- 3.16 Kennedy, Sybil. Non datée. *The Sermon*. Bronze : 24,1 x 15,9 x 12,7 cm. Coll. Musée des beaux-arts de Montréal..... 154
- 3.17 Kennedy, Sybil. vers 1950. *Deux religieuses*. Monotype : 30,40 x 22,20 cm. Coll. Musée des beaux-arts de Montréal..... 155
- 3.18 Kennedy, Sybil. Non datée. *Woman and Child*. Bronze : 45 cm de haut. Localisation inconnue..... 155
- 3.19 Kennedy, Sybil. Non datée. *Grief*. Bronze : environ 27,5 cm de haut. Localisation inconnue..... 156
- 3.20 Archipenko, Alexander. 1926. *Seated Female Nude (Black Torso)*. Bronze : 38 x 13,2 x 15,1 cm. Coll. Hirshhorn Museum and Sculpture Garden..... 156
- 3.21 Lockerby, Mabel. Non datée (vers 1946). *The Haunted Pool (La mare hantée)*. Huile sur carton : 50,3 x 60,8 cm. Coll. Musée des beaux-arts du Canada..... 157
- 3.22 Lockerby, Mabel. vers 1939. *Lucille et Fifi*. Huile sur toile : 79,8 x 75,5 cm. Coll. privée..... 157
- 3.23 Lockerby, Mabel. vers 1940. *Le Dahlia*. Huile sur panneau : 39,8 x 45 cm. Coll. privée..... 158
- 3.24 Lockerby, Mabel. vers 1935. *After a Snowstorm (Après une tempête de neige)*. Huile sur panneau de bois : 30,5 x 22,5 cm. Coll. Musée des beaux-arts de Montréal..... 158
- 3.25 Rhéaume, Jeanne. 1945. *Femme à la robe jaune*. Huile sur toile : 63,7 x 88,8 cm. Coll. Musée national des beaux-arts du Québec..... 159
- 3.26 Rhéaume, Jeanne. Non datée. *La blouse rayée*. Huile sur toile : 100 x 64 cm. Coll. Vancouver Art Gallery..... 159
- 3.27 Rhéaume, Jeanne. 1947. *Portrait de femme*. Huile sur toile : 99,4 x 76 cm. Coll. Musée national des beaux-arts du Québec..... 160
- 3.28 Scott, Marian. vers 1939. *Port (Harbour)*. Huile sur toile : 74 x 51,2 cm. Coll. Edmonton Art Gallery..... 160

- 3.29 Scott, Marian. 1939. *Ciment no 1*. Huile sur toile : 66,2 x 55,9 cm. Coll. des arts visuels de l'Université McGill..... 161
- 3.30 Scott, Marian. vers 1940. *L'Escalier*. Huile sur toile : 74,3 x 50,7 cm. Coll. Musée des beaux-arts de Montréal..... 161
- 3.31 Scott, Marian. 1940. *Parc*. Huile sur toile : 51 x 61 cm. Coll. Musée national des beaux-arts du Québec..... 162
- 3.32 Scott, Marian. 1938. *Touriste à Montréal*. Huile sur toile : 56,2 x 51 cm. Coll. de M. et Mme Carl Michailoff (Toronto)..... 162
- 3.33 Scott, Marian. 1940. *WPA Workers, Cambridge*. Dessin au trait. Archives nationales du Canada..... 163
- 3.34 Scott, Marian. 1945. *Cell and Crystal*. Huile sur toile : 55,9 x 50,8 cm. Coll. Musée des beaux-arts de l'Ontario..... 163
- 3.35 Goncharova, Natalia. 1912. *Yellow and Green Forest*. Huile sur toile : 146 x 102 cm. Coll. The Russian Museum..... 164
- 3.36 Scott, Marian. 1946. *Composition*. Huile sur toile : 77 x 61 cm. Coll. de Guido Molinari..... 164
- 3.37 Wiselberg, Fanny. Non datée. *Portrait de femme*. Huile sur toile : 29 x 24 cm. Coll. privée..... 165
- 3.38 Wiselberg, Fanny. Non datée. *Portrait de femme noire*. Huile sur toile : 32 x 24,5 cm. Coll. privée..... 165

RÉSUMÉ

Suite à notre constatation que l'histoire de l'art des femmes du Québec et du Canada reste largement à écrire, nous avons voulu y contribuer en étudiant la manière avec laquelle les femmes s'étaient impliquées dans le champ de l'art, à l'aube de la modernité artistique. Consciente de la complexité de cette problématique, nous avons décidé de restreindre notre objet d'étude à l'analyse du rôle et de la reconnaissance des femmes à l'intérieur d'un groupe d'artistes montréalais des années 1940 : la Société d'art contemporain (SAC). Le nombre élevé de femmes membres rendant cette étude trop vaste pour un mémoire de maîtrise, nous sommes vue contrainte de procéder à une sélection. Comme ce groupe qui soutenait l'art moderne s'était donné comme principale mission d'organiser des expositions des œuvres de ses membres, notre sélection fût déterminée par la fréquence des participations des femmes aux expositions. Huit femmes – Marguerite Doernbach, Louise Gadbois, Prudence Heward, Sybil Kennedy, Mabel Lockerby, Jeanne Rhéaume, Marian Scott et Fanny Wiselberg – se sont finalement imposées comme faisant partie des membres les plus actifs et les plus susceptibles d'avoir eu un rôle significatif à jouer dans le groupe.

Cette recherche étant basée sur une approche à la fois historique, sociologique et iconographique, la place des femmes dans la SAC y est analysée sous différents aspects. L'apport de notre corpus à la SAC est d'abord évalué grâce à l'observation des fonctions qu'y occupaient, ou non, ces huit femmes. Par ailleurs, l'analyse de leur production artistique – ou, lorsque cela s'est avéré possible, des œuvres présentées lors des expositions de la SAC – nous a permis de constater de quelle manière chacune de ces artistes avait intégré les principes modernes dans sa pratique et, par conséquent, d'évaluer l'impact qu'elles avaient pu avoir à l'intérieur de la SAC, ainsi que sur le public. Enfin, l'analyse de la réception critique de ces femmes nous éclaire sur leur reconnaissance par le milieu de l'art et nous fournit, ainsi, davantage d'indices sur l'importance qu'elles étaient susceptibles d'avoir dans la SAC. Une attention particulière a, par ailleurs, été accordée au vocabulaire utilisé par la critique, afin d'évaluer si leur travail était commenté en fonction d'une quelconque « identité féminine ».

Ce mémoire s'appuie sur une importante recherche en archives et constitue, en grande partie, un travail de défrichage. Il s'agit par conséquent d'une étude préliminaire pour des travaux plus approfondis sur ces femmes artistes. Néanmoins, nous croyons avoir démontré que, même si les femmes n'occupaient pas les devants de la scène artistique à l'époque de la SAC, elles manifestaient clairement le désir de s'impliquer dans la sphère sociale, et que ce groupe d'artistes leur a sans doute fourni un moyen d'y arriver.

Mots clés : Femmes artistes, Modernité, Société d'art contemporain, Montréal, 1940, Marguerite Doernbach (Peggy Anderson), Louise Gadbois, Prudence Heward, Sybil Kennedy, Mabel Lockerby, Jeanne Rhéaume, Marian Scott, Fanny Wiselberg

INTRODUCTION

En 1971, Linda Nochlin écrivait l'article « Pourquoi n'y a-t-il pas eu de grands artistes femmes ?¹ » qui allait s'annoncer fondateur pour l'histoire de l'art des femmes. L'historienne y établissait les conditions nécessaires à la création artistique et y révélait les raisons idéologiques pour lesquelles les femmes avaient été exclues de l'histoire de l'art. La lecture de cet article est à l'origine de notre prise de conscience, qu'au Québec comme ailleurs, les femmes artistes n'avaient pas fait l'objet d'une aussi grande attention que leurs collègues masculins par les historiens d'art. Il s'ensuivit un désir de contribuer à combler certaines lacunes en précisant la place qu'avaient tenue les femmes dans l'histoire de l'art du Québec.

Depuis 1975, de nombreux ouvrages, ainsi que des expositions sur les femmes artistes canadiennes, actuelles et du passé, ont vu le jour. Dans la foulée du mouvement des femmes, des auteur(e)s ont tenté de faire reconnaître le travail des femmes artistes, témoignant d'une volonté de revoir l'histoire de l'art ou d'expliquer les raisons pour lesquelles ces femmes en avaient été écartées. Ainsi, c'est à la suite d'historiennes telles que Rose-Marie Arbour², Natalie Luckyj,³ Patricia Smart⁴, Maria Tippett⁵ et Esther Trépanier⁶ que nous abordons cette problématique.

¹ Linda Nochlin, « Pourquoi n'y a-t-il pas eu de grands artistes femmes? », dans *Femmes, art et pouvoir et autres essais*, Nîmes, Éditions Jacqueline Chambon, 1993, (1970), p. 201-244.

² Rose-Marie Arbour, « Les expositions collectives de femmes artistes et leurs catalogues : 1965-1990 » dans Francine Couture, *Exposer l'art contemporain du Québec. Discours d'intention et d'accompagnement*, Montréal, Centre de diffusion 3D, 2003, p. 99-165.

³ Natalie Luckyj, *Visions and Victories: 10 Canadian Women Artists 1914-1945*, London, London Regional Art Gallery, 1983, 112 p.

⁴ Patricia Smart, *Les femmes du Refus global*, Montréal, Boréal, 1998, 334 p.

⁵ Maria Tippett, *By a Lady. Celebrating Three Centuries of Art by Canadian Women*, Toronto, Penguin Books, 1992, 226 p.

⁶ Esther Trépanier, « Les femmes, l'art et la presse francophone montréalaise de 1915 à 1930 », *Annales d'histoire de l'art canadien*, vol. 18, no 1, 1997, p. 68-83 et *Femmes peintres à l'aube de la modernité montréalaise*, Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal, 1998, non paginé.

Bien que, depuis ces trente dernières années, l'art des femmes soit largement analysé et que leur contribution dans le milieu de l'art soit grandement reconnue, certains pans de l'histoire de l'art des femmes du Québec restent néanmoins à documenter, notamment leur contribution à l'avènement de la modernité artistique. L'histoire de l'art des femmes demeurant un terrain moins analysé de façon générale, cette recherche nous semblait d'autant plus justifiée qu'il n'existe que peu de documentation sur ces femmes et leur production. Fondée sur une approche à la fois historique et sociologique, notre étude vise donc à analyser l'importance de la place occupée par les femmes dans un groupe d'artistes formé à Montréal, en 1939 : la Société d'art contemporain (SAC).

Comme l'effectif de la Société variait beaucoup d'une année à l'autre, et qu'un grand nombre de femmes ont fait partie du groupe sans pour autant être significatives (certaines n'y sont restées qu'une année, et d'autres, bien que membres, n'y ont jamais exposé), nous nous sommes vue contrainte d'établir une sélection, afin de réduire notre corpus à un nombre raisonnable compte tenu des contraintes de temps et d'espace liées à la rédaction d'un mémoire de maîtrise. Nous avons, par conséquent, choisi de considérer les femmes ayant participé, tout au moins, à la moitié des expositions du groupe⁷. Suite au décompte des participations de chacun des membres féminins de la SAC⁸, nous avons pu limiter notre corpus à huit femmes soit : Marguerite Doernbach, Louise Gadbois, Prudence Heward, Sybil Kennedy, Mabel Lockerby, Jeanne Rhéaume, Marian Scott et Fanny Wiselberg. Ainsi, certaines artistes comme Jori Smith et Ethel Seath, possiblement mieux intégrées et plus impliquées dans le monde de l'art montréalais que certaines femmes de notre corpus, n'ont pas été retenues faute d'avoir participé à un nombre suffisant d'expositions organisées par la SAC⁹. Par ailleurs, puisque ni le type d'art produit ni l'origine des femmes de notre corpus ne

⁷ Attendu que l'une des principales fonctions de la SAC était d'organiser des expositions pour présenter les œuvres de ses membres, il nous semblait logique que notre principal critère de sélection soit basé sur le nombre de participations de chacune des femmes aux expositions.

⁸ Pour ce faire, nous nous sommes basée sur la liste des exposants publiée dans le catalogue de l'exposition sur la Société d'art contemporain organisée par Christopher Varley. *The Contemporary Arts Society/La Société d'art contemporain : Montréal : 1939-1948*, Edmonton, Edmonton Art Gallery, 1980, 96 p.

⁹ Nous évaluons notamment l'importance de Jori Smith au fait qu'elle ait été largement commentée par la critique d'art de l'époque et celle d'Ethel Seath, au fait qu'elle ait été membre du Groupe de Beaver Hall.

constituaient des critères de sélection, et pour éviter toute volonté de hiérarchisation, nous avons simplement décidé de les aborder selon l'ordre alphabétique¹⁰.

Comme peu de recherches ont été faites et que peu de monographies ont été écrites sur ces femmes, ce mémoire est fondé sur un important travail de dépouillement d'archives¹¹. La première étape fut d'ailleurs de répertorier et de dépouiller les informations, principalement recueillies dans les articles de journaux et autres documents conservés dans les dossiers des bibliothèques et archives des musées québécois et canadiens possédant des œuvres des artistes à l'étude. Bien que nous croyions aussi pouvoir procéder par entrevue au commencement de nos recherches, cette méthode d'enquête ne s'est pas avérée réellement envisageable, puisque nous n'avons pas pu retrouver de témoins de l'époque de la SAC¹². Nous avons néanmoins eu la chance de pouvoir accéder aux archives privées de maître André Valiquette et de François-Marc Gagnon, qui nous ont notamment fourni des informations essentielles sur Fanny Wiselberg et sur la SAC.

Afin de comprendre quelle place pouvaient occuper les femmes dans la culture québécoise à l'aube de la Deuxième Guerre mondiale, ainsi que ce qui pouvait pousser certaines d'entre elles à s'engager dans un groupe d'avant-garde, il nous semblait d'abord nécessaire d'analyser le contexte socio-historique et artistique entourant la création de la SAC. Le premier chapitre y est par conséquent consacré. Nous y résumons aussi les principales étapes ayant mené les femmes artistes vers une professionnalisation qui se produisit, de surcroît, parallèlement aux premières avancées du Québec vers l'art moderne.

Suite à ce survol général du milieu de l'art dans lequel s'inscrivent les femmes de notre corpus, nous aborderons plus particulièrement la structure de la SAC, ainsi que la place qu'y tenaient les femmes, c'est-à-dire leurs occupations et leur contribution aux expositions.

¹⁰ Néanmoins, il nous est apparu nécessaire d'établir un ordre différent pour le chapitre IV, afin de rendre plus explicite notre interprétation de la réception critique de ces artistes.

¹¹ Des recherches exhaustives ont déjà été réalisées sur la vie et l'œuvre de Louise Gadbois, Prudence Heward et Marian Scott. Cependant, les autres artistes de notre corpus n'ont le plus souvent fait l'objet que de mentions ou d'analyses partielles dans des ouvrages collectifs.

¹² Toutes les femmes de notre corpus sont décédées, à l'exception de Marguerite Doernbach que nous avons rencontrée, mais qui ne se souvenait que de peu de choses au sujet de la SAC, étant donné son âge avancé.

Comme la majorité des artistes de notre corpus sont très peu connues, nous avons opté pour une approche biographique, qui nous permettait non seulement de mieux les faire connaître, mais aussi de les situer dans un contexte familial et social susceptible de nous fournir des indices pour expliquer qu'elles aient pris part à la SAC.

Considérant que la participation de ces femmes aux expositions constitue leur principale implication dans la SAC, l'analyse des œuvres qu'elles y ont exposées¹³ – analyse effectuée dans le chapitre III – nous permet d'évaluer leur apport au groupe. En effet, puisque la SAC visait à promouvoir « l'art vivant », ainsi que toutes esthétiques modernes, l'analyse formelle et iconographique des œuvres de ces huit femmes nous donne une idée de leur contribution à ce mandat. En d'autres mots, l'étude de leur production artistique nous permet de constater de quelle manière chacune de ces artistes a su (ou voulu) intégrer les principes modernes dans sa pratique et nous indique, de surcroît, quel impact elles ont pu avoir à l'intérieur de la SAC, ainsi que sur le public.

La réception critique du travail de ces huit femmes est, par ailleurs, analysée dans le chapitre IV. Comme l'existence de la SAC se résume aux années 1939 à 1948, nous nous sommes principalement limitée à l'étude des articles parus au cours de cette période. Cependant, dans le cas de certaines femmes ayant fait l'objet de peu d'articles, nous avons préféré élargir notre spectre de recherche aux années 1935 à 1955, afin de recueillir suffisamment de matériel pour évaluer l'opinion de la critique à leur endroit. L'analyse des commentaires émis sur les œuvres des femmes de notre corpus est fort importante, puisqu'elle nous permet de constater si ces artistes étaient appréciées par le milieu de l'art et nous fournit, par conséquent, des indices sur l'importance qu'elles étaient susceptibles d'avoir à la SAC. De plus, une attention particulière a été accordée au vocabulaire utilisé par la critique, afin d'évaluer si leur travail était commenté en fonction d'une quelconque « identité féminine », partant de l'hypothèse qu'une philosophie essentialiste persistait à l'époque, entre autres chez la critique.

¹³ Il arrivera, par ailleurs, que nous procéderons à l'analyse d'œuvres susceptibles d'y avoir été exposées, l'important étant de saisir les particularités stylistiques de chacune et non pas d'avoir la preuve irréfutable de la présence des œuvres à la SAC.

Suite à notre recherche, certaines de nos questions sont toutefois restées sans réponses. Nous aurions en effet espéré trouver davantage de traces qui auraient confirmé la nature de l'implication des femmes de notre corpus à la SAC, comme des correspondances par exemple. Cependant, faute de documents à l'appui, nous avons souvent dû nous satisfaire de suppositions. Le manque de ressources (matérielles ou humaines) a, d'ailleurs, certainement constitué la plus grande difficulté rencontrée au cours de cette recherche.

Ainsi, bien que notre intention était de commenter l'ensemble, sinon la majorité des œuvres présentées à la SAC par les femmes de notre corpus¹⁴, il se trouve qu'un grand nombre de ces œuvres n'ont pas pu être identifiées ou sont aujourd'hui disparues ou hors d'accès. Par conséquent, le nombre d'œuvres analysées pour chaque artiste dépend de la disponibilité ou de l'accessibilité aux reproductions¹⁵ et n'est pas liée à une importance relative des artistes. Nous avons en réalité voulu éviter de tomber dans le même piège que les ouvrages généraux d'histoire de l'art en insistant davantage sur quelques productions, créant par le fait même une hiérarchisation. Néanmoins, force est de constater que toutes ne sont pas aussi longuement commentées, cependant cette différence s'explique par la quantité réduite d'informations disponibles sur certaines, notamment sur Marguerite Doernbach, Sybil Kennedy, Jeanne Rhéaume et Fanny Wiselberg.

Au cours de la recherche, nous nous sommes aussi rendu compte qu'il était quelque peu ambitieux de faire l'étude de huit femmes artistes pour un mémoire de maîtrise. Il y avait, en effet, tellement plus à dire sur ces femmes que ce que nous permettait ce contexte de recherche qui nous a souvent forcée à restreindre nos propos. Nous espérons, d'ailleurs, que d'autres circonstances nous permettront ultérieurement d'approfondir les analyses formelles et iconographiques de leurs œuvres.

Nous jugeons néanmoins que notre recherche fournit davantage de précisions sur la place des femmes dans l'histoire de l'art du Québec des années 1940. En effet, nous y

¹⁴ Nous jugeons que cette vision d'ensemble nous permettrait d'avoir la meilleure idée possible de l'impact de leur participation à la SAC.

¹⁵ Nous tenons de surcroît à préciser que nous avons parfois éprouvé des difficultés à nous procurer des reproductions de qualité, et que les renseignements sur les œuvres n'étant pas toujours disponibles, les fiches signalétiques ne sont pas toujours complètes.

rendons compte, non seulement de leur contribution à la SAC, mais aussi, de façon générale, à l'avènement de la modernité artistique du Québec que l'on fait souvent remonter, à tort, au *Refus global* (1948). En effet, les premiers signes de la modernité apparaissent au Québec dès l'entre-deux-guerres, tel que l'a établi Esther Trépanier dans *Peinture et modernité au Québec 1919-1939*¹⁶. Or, c'est à cette époque que s'inscrivent dans le monde de l'art la majorité des femmes de notre corpus, lesquelles gagneront davantage d'attention et une certaine reconnaissance en tant que membres de la SAC¹⁷. Nous amorcerons donc, dans les prochaines pages, l'étude du contexte social et culturel qui a vu naître la SAC et qui a permis aux femmes de s'engager dans les débuts de la modernité.

¹⁶ Esther Trépanier, *Peinture et modernité au Québec 1919-1939*, Québec, Nota bene, 1998, 395 p.

¹⁷ « Maintes femmes artistes actives durant les années 1950, parmi elles Marian Scott, Louise Gadbois, Jeanne Rhéaume et Sybil Kennedy ont obtenu leur première reconnaissance en tant que membres de la S.A.C. » Karen Antaki, *Les femmes artistes de Montréal des années 50*, Montréal, Galerie d'art Concordia, 1989, non paginé.

CHAPITRE I

CHAMP DE L'ART DANS LEQUEL S'INSCRIVENT LES FEMMES DE LA SOCIÉTÉ D'ART CONTEMPORAIN

Dans ce chapitre, nous ferons d'abord état des conditions du champ de l'art dans lesquelles s'est établie la Société d'art contemporain, en 1939, et verrons en quoi les conditions sociales étaient propices à sa fondation. Afin de comprendre ce qui a permis à plusieurs femmes de faire partie de ce groupe d'artistes, nous ferons aussi un bref résumé de l'intégration des femmes artistes au monde de l'art québécois. Nous tenterons donc de comprendre quelle place elles y ont occupée, de façon générale, depuis le début de leur professionnalisation, jusqu'à la création de la SAC.

1.1 Contexte artistique autour de la création de la Société d'art contemporain

La fin de la grande Dépression est une époque où les ventes d'œuvres d'art se font rares, où les collections publiques et privées ne procèdent qu'à peu d'acquisitions, où le gouvernement fédéral n'offre que peu d'aide aux artistes et où plusieurs d'entre eux doivent se tourner vers l'art commercial ou vers l'enseignement pour survivre. En effet, nonobstant que le Salon du Printemps de l'Art Association, ainsi que quelques galeries privées permettent aux artistes montréalais de présenter et de vendre leur travail¹⁸, ceux-ci éprouvent tout de même de la difficulté à vivre de leur art. De façon générale, dans les années 1930, les

¹⁸ Selon Christopher Varley, « À cette époque, les galeries privées n'existent pas en grand nombre et les expositions individuelles dans les galeries publiques sont relativement rares. » (Christopher Varley, *The Contemporary Arts Society/La Société d'art contemporain : Montréal : 1939-1948*, Edmonton, Edmonton Art Gallery, 1980, p. 15.) Cependant, Esther Trépanier identifie à Montréal, dès l'entre-deux-guerres, plus d'une dizaine de galeries privées où peuvent exposer les artistes contemporains. Esther Trépanier, *Peinture et modernité au Québec 1919-1939*, Québec, Nota bene, 1998, p. 313-332.

artistes arrivent en fait difficilement à se concentrer sur leur production artistique et seuls quelques-uns d'entre eux, qui reçoivent le plus souvent le soutien financier de leur famille, sont moins touchés par la Dépression¹⁹. En 1939, le climat artistique du Québec est, par conséquent, somme toute assez pauvre :

La crise économique des années trente avait atteint durement les artistes et, dans l'ombre, ils œuvraient de façon isolée. De plus, la situation politique des plus chaotique à l'approche de la deuxième guerre mondiale s'ajoutait aux préoccupations de l'époque. Pour ces raisons, le public inquiet était peu réceptif aux activités artistiques.²⁰

C'est donc principalement dans le but d'éveiller et de sensibiliser le public à l'art moderne que John Lyman – d'ailleurs soutenu financièrement par sa famille – propose de former un groupe d'artistes et d'amateurs d'art²¹. Visant d'abord l'éducation du public, ce regroupement permet, par ailleurs, aux artistes de sortir de leur isolement et de réunir des moyens (financiers et matériels) pour pouvoir exposer, chose qu'ils pouvaient difficilement réaliser seuls, dans le contexte actuel. Christopher Varley affirme d'ailleurs :

Les expositions de la plupart des galeries publiques sont le plus souvent des expositions organisées par des sociétés, les galeries ne jouant que le rôle d'hôte. En formant leur association, les membres de la S.A.C. ont évidemment un avantage en particulier – celui de pouvoir désormais, comme les autres sociétés, faire des demandes d'exposer des œuvres dans des locaux publics²².

La Société d'art contemporain est donc formée en février 1939. Un tel groupe fournit par le fait même une alternative aux écoles d'art en place, telle l'École des beaux-arts de

¹⁹ Bien que les femmes artistes provenant de familles aisées ou les femmes mariées soient moins touchées par la Dépression que d'autres, notamment les célibataires, plusieurs d'entre elles se voient néanmoins forcées d'occuper différents emplois en lien avec le domaine artistique, mais nous y reviendrons plus loin.

²⁰ Lise Perreault, *La Société d'art contemporain : 1939-1948*, Mémoire de maîtrise, Montréal, Université de Montréal, 1975, p.111.

²¹ Des groupes d'artistes ayant comme principal objectif de promouvoir une esthétique ou une idéologie se forment d'ailleurs au Canada dès le premier quart du XX^e siècle. Le Groupe des Sept par exemple, officiellement constitué en 1920, vise la création d'un art moderne authentiquement canadien. Le Canadian Group of Painters, une « excroissance » du Groupe des Sept, est quant à lui fondé en 1933 et se veut le représentant du mouvement moderne de la peinture canadienne, tandis que le Groupe des peintres de l'Est, fondé en 1938, regroupe dans l'ensemble des artistes dont les filiations remontent à l'École de Paris. Esther Trépanier, *Peinture et modernité au Québec 1919-1939*, *op. cit.*, p. 32 et 86. Dennis Reid, *A Concise History of Canadian Painting*, Toronto, Oxford University Press, 1988, p. 178.

²² Christopher Varley, *The Contemporary Arts Society : Montréal : 1939-1948*, *op. cit.*, p. 15.

Montréal qui propose un enseignement académique. En effet, bien que la SAC ne constitue pas une école en soi et ne dispense pas de cours, elle permet d'« encourager les artistes qui n'ont pas les avantages matériels offerts par une école organisée.²³ » Pour Lyman, la SAC forme un groupe de pression contre l'académisme des écoles d'art, des galeries et autres sociétés. Ainsi, tous les tenants de l' « art vivant » sont invités à devenir membres de ce groupe dont le seul critère d'intégration est la non appartenance à une institution académique.

En fait, dans les années trente, mais plus encore dans les années quarante, s'impose au Québec une esthétique moderne, sous l'influence de l'art européen (et américain)²⁴. De nombreux artistes se mettent alors à délaisser la « tradition » québécoise et canadienne du paysage au profit de thématiques et d'esthétiques nouvelles, proches de l'École de Paris. Ce changement s'explique par plusieurs facteurs, notamment par les voyages que font les artistes québécois à l'étranger. Tout comme par le passé, de nombreux artistes vont en effet se former en Europe (France) dans les années 1920 et 1930, et entrent alors en contact avec des pratiques artistiques novatrices, dont ils retiennent des leçons qu'ils intègrent à leur travail. À leur retour au Québec, les nouvelles générations de peintres seront donc en contact avec les influences fauvistes, cubistes ou surréalistes de ces artistes, lesquels inciteront, de surcroît, les jeunes à suivre la voie de la modernité.

Le déclenchement de la Deuxième Guerre mondiale contribue aussi, en quelque sorte, à l'avènement des avant-gardes artistiques au Québec. En effet, l'invasion nazie pousse de nombreux artistes européens vers l'Amérique et certains, qui séjourneront au Québec, seront des porte-parole déterminants pour la cause de l'art moderne. Le Père Couturier est l'un de ces exilés de la guerre qui voudra sensibiliser le Québec aux nouvelles esthétiques. Cependant, la population québécoise des années 1940, conservatrice de façon générale, mettra un certain temps à accepter ces nouvelles idées.

²³ Lettre de John Lyman à H.O. McCurry, le 8 octobre 1938, Archives du Musée des Beaux-Arts du Canada, dans *Ibid.* p.13.

²⁴ Nous ne donnerons ici qu'un bref aperçu des changements au plan esthétique qui se produisent aux alentours de la création de la SAC, puisque ce sujet a longuement été analysé, notamment par Esther Trépanier (*Peintres juifs et modernité. Montréal 1930-1945*, Montréal, Centre Saidye-Bronfman, 1987, 181 p.) et François-Marc Gagnon (*Chronique du mouvement automatiste québécois. 1941-1954*, Outremont, Lanctôt, 1998, 1023 p.)

Les 4 et 6 mars 1941, il [Couturier] prononce à l'Université de Montréal une retentissante conférence intitulée *Le Divorce entre les Artistes et le Public*. [...] Si son auditoire suit assez bien l'orateur sur le plan théorique, on le trouve par contre suspect, hérétique et même charlatan quand il se fait le défenseur du Cubisme, du Surréalisme et de cette peinture qui ne représente rien et qu'on appelle non figurative... [...] L'avant-garde picturale est en effet radicalement refusée par la très grande majorité.²⁵

De façon générale, les esthétiques modernes sont néanmoins profitables pour les femmes, puisque l'ouverture à de nouveaux sujets, notamment à la figure humaine, leur fournit une possibilité d'égalité avec les artistes masculins qui leur était inconnue jusque-là, étant donné ce qu'impliquaient les expéditions nécessaires à la peinture de paysage. Avec les années 1930, les pratiques artistiques commencent donc à s'éloigner de la « masculinité » du Groupe des Sept, puisque l'individualité et la personnalité de l'artiste priment dorénavant sur le contenu nationaliste²⁶. Tel que le mentionnent Farr et Luckyj : « The creation of an environment in which women painters could achieve recognition independent of virile nationalist content was well underway.²⁷ »

L'importance que prend le portrait avant la Deuxième Guerre fait aussi en sorte que le nombre de commandes publiques et privées données aux femmes peintres augmente et que plusieurs femmes gagnent donc en importance, notamment Lilius Torrance Newton et Prudence Heward. Durant les années 1940, l'intérêt des canadiens envers les femmes peintres semble aussi augmenter, puisque de nombreuses expositions posthumes ou collectives leur sont désormais consacrées²⁸. Plusieurs décennies se sont cependant écoulées avant d'en arriver à une telle « reconnaissance »²⁹.

²⁵ Guy Robert, *L'art au Québec depuis 1940*, Montréal, La Presse, c1973, p. 60.

²⁶ Dorothy Farr et Natalie Luckyj, *From Women's Eyes. Women Painters in Canada*, Kingston, Agnes Etherington Art Centre, 1976, p. 4.

²⁷ *Ibid.*

²⁸ Des expositions posthumes sont notamment organisées par la Galerie nationale du Canada pour Emily Carr, Prudence Heward et Pegi Nicol McLeod. De plus, vers la fin de la décennie 1940, plusieurs expositions s'annoncent explicitement comme des expositions de femmes artistes. Pensons par exemple à l'exposition *Fémina* qui s'est tenue au Musée de la province de Québec du 10 février au 16 mars 1947 ou encore à l'exposition *Canadian Women Artists (1947-1948)*, organisée par le Conseil national des femmes du Canada en collaboration avec le Canadian Art Council et le National Council of Women of the United States of America, qui s'est tenue au Riverside Museum de New York et qui a voyagé partout à travers le Canada. Esther Trépanier, *Marian Dale Scott : pionnière de l'art moderne*, Québec, Musée du Québec, 2000, p. 186.

1.2 Place des femmes artistes dans le champ de l'art québécois et canadien

Bien que les femmes soient plus nombreuses que les hommes dans les écoles d'art canadiennes depuis 1880 environ, elles ne sont alors pourtant pas socialement reconnues en tant qu'artistes. Maria Tippett affirme d'ailleurs : « Gaining social acceptance as an artist following graduation from art school was something at which the fewer male art students were more successful.³⁰ » Ainsi, bien que les femmes commencent à se faire présentes parmi les artistes professionnels à partir de 1880³¹, elles sont toujours considérées comme des amateurs. Or, dans les dernières années du XIX^e siècle, la seule perspective pour un artiste étant la formation à l'étranger (étude des maîtres antiques et du modèle vivant à Paris, Londres ou New York), il serait possible de penser qu'une femme ayant reçu cette formation puisse alors accéder à un statut professionnel³². Cependant, malgré la qualité de la formation reçue, les femmes artistes se retrouvent face à un manque de reconnaissance par les regroupements artistiques canadiens. En effet, la plupart des organisations ont à cette époque des pratiques discriminatoires. À sa création en 1880, la Royal Canadian Academy (RCA) n'accepte, par exemple, qu'une femme sur treize artistes et ne lui octroie pas le droit d'assister à ses rencontres. « Thus she was denied the power and administrative voice inherent in membership for reasons of her sex.³³ » Quand on sait qu'être membre de la RCA (et de l'Ontario Society of Artists) est une mesure d'accomplissement pour un artiste,

²⁹ Nous émettons quelques réserves en ce qui concerne la reconnaissance des femmes artistes vers la fin des années 1940, entre autres parce que les premières expositions d'artistes femmes n'ont pas suscité, tel qu'on aurait pu le croire, de « réflexions nouvelles [chez les critiques] sur le rapport des femmes à la pratique artistique » et que des qualificatifs stéréotypés étaient encore bien souvent utilisés lorsque l'on commentait leur travail. (Ibid., p. 187.) Nous aborderons, par ailleurs, plus en profondeur la reconnaissance accordée aux femmes artistes des années 1940 dans le chapitre IV.

³⁰ Maria Tippett, *By a Lady. Celebrating Three Centuries of Art by Canadian Women*, Toronto, Penguin Books, 1992, p. 28.

³¹ C'est vers la fin du XIX^e siècle que les femmes commencent à penser qu'elles pourraient être artistes professionnelles : « The fact that women, albeit largely of European and American origin, were being written about and exhibited both in and outside Canada [...] could not have failed to impress those women who were emerging from educational institutions they had begun to dominate during the final decades of the century. » Ibid., p. 30.

³² Dorothy Farr et Natalie Luckyj, *From Women's Eyes. Women Painters in Canada*, op. cit., p. 3.

³³ Ibid.

jusqu'aux années 1920, on comprend quel préjudice était alors causé aux femmes artistes³⁴. Afin de pallier à l'exclusion, les femmes créent donc leurs propres organisations comme la Women's Art Association qui aide notamment les femmes en organisant des expositions. Cependant, cette initiative n'est pas comparable aux organisations professionnelles, puisque les femmes qui y exposent sont toujours considérées comme des amateurs³⁵.

Selon Esther Trépanier, le statut d'amateur des femmes perdure, de surcroît, jusqu'à la deuxième décennie du XX^e siècle puisque : « L'arrivée sur la scène artistique montréalaise d'un nombre significatif de femmes peintres professionnelles se produit dès les années 1910, mais plus encore à partir des années 1920.³⁶ » En effet, bien que des femmes exposent au Salon du Printemps avant les années 1920, on ne considère pas qu'une femme puisse exercer la profession artistique³⁷. Il est, en réalité, mal vu qu'une femme travaille et contribue aux finances de la famille, sauf en cas de difficultés économiques. Elles conservent donc ce statut d'amateurs, même dans les Women's Art Associations qui ont commencé à se former au Canada, dès 1887. Les femmes sont aussi exclues des regroupements comme le Pen and Pencil Club (Montréal) et l'Arts Club – qui obtenaient des commandes pour leurs membres et en vendaient les œuvres –, jusqu'aux années 1920³⁸.

³⁴ *Ibid.* Les hommes professeurs dominaient aussi à l'École des Beaux-Arts et à l'Art Association de Montréal, et ce même si la majorité des étudiants étaient des femmes. De plus : « Women were never appointed directors and were only rarely curators in the public art galleries which they had frequently helped to establish. » Maria Tippett, *By a Lady. Celebrating Three Centuries of Art by Canadian Women*, *op. cit.*, p. 39-40.

³⁵ Dorothy Farr et Natalie Luckyj, *From Women's Eyes. Women Painters in Canada*, *op. cit.*, p. 3. Comme le souligne aussi Maria Tippett, dès le début du XX^e siècle, les femmes artistes canadiennes deviennent plus présentes et visibles que jamais auparavant en tant que promotrices, éducatrices et productrices d'art. Cependant, leurs efforts sont toujours marginalisés par la communauté artistique dominante masculine qui fait preuve de discrimination à leur égard. Maria Tippett, *By a Lady. Celebrating Three Centuries of Art by Canadian Women*, *op. cit.*, p. 38-39.

³⁶ Esther Trépanier, *Femmes peintres à l'aube de la modernité montréalaise*, Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal, 1998, non paginé.

³⁷ Bien que certaines femmes œuvrent professionnellement en tant qu'artistes dès les années 1920, l'idée de la femme au travail ne fait que tranquillement son chemin et l'idéologie conservatrice québécoise limite en quelque sorte leur reconnaissance ou leur acceptation en tant qu'artistes professionnelles. Nous verrons d'ailleurs qu'il arrive encore, dans les années 1940, qu'un ton paternaliste soit utilisé par la critique pour parler du travail des femmes et que, par conséquent, celles-ci ne semblent pas toujours être prises au sérieux.

³⁸ *Ibid.* et Maria Tippett, *By a Lady. Celebrating Three Centuries of Art by Canadian Women*, *op. cit.*, p. 39.

À cette époque, la division entre les organisations masculines et féminines commence néanmoins à s'éroder. En effet, les changements à l'intérieur de la société canadienne³⁹ et la modification du statut de la femme⁴⁰ ont des conséquences sur la possibilité des femmes de faire carrière en art. Les années folles leur donnent en réalité une nouvelle liberté : jupes, cheveux courts, vêtements amples, cigarette, cocktails, radio, automobile. Elles ont aussi accès à l'université, aux études et à différentes carrières. Plusieurs femmes « deviendront [de ce fait] des artistes professionnelles et pas seulement des épouses « cultivées » !⁴¹ »

Dans le milieu de l'art montréalais, la présence des femmes augmente d'ailleurs dans les années 1920⁴², entre autres grâce aux expositions et activités du Groupe de Beaver Hall, dont le travail est commenté de façon favorable par certains critiques, comme Albert Laberge dans *La Presse*. Les femmes de ce groupe inspirent d'autre part les jeunes filles de la génération suivante qui étudient à l'École des beaux-arts de Montréal, entre autres par l'esprit d'initiative dont elles font preuve. Selon Marian Scott, même s'il n'y avait pas de réels mouvements de libération de la femme dans les années 1920, plusieurs de celles qu'elle connaissait (comme Prudence Heward par exemple) tentaient de travailler « dans un monde aux frontières plus vastes que celles qu'on leur avait assignées.⁴³ »

Nous pouvons par conséquent affirmer qu'au Québec, la professionnalisation des femmes artistes s'effectue principalement à partir des décennies 1910 et 1920. Les femmes

³⁹ La prospérité du pays permet notamment la création et l'expansion d'institutions artistiques. Maria Tippet, *By a Lady. Celebrating Three Centuries of Art by Canadian Women*, op. cit., p. 62.

⁴⁰ La Première Guerre a amené de grands changements dans le rôle des femmes dans la culture. Elles sont notamment moins contraintes par les mœurs sociales du siècle précédent et ont une plus grande autonomie financière. Par conséquent, les femmes peintres sont à même de pouvoir plus facilement poursuivre leur profession. Kathryn L. Kollar, *Women Painters of the Beaver Hall Group*, Montréal, Université Concordia, 1982, p. 3.

⁴¹ Esther Trépanier, *Marian Dale Scott : pionnière de l'art moderne*, Québec, Musée du Québec, 2000, p. 58.

⁴² Le critique Jean Chauvin remarque d'ailleurs que les femmes peintres sont plus présentes à Montréal dans les années 1920, car une quarantaine, surtout des anglophones, y exposent régulièrement. (Monique Brunet-Weinmann, *Louise Gadbois (1896-1985). Être ou ne pas être ... peintre figuratif*, Mémoire de maîtrise, Montréal, Université de Montréal, 1990, p. 10-11.) La critique reconnaît par ailleurs l'apport des femmes artistes, comme Helen Mc Nicoll, Gertrude Berthe ou Alice DesClayes, dès les années 1910, même si certains considèrent qu'il serait plus utile qu'elles fassent de la dentelle plutôt que de la peinture. Esther Trépanier, *Marian Dale Scott : pionnière de l'art moderne*, op. cit., p. 57.

⁴³ Esther Trépanier, *Marian Dale Scott : pionnière de l'art moderne*, op. cit., p. 57.

qui œuvrent alors en tant qu'artistes ont été formées dans diverses écoles, mais principalement à l'Art Association of Montreal, et constituent la première génération de femmes artistes professionnelles. Parmi elles, nous comptons notamment Prudence Heward et Mabel Lockerby, ainsi que les autres femmes membres du groupe de Beaver Hall. Une seconde génération importante de femmes apparaît, sur la scène artistique professionnelle, suite à la fondation des Écoles des beaux-arts de Québec (1922) et de Montréal (1923)⁴⁴. Ces institutions fournissent en fait certains avantages aux femmes puisqu'elles leur offrent une formation solide et reconnue, qui leur permet, de surcroît, d'exercer la profession d'enseignantes. Néanmoins, une telle formation n'est pas garante de professionnalisme, puisque le fait d'exposer régulièrement et d'être commenté par la critique sont des éléments qui doivent aussi être considérés pour arriver à une telle conclusion. Cependant, le fait de vivre de son art n'est en ce sens pas déterminant, puisque les hommes y arrivent eux aussi difficilement et doivent également travailler autre part⁴⁵.

Les écoles des beaux-arts de Montréal et de Québec jouent, ainsi, un rôle important dans l'affranchissement des femmes, « à une époque où les collèges classiques (la seule voie d'entrée aux professions libérales) [sont] encore inaccessibles à la plupart des jeunes filles.⁴⁶ » Les écoles des beaux-arts sont dès leur origine liées à la culture du peuple. Elles sont gratuites et ouvertes aux garçons et aux filles de toutes classes, auquel(le)s on fait d'abord passer un examen d'entrée assez exigeant. Selon Charles Maillard, l'un des buts des écoles des beaux-arts est d'éduquer les jeunes filles :

[...] « au rôle de femmes éclairées qui sauront demain organiser leur foyer, former le goût de leurs enfants. » Mais en réalité, les cours de broderie, de coussins et de tapisserie destinés aux filles n'étaient pas obligatoires, et il semble que la plupart d'entre elles s'inscrivaient aux mêmes cours que les garçons. Dans toute l'histoire des deux écoles, le pourcentage de filles inscrites a presque toujours été plus élevé que celui des garçons.⁴⁷

⁴⁴ La création des Écoles des beaux-arts aurait d'ailleurs favorisé la professionnalisation de la fonction artistique, de façon générale. Esther Trépanier, *Peinture et modernité au Québec 1919-1939*, Québec, Nota bene, 1998, p. 27.

⁴⁵ Barbara Meadowcroft, *Painting Friends : The Beaver Hall Women Painters*, op. cit., p. 15-16.

⁴⁶ Patricia Smart, *Les femmes du Refus global*, Montréal, Boréal, 1998, p. 13.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 58.

Afin de poursuivre une carrière artistique, certaines femmes – comme Prudence Heward et Mabel Lockerby – décident de rester célibataires. Comme les opportunités de carrières se sont ouvertes pour les femmes depuis le XIX^e siècle, le célibat, autrefois associé à la pauvreté et à la dépendance, est dorénavant devenu acceptable⁴⁸. Rester célibataire permet donc aux femmes d'être indépendantes, d'autant plus que la responsabilité d'une famille pouvait possiblement étouffer leur carrière⁴⁹. Quant aux femmes mariées, elles doivent souvent conjuguer avec les conflits qui surviennent entre leurs responsabilités domestiques et professionnelles :

Women painters who marry frequently experience conflicts between their domestic and their professional responsibilities. In an effort to resolve the conflict, some painters change the direction of their career; others paint less, or stop exhibiting and paint only for self-fulfilment. Montreal painter Marian Dale Scott (1906-1993) limited her painting for several years after the birth of her son. Later, she juggled her work schedule to suit the convenience of her husband, Frank Scott, poet, lawyer, and academic.⁵⁰

Les difficultés d'ordre économique constituent, par ailleurs, un autre problème avec lequel les femmes artistes doivent composer. En effet, tel que mentionné précédemment, même les artistes (hommes ou femmes) qui connaissent un certain succès peuvent difficilement imaginer subvenir à leurs besoins simplement par la vente de leurs œuvres. Ainsi, plusieurs d'entre eux se tournent vers l'enseignement dans les années 1930. Cette profession procure aux femmes célibataires une indépendance financière et aide les femmes mariées à défrayer des dépenses ménagères et à subvenir à leur développement personnel : principale raison qui pousse les femmes à enseigner⁵¹. Enfin, certaines n'enseigneront pas du tout et seront plutôt muralistes, artistes commerciales ou critiques⁵².

* ⁴⁸ Barbara Meadowcroft, *Painting Friends : The Beaver Hall Women Painters*, op. cit., p. 80.

⁴⁹ Sarah Stanners, *The Male As Muse : The Influence of the Masculine Mainstream on Women Artists of the 1920s to 1940s*, En ligne (page consultée le 23 septembre 2004, http://www.utoronto.ca/gallery/male_as_muse2.htm)

⁵⁰ Barbara Meadowcroft, *Painting Friends : The Beaver Hall Women Painters*, op. cit., p. 93.

⁵¹ Natalie Luckyj, *Visions and Victories : 10 Canadian Women Artists 1914-1945*, London, London Regional Art Gallery, 1983, p. 21.

⁵² Maria Tippett, *By a Lady. Celebrating Three Centuries of Art by Canadian Women*, op. cit., p. 64.

Comme, au début du siècle, les Canadiens-français sont généralement d'origine plus modeste que les anglophones, et qu'avant les années 1920, il est plus ou moins essentiel de provenir d'une famille aisée pour obtenir une formation artistique, peu de jeunes filles canadiennes-françaises ont alors la possibilité de s'inscrire aux écoles d'art. Ainsi, il faut attendre les années 1930, soit après l'ouverture des Écoles des beaux-arts, pour voir apparaître la première génération de femmes artistes canadiennes-françaises professionnelles⁵³. Se manifestant plus tardivement dans le monde artistique québécois : « la participation des femmes francophones aux mouvements modernes à Montréal se fait surtout à partir des années 1940.⁵⁴ » Parmi celles-ci : « Agnès Lefort et Louise Gadbois préfigurent l'importance que prendront les francophones dans les décennies suivantes.⁵⁵ »

Ce constat est entre autres visible à l'intérieur de la Société d'art contemporain, puisque si les femmes francophones n'y sont que deux en 1939, leur nombre augmente considérablement dans la deuxième moitié des années 1940. Nous fournirons, par ailleurs, davantage de détails sur les membres de ce groupe d'artistes, ainsi que sur la place qu'y avaient les femmes, dans le chapitre suivant.

⁵³ Barbara Meadowcroft, *Painting Friends : The Beaver Hall Women Painters*, op. cit., p. 36.

⁵⁴ Esther Trépanier, *Femmes peintres à l'aube de la modernité montréalaise*, op. cit., non paginé.

⁵⁵ *Ibid.*

CHAPITRE II

LES FEMMES DE LA SOCIÉTÉ D'ART CONTEMPORAIN

Afin d'arriver à déterminer quelle place occupaient les femmes dans la SAC, il semble d'abord nécessaire d'en comprendre le fonctionnement. Nous émettrons donc d'abord quelques considérations générales sur ce groupe d'artistes. Nous déterminerons notamment qui en étaient membres et comment se déroulaient leurs activités. Avant de finalement introduire les femmes de notre corpus et d'évaluer leurs rôles et fonctions spécifiques à l'intérieur de la SAC, nous fournirons une hypothèse quant à l'importance que détenaient les femmes, de façon générale, à l'intérieur de ce groupe. Cette analyse sera principalement basée sur les témoignages de quelques-unes de ces artistes et, par conséquent, sur leur perception de la place qu'elles y avaient. Le lecteur se doit donc de garder en tête qu'il s'agit de l'opinion des artistes et non de faits vérifiables.

2.1 Structure et composantes de la SAC⁵⁶

Le 11 février 1939, un communiqué prie les artistes intéressés de se présenter à une réunion pour créer une association d'artistes non académiques⁵⁷. À la première réunion qui se tient le 15 février, vingt-sept artistes se présentent et fondent la Société d'art contemporain.

[...] ce regroupement d'artistes veut promouvoir le développement d'un art vivant, progressiste et contemporain qui met l'accent sur « l'imagination, la sensibilité, l'intuition et la spontanéité ». Elle compte également sensibiliser le grand public aux tendances contemporaines de l'art, tant héritières de la tradition européenne

⁵⁶ Ces renseignements sur la création de la SAC proviennent, sauf dans certains cas que nous identifierons, du mémoire de maîtrise de Lise Perreault, *La Société d'art contemporain : 1939-1948*, Mémoire de maîtrise, Montréal, Université de Montréal, 1975, p. 21 et suivantes.

⁵⁷ Anonyme, « La Société d'art contemporain », *Le Jour*, 11 février 1939, p. 4.

qu'américaine. On y favorise une ouverture aux problématiques artistiques internationales et modernes, qu'elles soient post-impressionniste, cézannienne, matissienne, cubiste ou encore expressionniste américaine ou mexicaine.⁵⁸

Lors de sa fondation, on procède à l'élection de son conseil exécutif. John Lyman est élu comme président, Paul-Émile Borduas comme vice-président, Fritz Brandtner comme secrétaire et Philip Surrey comme trésorier. La liste des membres du 16 mai 1939 nous apprend, par ailleurs, que le groupe était alors composé de vingt-six membres, dont sept étaient des femmes. Notons que parmi elles, l'on retrouve déjà trois des huit membres de notre corpus, soit Louise Gadbois, Prudence Heward et Marian Scott. Au cours des neuf années suivantes, on pourra remarquer une plus grande diversité entre les membres (aux plans de l'âge, des origines et des esthétiques privilégiées) dont le nombre aura presque doublé en 1948, passant plus spécifiquement à quarante-six. La SAC recevra, par ailleurs, sa charte de corporation culturelle en juin 1945, déposée sous les noms de huit hommes artistes ou amateurs d'art⁵⁹. Il est donc possible de dire qu'il s'agit d'« un regroupement artistique structuré, légalement constitué, et administré par des hommes [...] »⁶⁰ À notre connaissance, aucune femme ne siègera en effet sur le conseil avant l'élection de Marian Scott en tant que vice-présidente, en 1948, soit peu de temps avant la dissolution du groupe, mais nous y reviendrons plus loin.

Bien que les anglophones aient été plus nombreux au départ, soit 22 artistes sur 26, Louise Gadbois précise qu'il n'y avait aucune animosité entre les deux groupes linguistiques.

⁵⁸ France Saint-Jean, *La réception critique dans la presse montréalaise francophone des décennies 1930 et 1940 de l'œuvre de cinq femmes artistes : Prudence Heward, Liliás Torrance Newton, Anne Savage, Marian Scott et Jori Smith*, Mémoire de maîtrise, Montréal, Université du Québec à Montréal, 1999, p. 18.

⁵⁹ Guy Robert, *La peinture au Québec depuis ses origines*, Sainte-Adèle, Iconia, 1978, p. 83. Nous tenons par ailleurs à préciser que même si le statut des femmes s'était amélioré – elles sont déclarées être légalement des personnes et sont éligibles à une nomination au Sénat canadien depuis 1929 et obtiennent le droit de vote au Québec en 1940 –, aucune femme n'a participé à l'obtention de cette charte, étant donné leur statut légal de personnes réputées mineures. En effet, selon le Code civil de 1866, en plus d'être exclues du politique à tous les paliers gouvernementaux et d'être marginalisées au sein des structures économiques, sociales et éducatives, elles sont aussi soumises à une incapacité civile et juridique. Maryse Darsigny, Francine Descarries, Lyne Kurtzman et Évelyne Tardif, dir., *Ces femmes qui ont bâti Montréal*, Montréal, Les Éditions du remue-ménage, 1994, p. 145.

⁶⁰ Monique Brunet-Weinmann, *Louise Gadbois (1896-1985). Être ou ne pas être ... peintre figuratif*, Mémoire de maîtrise, Montréal, Université de Montréal, 1990, p. 12.

Il n'était pas question de problème de langue à cette époque-là. D'anglophone qu'il était au début, à l'exception de Borduas, le comité exécutif de la Société est devenu francophone. Maurice Gagnon a été secrétaire très longtemps. Mon mari fit office de trésorier. De même la question religieuse n'avait pas d'interférence avec nos réunions. [...] Nous parlions peinture essentiellement, et aussi politique.⁶¹

La place des francophones s'est ainsi graduellement mise à augmenter à l'intérieur du groupe et ce, surtout suite à l'admission de membres juniors en 1943. Ceux-ci étaient en effet principalement les étudiants de Paul-Émile Borduas à l'École du Meuble ou d'Alfred Pellan à l'École des beaux-arts de Montréal. Ainsi, durant la dernière année d'existence de la SAC, la moitié de ses membres étaient francophones et seize étaient des femmes, principalement des jeunes d'ailleurs. Nous pouvons alors remarquer une augmentation du pourcentage de membres féminins qui sont passées d'environ 27 % en 1939 à 35 % en 1948. De même, la participation des femmes aux expositions annuelles sembla aussi augmenter avec les années.

The membership list of the Contemporary Arts Society in May 1939 included seven women and nineteen men. Six month later in December, in the first group exhibition at the Stephens Gallery in Montreal, four more women artists appear as members. In the years between 1939 and 1948 the participation of women artists as members and exhibitors increases.⁶²

Malgré tout, soulignons que les femmes ne semblaient pas être considérées comme les égales des hommes à l'intérieur du groupe, tel qu'en témoigne Louise Gadbois lors d'une entrevue accordée à Lise Perreault : « On ne nous prenait pas tellement au sérieux, dira-t-elle, si bien que parfois on oubliait de m'envoyer des feuillets de convocations pour des réunions.⁶³ » Ainsi, nous pourrions croire que la plupart des femmes ne semblent pas avoir été impliquées dans l'organisation de la SAC ou y avoir eu une place majeure, cependant, cette hypothèse n'est basée que sur une opinion parmi d'autres. Tel que nous le verrons, Marian Scott trouvait en effet les rencontres du groupe fort stimulantes et ne semblait pas s'y sentir brimée. Néanmoins, d'après les commentaires que Lise Perreault avait réussi à récolter auprès des anciens membres, les figures dominantes de la Société étaient des hommes, soit Paul-Émile Borduas, John Lyman, Alfred Pellan et Goodridge Roberts.

⁶¹ *Ibid.*, p. 21.

⁶² Natalie Luckyj, *Visions and Victories : 10 Canadian Women Artists 1914-1945*, London, London Regional Art Gallery, 1983, p. 16.

⁶³ Lise Perreault, *La Société d'art contemporain : 1939-1948*, *op. cit.*, p. 56.

2.2 Importance des membres de notre corpus dans la SAC

Tel que nous l'avons mentionné en introduction, les femmes sélectionnées sont celles que nous avons jugées les plus significatives du groupe. Ce sont celles qui semblent en effet s'y être le plus impliquées, entre autres en participant à plus de la moitié des expositions organisées. Ainsi, Marguerite Doernbach, Sybil Kennedy et Jeanne Rhéaume participèrent à six des onze expositions des œuvres des membres de la SAC, Prudence Heward et Mabel Lockerby à sept d'entre elles, Marian Scott et Fanny Wiselberg à huit et Louise Gadbois à dix, soit à l'ensemble des expositions, sauf à celle présentée à Toronto en 1947 et qui ne comptait que très peu d'exposants (quatre selon les comptes rendus des journaux)⁶⁴. Nous procéderons donc maintenant à la présentation sommaire des sept peintres et de la sculptrice qui composent notre corpus.

2.2.1 Marguerite Doernbach (Peggy Anderson)

Malgré le fait que cette artiste ait participé à toutes les expositions organisées par la SAC entre 1941 et 1946 sauf une, en 1943, celle-ci est à toutes fins pratiques inconnue du milieu de l'art canadien. En effet, aucune étude n'a été faite jusqu'à présent sur son travail. Cela est sans doute dû au fait qu'elle n'ait habité au Canada que durant les années 1940. Elle est, par ailleurs, la seule artiste de notre corpus qui ne soit pas décédée et qu'il nous a été possible de rencontrer, dans la demeure de son fils où elle réside, à Easton en Pennsylvanie⁶⁵.

⁶⁴ Voir annexe Liste des participants aux expositions de la SAC (app. A). Cette liste est reproduite à partir du catalogue d'exposition de Christopher Varley, *The Contemporary Arts Society/La Société d'art contemporain : Montréal : 1939-1948*, Edmonton, Edmonton Art Gallery, 1980, p. 40-42. Précisons néanmoins que Varley avouait s'être référé aux travaux de Lise Perreault sur la SAC pour établir sa liste.

⁶⁵ Nous n'avons malheureusement pas pu vraiment obtenir de nouvelles informations sur sa participation à la SAC, lors de notre entretien du 29 juin 2005, puisque madame Doernbach, atteinte de la maladie d'Alzheimer, n'avait qu'un vague souvenir de sa vie à Montréal au cours de la décennie 1940. Néanmoins, compte tenu que la maladie affectait alors principalement sa mémoire à court terme, nous pouvons croire que les renseignements d'ordre biographique qu'elle nous a fournis s'avèrent exacts.

Marguerite Doernbach naît le 9 mai 1917 à Germantown, près de Philadelphie, aux États-Unis. Sa famille y partage alors une maison de trois étages avec ses grand-parents paternels, ce qui nous laisse croire que Doernbach provient d'un milieu plutôt confortable financièrement. Elle déménage avec sa famille à Jenkintown en 1926, puis commence à étudier sous Robert Gwathmey et Benton Spruance au Beaver College de Glenside en 1934, duquel elle sera diplômée en 1938. Elle se rend par la suite étudier à l'American Artists School de New York⁶⁶ où elle pratique la sculpture et la peinture abstraite avec Hananiah Harari et Milton Hebal et y gagne notamment un prix de sculpture, en 1939. La même année, elle fait la rencontre de son futur mari, Patrick Anderson, étudiant à la maîtrise en histoire à l'Université Columbia qui vivait lui aussi à la maison internationale de New York. Ils optent finalement pour le mariage en 1940 et décident de venir vivre à Montréal⁶⁷.

Le couple Anderson arrive donc au Canada le 15 septembre 1940⁶⁸ et s'installe à Montréal, possiblement sur le boulevard Dorchester⁶⁹, aujourd'hui René-Lévesque. De 1943 à 1946, Marguerite Doernbach travaille comme technicienne de laboratoire à l'hôpital Royal-Victoria et fait d'ailleurs plusieurs dessins de salles d'opération⁷⁰, mais participe aussi à la création des revues littéraires de son mari. En réalité, de 1940 à 1946, Patrick Anderson est actif en tant que professeur à la Selwyn House et à l'Université McGill, mais aussi en tant que poète, éditeur et activiste politique. Il fonde donc une première revue, *The Andersons*, dont le seul et unique numéro paraît en avril 1941, puis édite le petit magazine *En Masse* au cours de l'année 1945. Même si seulement 4 numéros sont tirés, cette publication du Labour Progressive Party est un legs important d'Anderson au sujet de ses convictions politiques marxistes, ainsi que de celles de Doernbach qui y participe ardemment, notamment en tapant tous les numéros « à deux doigts », comme elle nous le précise lors de notre entretien. Elle y

⁶⁶ Randal L. Salewski et Ben Whitmire, *Marguerite Doernbach. A Retrospective : 1938-1987*, Trenton, Trenton City Museum et Mercer County Community College, 1987, non paginé.

⁶⁷ Helen Murphy, « Clever Young Artist Interprets Canadian Scenes, Events », *The Herald*, 11 février 1946. Lors de notre rencontre avec madame Doernbach le 29 juin 2005, celle-ci nous faisait part du désir de Patrick Anderson d'éviter le service militaire, et qu'elle s'était plus tard rendue compte que c'était là la véritable raison de leur mariage, ainsi que de leur déménagement.

⁶⁸ Archives du Musée des beaux-arts du Canada.

⁶⁹ Lors de l'entretien du 29 juin 2005, madame Doernbach nous a décrit un appartement où elle se souvenait avoir vécu sur le boulevard Dorchester, mais nous ne pouvons pas être certaine du moment où elle y aurait emménagé.

⁷⁰ Helen Murphy, « Clever Young Artist Interprets Canadian Scenes, Events », *loc. cit.*

publie aussi des dessins à contenu politique à quelques reprises, dont nous n'avons malheureusement pas pu trouver de reproductions, représentant par exemple des travailleurs s'attelant à la tâche ou des soldats au repos⁷¹.

Bien qu'elle se soit fait donner le surnom de « Peggy », cette artiste peint sous son nom de jeune fille et signe d'ailleurs ses œuvres comme tel, soit « Marguerite Doernbach »⁷². Le couple aime la campagne de Baie Saint-Paul et de Saint-Sauveur-des-Monts et visite même, chaque été, un nouveau territoire québécois, puisque Doernbach trouve beaucoup de matériel dans les paysages du Québec, qu'elle considère très « excitants ». C'est donc dans le but de favoriser leur création que les Anderson s'établissent à Saint-Sauveur-des-Monts, de 1946 à 1947⁷³.

Doernbach fréquente aussi plusieurs personnes du monde artistique montréalais, notamment grâce à son mari qui entretient des liens avec le milieu littéraire, mais aussi des arts visuels, pour ses publications⁷⁴. Le couple est d'ailleurs invité chez John Lyman et sa femme Corrine, qui recevaient pour le thé les dimanches après-midi, et y rencontre entre autres Phillip Surrey et sa femme Margaret, en novembre 1940⁷⁵.

Bien que Doernbach entretienne, à cause de son mari, peut-être davantage de liens avec les gens de lettres qu'avec les artistes visuels, elle fréquente donc aussi des personnalités des arts visuels, entre autres à la SAC⁷⁶. Bien qu'elle ne semble pas occuper de fonctions ou avoir un rôle particulier à jouer à l'intérieur de ce groupe, elle est de toute évidence une

⁷¹ Patricia Whitney, « *En masse: an Introduction and an Index* », *Canadian Poetry*, no 19, automne-hiver 1986, p. 76-91 et « From Oxford to Montreal : Patrick Anderson's Political Development », *Canadian Poetry*, no 19, automne-hiver 1986, p. 26-48.

⁷² Nous retrouvons d'ailleurs ces deux noms (Peggy Anderson et Marguerite Doernbach) dans les listes de participants aux expositions de la SAC.

⁷³ Patricia Whitney, « From Oxford to Montreal », *loc. cit.*, p. 33-34.

⁷⁴ « Indeed many well-known names dot the pages of *En Masse* : Dorothy Livesay, Goodridge Roberts, Allan Harrison and Ghitta Caiserman, for example. These persons represented ideological positions ranging from the radical (Livesay) to the thoroughly apolitical (Roberts), as well as the arts of poetry and painting. » Patricia Whitney, « *En masse: an Introduction and an Index* », *loc. cit.*, p. 76.

⁷⁵ Patricia Whitney, « First Person Feminine : Margaret Day Surrey », En ligne (page consultée le 27 janvier 2005), <http://www.canadianpoetry.ca/cpjr/vol31/whitney.htm>. Nous pouvons par ailleurs déduire qu'un certain lien d'amitié se crée entre Surrey et Doernbach, puisqu'elle réalise un portrait de l'artiste en 1946 : œuvre que possède le Musée des beaux-arts du Canada.

⁷⁶ Madame Doernbach se souvient notamment avoir connu Marian Scott.

femme qui aime s'impliquer dans des organisations qui lui permettent de défendre ses opinions⁷⁷. En effet, en plus de contribuer à la publication de revues marxistes, elle participe aux expositions de la SAC et en devient membre dès 1941, alors qu'elle vient tout juste de s'établir à Montréal. Ce faisant, elle affirme sa vision moderne de la pratique artistique et s'offre des opportunités de montrer son travail. Elle nous disait d'ailleurs : « If there was an exhibition, I'd be in it ». Elle aimait donc exposer et précise que si elle faisait des toiles, c'était dans le but que des gens les voient⁷⁸.

2.2.2 Louise Gadbois

La deuxième artiste que nous aborderons, l'une des deux artistes francophones de notre corpus, est un peu plus connue du milieu de l'art canadien, puisque le retour à la figuration et le féminisme ont participé à sa redécouverte vers la fin des années 1970. Elle s'est en effet vu consacrer plusieurs articles et a aussi fait l'objet d'expositions, dont une vouée à ses portraits au Musée d'art contemporain en 1979 et une autre, rétrospective, à la Galerie de l'UQAM en 1983.

Louise Gadbois naît le 27 novembre 1896 dans un milieu grand-bourgeois, conservateur et catholique⁷⁹. Elle fait ses études primaires et secondaires à Outremont à l'Académie Cherrier, tenue par les Sœurs des Saints Noms de Jésus et Marie. Ses origines bourgeoises font en sorte qu'elle est initiée aux arts dès l'enfance par sa mère, c'est-à-dire à l'« écriture » en bâtons puis à l'aquarelle, ainsi qu'à la couture et la broderie, tel qu'il convenait à l'époque d'instruire les jeunes filles de cette classe sociale. C'est toutefois au couvent que Gadbois prend ses premiers cours de dessin, auxquels elle s'inscrit en cachette

⁷⁷ Tout comme son mari qui s'est lui aussi impliqué dans la SAC, du moins en 1941, alors qu'il écrit dans le catalogue de l'exposition que présente la SAC à la galerie Morgan. Il y pointe en effet l'importance des dessins dans la production des artistes qu'il ne faut donc pas négliger : « [...] as Patrick Anderson points out in his note in the catalogue, they often offer an indispensable clue to the artist's personality. » Robert Ayre, « Exhibits at Morgan's By Canadian Artists Would Make Fine Gifts », *Standard*, 6 décembre 1941, p. 27.

⁷⁸ Entretien du 29 juin 2005.

⁷⁹ Monique Brunet-Weinmann, *Louise Gadbois (1896-1985). Être ou ne pas être ... peintre figuratif*, op.cit., p. 3.

de son père, « qui ne voulait pas qu'elle conforme son talent aux conventions académiques.⁸⁰ » Elle n'aime d'ailleurs pas l'enseignement basé sur la copie de plâtres et abandonne son cours après quelques mois. Elle continue par la suite de faire du dessin, mais pour elle-même seulement – caricatures des professeurs, copies de portraits mondains –, pratique qui, comme le suggère Monique Brunet-Weinmann, y sera certainement pour quelque chose dans le style de son œuvre⁸¹.

Bien que la famille de Gadbois avait des convictions politiques de droite – son grand-père avait par ailleurs été sénateur et son père était major-général – c'est tout de même de ce dernier, passionné pour la peinture, que lui vient son amour pour cet art, puisqu'il « lui fait connaître les impressionnistes, les Fauves, qui éveillent en elle le désir de devenir artiste-peintre.⁸² » Il avait d'ailleurs accepté qu'elle aille étudier les beaux-arts à Paris avant de savoir qu'il devait lui-même partir pour l'Europe à la guerre, au moment où elle sortait du couvent, en 1914. Cette même année, Gadbois rejoint sa famille qui vit à Québec depuis 1912 et se voit contrainte, en tant qu'aînée, de s'occuper de sa famille lorsque sa mère tombe malade⁸³.

Gadbois hésita longtemps, par ailleurs, entre se marier ou avoir une carrière artistique, sachant qu'à l'époque art et mariage étaient plus ou moins inconciliables pour une femme. En effet, le mariage impliquait de fonder une famille, de surcroît souvent nombreuse chez les catholiques, alors que l'art demandait du temps⁸⁴. Cependant, comme le stipule le Collectif CLIO :

À l'heure des choix, il est convenable de se marier ou d'entrer en religion! Le célibat laïque est encore considéré comme un statut ridicule et condamnable, parce qu'il dénote, dit-on, un certain égoïsme. Pourtant, bien loin d'être un choix, il est souvent

⁸⁰ *Ibid.*, p. 38.

⁸¹ Son travail se caractérise entre autres par un « [...] sens aigu du détail curieux qui sera accentué avec humour; [ainsi que par une] habileté pour le rendu des tissus, des fourrures, des perles [...] » *ibid.*, p. 38-39.

⁸² Simone Landry, « Louise Gadbois (1896-1985). Artiste peintre », dans Maryse Darsigny, Francine Descarries, Lyne Kurtzman et Évelyne Tardif, dir., *Ces femmes qui ont bâti Montréal*, op. cit., p. 238.

⁸³ Monique Brunet-Weinmann, *Louise Gadbois (1896-1985). Être ou ne pas être ... peintre figuratif*, op. cit., p. 12-13.

⁸⁴ *Ibid.*, p.13.

le lot d'une femme qui doit s'occuper de sa famille et gagner une partie du revenu annuel.⁸⁵

Louise Landry se mariera donc finalement le 27 mai 1919 avec le juriste Émilien Gadbois et donnera naissance à six enfants entre 1920 et 1927, retardant par conséquent ses projets artistiques. Elle dut effectivement se plier à :

[...] toutes les circonstances qui veillaient à cette époque à ce qu'une femme – francophone par surcroît – s'acquitte de ses devoirs avant de songer à faire ce qu'elle voulait. [...] Elle qui disait ne pas s'intéresser au féminisme parce qu'elle ne s'était jamais sentie brimée dans ses aspirations, ce n'est tout de même que vers 1932 – elle a trente-six ans – qu'elle se met vraiment à produire, au moment où elle s'inscrit à l'atelier du peintre Holgate.⁸⁶

Encouragée par son mari, elle entreprendra en effet des cours de dessin et ce, malgré la Crise et les préjugés ayant cours, surtout contre les femmes, qui « [employaient leurs] énergies à des « futilités » artistiques quand tant de besoins vitaux se manifestaient tragiquement [...] »⁸⁷ De 1932 à 1936, elle étudie donc le dessin avec Edwin Holgate à la Art Association of Montreal et y gagne même le prix MacPherson pour le dessin, en 1935⁸⁸. Elle expose pour la première fois au Salon du Printemps en 1936 et y participera par la suite chaque année jusqu'en 1950, sauf de 1941 à 1944. Après avoir gagné le prix MacPherson, Holgate la renvoie chez elle apprendre à peindre sous prétexte qu'il n'a plus rien à lui apprendre. Elle se penche donc sur le livre *L'art de peindre* de Moreau-Vautier, ainsi que sur des livres sur les peintres qu'elle admire et qui lui serviront de maîtres. Elle apprend ainsi en autodidacte à maîtriser ce médium, bien qu'elle prenne quelques cours avec John Lyman de 1936 à 1939⁸⁹.

⁸⁵ Le Collectif CLIO, *L'histoire des femmes au Québec depuis quatre siècles*, Montréal, Le Jour, 1992, p. 259.

⁸⁶ Simone Landry, « Louise Gadbois (1896-1985). Artiste peintre », dans Maryse Darsigny, Francine Descarries, Lyne Kurtzman et Évelyne Tardif, dir., *Ces femmes qui ont bâti Montréal*, op. cit., p. 238-239.

⁸⁷ Monique Brunet-Weinmann, *Louise Gadbois (1896-1985). Être ou ne pas être ... peintre figuratif*, op. cit., p. 16.

⁸⁸ Monique Brunet-Weinmann, « Les vies tranquilles de Louise Gadbois », *Parcours*, vol. 2, no 4, Hull, Galerie Montcalm, automne 1996, non paginé.

⁸⁹ Monique Brunet-Weinmann, *Louise Gadbois (1896-1985). Être ou ne pas être ... peintre figuratif*, op. cit., p. 46-49.

Or, cette période correspond aussi à celle où Lyman prévoit fonder la Société d'art contemporain. « Au cours d'un dîner, [il fait d'ailleurs] part à Gadbois de son intention de rassembler des peintres pour parler peinture, comme cela se faisait à Londres où il avait vécu.⁹⁰ » Quand Lyman commence à élaborer son projet, il veut de surcroît faire d'elle la vice-présidente de la future société, mais celle-ci refuse pour conserver le peu de temps qu'elle a pour peindre, à cause des obligations familiales. Elle préfère donc rester libre, comme elle le dit à Monique Brunet-Weinmann lors d'un entretien⁹¹. Elle devient néanmoins, en 1939, l'un des membres fondateurs du groupe qui se réunit d'ailleurs souvent chez elle. Elle reçoit donc régulièrement une vingtaine de personnes lors de soirées qui visent à promouvoir les intérêts artistiques des membres⁹². Si l'on en croit Brunet-Weinmann, les femmes de la SAC auraient d'ailleurs conservé le rôle d'hôtesse que remplissaient bien souvent les femmes bourgeoises :

En somme, je vois la S.A.C. comme le lieu géométrique de plusieurs cercles qui se recoupaient partiellement, quelques personnes faisant le lien, la jonction entre les uns et les autres. Lyman était le coordonnateur de l'ensemble, l'animateur, le pivot, et chacun de ces cercles d'amis, préalablement ou simultanément existants gravitaient autour de quelques femmes-artistes membres et fondatrices de la Société : vous [en parlant de Gadbois], Marian Scott, Jori Smith. Vos tables étaient leurs centres!⁹³

Gadbois est aussi une intermédiaire importante entre la SAC et une personnalité majeure du monde de l'art des années 1940 : le Père Marie-Alain Couturier. Ce dernier, qui arrive au Québec en 1940, est en fait non seulement déterminant pour le groupe, mais aussi pour la carrière de Gadbois. Il s'investit en effet beaucoup dans la promotion de l'art moderne, notamment des membres de la SAC, et encourage grandement Gadbois en organisant, entre autres, sa première exposition solo. Ainsi, conservant des liens étroits avec le Père Couturier, même après son retour en France, il semble que cette dernière serve d'intermédiaire entre celui-ci et la SAC, en particulier dans l'organisation d'une exposition

⁹⁰ *Ibid.*, p. 20.

⁹¹ *Ibid.* Précisons tout de même que si Lyman lui fit une telle demande, c'est entre autres qu'il désirait attirer la communauté francophone à se joindre au groupe. C'est donc pour cette raison que, suite au refus de Gadbois, Paul-Émile Borduas fut élu vice-président.

⁹² Lucille Rouleau-Ross, *Louise Gadbois : 1936-1955 : le portrait dans la peinture*, Montréal, Musée d'art contemporain, 1979, p. 6.

⁹³ Monique Brunet-Weinmann, *Louise Gadbois (1896-1985). Être ou ne pas être ... peintre figuratif*, op. cit., p. 23.

d'art moderne canadien à Paris. En 1947, elle se trouve en effet à être médiatrice entre Couturier, qui voulait organiser une exposition hommage au Canada au Musée d'Art moderne de Paris, et les membres de la SAC, puisque c'est à elle que revient le rôle d'aller voir Borduas, Lyman, Surrey et tous les membres pour connaître les raisons de leur refus de participer à cette exposition qui n'aura finalement pas lieu⁹⁴.

Enfin, le fait que Gadbois participe presque à l'ensemble des expositions collectives de la SAC⁹⁵ en fait certainement l'un de ses membres les plus fidèles et enthousiastes. Cependant, témoignant possiblement du rôle que l'on associait toujours aux femmes à l'époque, elle semble davantage être considérée comme une bonne hôtesse que comme une peintre accomplie.

[...] si John Lyman est le directeur du groupe jusqu'à sa dissolution, elle en est le foyer : table ouverte deux fois par semaine, une réputation d'hôtesse raffinée ayant à son service un cordon-bleu, avec cette ingrate conséquence qu'on la considère trop souvent comme la *dame qui sait recevoir*, la femme d'esprit de service à qui Maurice Gagnon, l'ami, demande conseil pour les monographies qu'il publie sans jamais songer à en publier une sur son œuvre à elle.⁹⁶

2.2.3 Prudence Heward

Cette artiste est sans doute l'une des plus connues de notre corpus du fait que son travail soit abordé dans plusieurs ouvrages généraux d'histoire de l'art et de la peinture au

⁹⁴ *Ibid.*, p. 107-109. Cette exposition n'aura pas lieu entre autres à cause des tensions existant entre André Breton et Couturier qui ont fait en sorte que les artistes qui ne voulaient pas être « rejetés » par Breton ont préféré ne pas exposer avec Couturier. Voir Monique Brunet-Weinmann, *Louise Gadbois (1896-1985). Être ou ne pas être ... peintre figuratif*, op. cit., p. 106-110 pour de plus amples informations.

⁹⁵ Bien que Gadbois ne semble pas avoir participé à l'exposition de 1947 à Toronto, tel que nous l'avons mentionné plus haut, Brunet-Weinmann affirme que l'artiste « participe à toutes les expositions collectives de la SAC, au Canada et à l'étranger (États-Unis, Brésil) ». Aussi, nous supposons que l'auteure parle ici d'expositions canadiennes présentées à l'étranger qui comprenaient des œuvres des membres, puisque le groupe n'a officiellement organisé que onze expositions de ses membres et que celles-ci ont toutes été présentées au Canada. Nous nous basons sur la liste de participants aux expositions établie par Christopher Varley et publiée dans le catalogue *The Contemporary Arts Society : Montréal : 1939-1948*, op. cit., p. 40-42.

⁹⁶ Monique Brunet-Weinmann, « Connaître et reconnaître Louise Gadbois », *Vie des arts*, vol. 25, no 100, automne 1980, p. 24.

Canada. Cependant, bien qu'Heward semble avoir acquis une reconnaissance dans le milieu de l'art canadien, sa production et sa carrière restent peu connues du grand public.

Née le 2 juillet 1896 à Montréal dans une famille aisée anglo-protestante – son père Arthur R.G. Heward est un homme d'affaires à l'exécutif du Canadian Pacific Railway⁹⁷ – Prudence Heward est initiée dès l'enfance aux arts visuels puisqu'elle sert alors de modèle à sa sœur, étudiante à l'Art Association of Montreal. À l'âge de 12 ans, elle débute elle aussi des cours de dessin qu'elle poursuit jusqu'à la Première Guerre mondiale. Elle quitte alors le Québec avec sa mère pour l'Angleterre, où elle travaille pour la Croix Rouge. À son retour d'Europe à l'âge de 22 ans, elle reprend ses études de peinture et de dessin à la Art Association of Montréal, d'abord sous William Brymner, puis sous Randolph Hewton et enfin Maurice Cullen, lors de classes d'été. Ce sont ces années d'études qui lui permettront d'ailleurs de développer un intérêt pour la peinture moderne européenne.

En 1920, Heward rejoint par ailleurs le Groupe de Beaver Hall de Montréal qui comprend des artistes, dont plusieurs femmes, qui privilégient une esthétique moderne. Elle a l'habitude de travailler dans son studio à la maison et d'utiliser ses amis et ses proches comme modèles⁹⁸. En 1924, elle gagne le prix Reford de peinture, ainsi que le « Women's Art Scholarship ». L'année suivante, sa famille l'encourage donc à poursuivre sa carrière et l'incite à aller étudier à Paris, suite à la fermeture des cours avancés à l'Art Association⁹⁹. Elle quitte de ce fait le Québec pour étudier la peinture à l'Académie Colarossi avec Charles Guérin, ainsi que le dessin à l'École des Beaux Arts avec l'illustrateur Bernard Naud¹⁰⁰. Elle suivra également des cours de dessin à l'Académie Scandinave de Paris, puis ira peindre dans le sud de la France et en Italie avant de revenir à Montréal.

Pour cette jeune femme passionnée par la peinture, appartenir à la classe sociale bourgeoise comporte à la fois des avantages et des inconvénients. En effet, le milieu

⁹⁷ Barbara Meadowcroft, *Painting Friends : The Beaver Hall Women Painters*, Montréal, Véhicule Press, 1999, p. 23.

⁹⁸ Dorothy Farr et Natalie Luckyj, *From Women's Eyes. Women Painters in Canada*, Kingston, Agnes Etherington Art Centre, 1976, p. 40-41.

⁹⁹ Barbara Meadowcroft, *Painting Friends : The Beaver Hall Women Painters*, *op. cit.*, p. 41.

¹⁰⁰ Natalie Luckyj, *Visions and Victories : 10 Canadian Women Artists 1914-1945*, London, London Regional Art Gallery, 1983, p. 35.

financièrement aisé de sa famille lui assure d'abord une sécurité qui lui permet de pratiquer la peinture avec peu d'inquiétudes – elle possède une voiture, un studio et s'avère sans responsabilités domestiques – en plus de lui fournir l'opportunité de continuer ses études à l'étranger¹⁰¹. C'est aussi surtout grâce au fait que les Heward possèdent une grande propriété à Fernbank, près de Brockville en Ontario, où elle passe ses vacances d'été, que Heward peut développer son goût pour l'extérieur, qui se manifeste dans ses peintures¹⁰². Cependant, vivre avec ses parents lui enlève somme toute une certaine liberté, nécessaire pour arriver à créer. Ayant fait le choix de ne pas se marier, par souci de poursuivre sa vocation pour la peinture, Heward continue de vivre dans la maison familiale et en subit donc certaines conséquences : « Efa Heward, the mother of eight children, had artistic skills, and encouraged her daughters' talents, but she had rigid standards on matters of dress, manners, and morals.¹⁰³ » Selon Barbara Meadowcroft, Heward se trouve d'ailleurs à souffrir, à la fois physiquement et émotionnellement, du stress que lui cause son appartenance à une « *large, hypercritical family*. »

Son esprit moderne et sa situation sociale le lui permettant, Prudence Heward s'implique dans diverses organisations artistiques. Elle participe notamment à la conférence de Kingston qui a lieu en juin 1941 et contribue donc à la lutte pour l'obtention d'une organisation nationale permanente : la Fédération des artistes canadiens, dont elle devient à l'évidence membre¹⁰⁴. Elle fait en plus partie de plusieurs groupes d'artistes qui, comme nous l'avons souligné dans le premier chapitre, font leur apparition au Canada autour des années 1920. Elle s'implique en effet dans le Groupe de Beaver Hall, est invitée à exposer avec le

¹⁰¹ Kathryn L. Kollar, *Women Painters of the Beaver Hall Group*, Montréal, Université Concordia, 1982, p. 2.

¹⁰² Barbara Meadowcroft, *Painting Friends : The Beaver Hall Women Painters*, op. cit., p. 25.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 87. Prudence Heward était d'un naturel timide et souffrait de l'asthme depuis l'enfance. Elle vivait par ailleurs un certain conflit intérieur, hésitant entre deux aspects de sa personnalité dans lesquels elle n'était d'ailleurs pas réellement confortable : « Les mondes presque opposés dans lesquels elle vécut soit d'un côté, celui conventionnel et limitatif de la bourgeoisie et de l'autre, celui plus bohème, créateur et d'esprit libre de l'artiste, constitueront les deux pôles formateurs de son individualité. » Noel Meyer, « Prudence Heward (1896-1947) », *MagazinArt*, 17^e année, no 66, hiver 2004-2005, p. 89.

¹⁰⁴ Barbara Meadowcroft, *Painting Friends : The Beaver Hall Women Painters*, op. cit., p. 152.

Groupe des Sept¹⁰⁵ et est l'un des membres fondateurs du Canadian Group of Painters, fondé en 1933, dont elle sera, de surcroît, la vice-présidente pendant cinq ans. Sa maison sert, par ailleurs, souvent de lieu de rassemblement pour ce groupe, puisque lorsque des membres de Toronto (notamment Will Ogilvie et Lawren Harris) viennent à Montréal, ils restent chez elle, dans la maison de sa mère sur la rue Peel¹⁰⁶. Son implication dans le milieu de l'art se fait aussi sentir en 1939, alors qu'elle participe à la fondation de la Société d'art contemporain. Ce faisant, bien que sa contribution à l'avant-garde ait surtout été marquante dans les années 1920, Heward démontre sa volonté de continuer d'appuyer le développement de l'art moderne. Natalie Luckyj ira même jusqu'à dire : « En tant que membre fondateur de cette CAS moderniste, Prudence demeura inébranlable dans son engagement envers le radicalisme et l'avant-gardisme dans l'art canadien.¹⁰⁷ »

Si Heward ne participe qu'à sept des dix expositions d'œuvres de membres de la SAC ayant eu lieu avant son décès, c'est sans doute à cause de son état de santé qui s'aggrave dans les années quarante – surtout à partir de 1944 – et qui l'empêche de se consacrer pleinement à son art. Heward semble en effet croire en ce groupe et vouloir s'y engager activement et ce, dès la première exposition¹⁰⁸, pour laquelle elle fait le prêt de ses deux œuvres de Frances Hodgkins¹⁰⁹. Ainsi, bien qu'elle n'occupe pas de poste ou de fonction spécifique à l'intérieur de la Société, le fait qu'elle propose généralement plus d'une œuvre à chacune des expositions du groupe témoigne selon nous de l'intérêt qu'elle y porte.

¹⁰⁵ Elle est invitée à exposer deux de ses toiles avec le Groupe des Sept, en 1928, lors de leur exposition à l'Art Gallery of Toronto, puis continue à exposer avec le groupe en tant que collaboratrice invitée, en 1930 et 1931. Natalie Luckyj, *L'expression d'une volonté. L'Art de Prudence Heward*, Kingston, Agnes Etherington Art Centre, c.1986, p. 30 et 32.

¹⁰⁶ Janet Braide, *Prudence Heward, 1896-1947 : an Introduction to Life and Work*, Montréal, Galerie Walter Klinkhoff, 1980, p. 15.

¹⁰⁷ Natalie Luckyj, *L'expression d'une volonté. L'Art de Prudence Heward*, Kingston, Agnes Etherington Art Centre, c.1986, p. 32.

¹⁰⁸ Cette exposition ne présentait pas les œuvres des membres, mais plutôt des œuvres d'artistes de l'avant-garde européenne provenant de collections privées montréalaises. Elle visait principalement à éduquer et sensibiliser le public envers l'art vivant.

¹⁰⁹ Natalie Luckyj, *L'expression d'une volonté. L'Art de Prudence Heward*, op. cit., p. 32.

2.2.4 Sybil Kennedy

Sybil Kennedy est également une artiste très peu connue du milieu de l'art canadien. Bien que son travail ait été remarqué par la critique lors d'expositions collectives dans les années 1930 à 1950, nous n'avons trouvé que peu de renseignements à son sujet. Elle ne semble pas avoir fait l'objet d'exposition posthume ou rétrospective et son travail n'a que très rarement été inclus dans des expositions sur la sculpture québécoise¹¹⁰. Nous pouvons d'ailleurs ajouter que, durant les années quarante, ses œuvres n'étaient, de surcroît, pas souvent montrées à la Galerie Nationale (MBAC¹¹¹) qui en possédait pourtant plusieurs, mais qui ne les exposait pas, faute d'espace¹¹².

Or, bien que Marguerite Doernbach se soit à l'occasion exprimée par le biais de la sculpture, Sybil Kennedy est la seule femme de notre corpus à avoir réellement privilégié ce médium, même s'il lui est arrivé de toucher à la peinture. Elle fait d'ailleurs partie des rares sculpteurs de la SAC, d'autant que le Québec – et même le Canada – des années quarante n'en compte encore que très peu¹¹³. Selon John Lyman, la faible présence de ce médium lors des expositions de la SAC provient d'ailleurs du fait que le Canada ne soit pas prolifique en sculpteurs¹¹⁴.

¹¹⁰ Mentionnons tout de même le catalogue de Michel Martin et de Gaston Saint-Pierre, *La sculpture au Québec 1946-1961. Naissance et persistance*, Québec, Musée du Québec, 1992.

¹¹¹ Bien que la Galerie nationale du Canada porte le nom de Musée des beaux-arts du Canada (MBAC) depuis 1984, la première dénomination est utilisée dans ce mémoire, pour des raisons de cohérence, lorsque nous abordons les expositions présentées par cette institution au cours des années ayant précédé ce changement de nom.

¹¹² Josephine Hambleton, « Canadian Artist's Work In Bronze », *The Citizen*, 11 décembre 1948.

¹¹³ Il nous semble intéressant de mentionner que, bien qu'il y avait au Canada beaucoup plus de peintres que de sculpteurs à l'époque de la Deuxième Guerre, plusieurs femmes en exerçaient néanmoins le métier. Pensons par exemple à Florence Wyle, Frances Loring, Elizabeth Wyn Wood et Elizabeth Bradford qui travaillèrent, de surcroît, sur des projets publics d'envergure, tels que les jardins de Niagara Falls ou le Hamilton Rock Garden. Natalie Luckyj, *Visions and Victories : 10 Canadian Women Artists 1914-1945, op. cit.*, p. 19.

¹¹⁴ John Lyman fait effectivement ce constat dans un article (« Art », *The Montrealer*, 1^{er} décembre 1940, p. 30-31.) où il est question de l'exposition « Art of Our Day in Canada » qui s'est tenue du 22 novembre au 15 décembre 1940 à l'Art Association de Montréal. Nous pouvons aussi déduire qu'il existait une réelle inégalité, dans les années quarante, entre le nombre de sculpteurs et le nombre de peintres, du fait que Michel Martin (*La sculpture au Québec 1946-1961, Naissance et*

Kennedy naît le 13 août 1899 à Québec. Elle débute ses études artistiques à la Art Association of Montréal, avec William Brymner, puis les poursuit à Londres avant d'aller passer quatre années à New York, pour terminer sa formation, sous Alexander Archipenko et John Sloan. Il est d'ailleurs fréquent à l'époque que les artistes québécois aillent achever leur formation à l'étranger, soit en Europe ou à New York, et les cours d'Archipenko sont somme toute une destination populaire, puisque plusieurs artistes québécois, dont quelques femmes, vont aussi étudier avec lui, telles qu'Irène Legendre et Suzanne Guité¹¹⁵.

Malgré le fait que Kennedy passe plusieurs années à New York (elle en est encore résidente en 1965), elle maintient toujours le contact avec le Canada. Elle représente, entre autres, son pays d'origine à l'Olympiad Exhibition de Londres en 1948 et sera aussi membre de diverses associations, notamment de l'Académie royale du Canada (à partir de 1953), ainsi que de la Société des sculpteurs du Canada¹¹⁶.

Son implication dans le monde de l'art canadien des années 1940 se manifeste également par sa contribution à diverses expositions. Elle présente non seulement son travail lors d'une exposition organisée par Maurice Gagnon à la Galerie Dominion¹¹⁷ de Montréal en 1944, avec Jori Smith, Allan Harrison et Jacques de Tonnancour¹¹⁸, mais participe aussi à six expositions de la SAC entre 1940 et 1946. Ses envois d'œuvres aux expositions du groupe semblent toutefois constituer sa seule implication dans la Société. Assistait-elle aux réunions ? Nous ne pouvons le certifier. Nous supposons donc que son éloignement de Montréal ne lui permettait pas de s'engager outre mesure dans la SAC, mais qu'il aurait pu en être autrement

persistance, op. cit., p. 14) affirme n'avoir pu identifier environ que quatre-vingts artistes ayant exposé de la sculpture (moderne) au Québec, que ce soit un ou plusieurs projets, entre 1945 et 1961.

¹¹⁵ Anonyme, « Sharpened by Wit », *The Art News*, 15 mai 1937, p. 21 et Colin S. MacDonald, *Dictionary of Canadian Artists*, vol. 3, Ottawa, Canadian Paperbacks, 1967, p. 628-629.

¹¹⁶ Colin S. MacDonald, *Dictionary of Canadian Artists*, vol. 3, *op. cit.*, p. 629.

¹¹⁷ Sybil Kennedy est en fait associée à deux galeries commerciales : la Wehye Gallery de New York et la Galerie Dominion de Montréal. Comme Kennedy résidait à New York, ses participations à la SAC étaient, par conséquent, peut-être organisées par la Galerie Dominion comme le laisse entendre l'artiste dans ce commentaire : « A very important thing for the professional sculptor [...] is to be associated with a commercial gallery. I am fortunate in having the Wehye Gallery in New York and the Dominion Gallery in Montreal. These galleries not only show your work and sell it but also see that it gets to important exhibitions. They also do all the business part of the profession for you [...] » Sybil, Kennedy, « An Approach to Sculpture », *Canadian Art*, vol. 10, no 4, été 1953, p. 155.

¹¹⁸ Plusieurs articles de journaux en rendent compte, notamment celui de Charles Doyon, « Trois peintres et un sculpteur », *Le Jour*, 6 mai 1944.

si cette ville avait été son port d'attache. En effet, Kennedy semblait non seulement être une artiste qui aimait s'engager et contribuer au milieu artistique, mais le fait qu'elle ait été membre d'associations de femmes artistes aux États-Unis¹¹⁹ prouve qu'elle avait à cœur que les femmes prennent leur place dans cette discipline.

2.2.5 Mabel Lockerby

Il semble que cette artiste ait été oubliée par les historiens d'art canadiens dans le passé, malgré le fait qu'elle ait exposé avec divers groupes d'artistes, ainsi que lors d'expositions internationales. Elle est d'ailleurs toujours très peu connue du milieu de l'art canadien, bien qu'elle ait fait l'objet d'une exposition à la Galerie Walter Klinkhoff à Montréal en 1989 et que quelques auteur-es aient abordé son travail, au cours des dernières années¹²⁰.

Mabel Irene Lockerby naît le 13 mars 1882 – et non en 1887 comme l'artiste l'avait indiqué, peut-être par coquetterie, sur sa fiche de renseignements personnels du Musée des beaux-arts du Canada – dans une famille aisée du Mille Carré Doré. Tout comme Prudence Heward, avec qui elle participe au Groupe de Beaver Hall, elle appartient donc à la minorité privilégiée anglo-protestante. Bien que sa famille ne soit pas extrêmement riche, le fait que son père possède une épicerie de gros avec ses deux frères leur permet de vivre dans une maison typiquement victorienne et de conserver un rythme de vie confortable même après son décès, le 7 octobre 1915. Après la mort de son père, c'est Mabel qui prend la direction de la maison, elle « [est] le chef du clan et le preneur de décisions.¹²¹ » Ainsi, malgré la diminution des revenus de la famille provoquée par le krach boursier de 1929, Mabel Lockerby, sa mère et ses sœurs peuvent tout de même continuer de vivre dans la grande

¹¹⁹ Elle était la directrice de la New York Society of Women Artists et membre de la National Society of Women Artists of the United States. Josephine Hambleton, « Canadian Artist's Work In Bronze », *The Citizen*, 11 décembre 1948.

¹²⁰ Notamment Barbara Meadowcroft, *Painting Friends : The Beaver Hall Women Painters*, op. cit., et Esther Trépanier, *Peinture et modernité au Québec 1919-1939*, Québec, Nota bene, 1998.

¹²¹ *Mabel Lockerby (1882-1976): Exposition rétrospective*, Montréal, Galerie Walter Klinkhoff, 1989, non paginé.

maison familiale de la rue Mackay¹²². Cependant, à partir du moment où les fonds provenant de l'héritage commencent à diminuer au cours de la Dépression, les conventions sociales se mettent à nuire à la poursuite de la carrière de l'artiste. Selon Walter Klinkhoff, il est en effet mal vu qu'une femme non mariée et relativement à l'aise financièrement entretienne une carrière artistique et vende ses tableaux, sauf à la famille ou à des amis¹²³. Par conséquent, il arrive que Lockerby n'ait pas assez d'argent pour se procurer le matériel nécessaire à sa création et qu'elle doive alors s'en priver. C'est aussi la raison pour laquelle quelques-unes de ses toiles sont couvertes des deux côtés¹²⁴.

Tout comme pour Gadbois et Heward, c'est tout de même sans doute grâce à l'aisance financière et la classe sociale de sa famille que Lockerby peut recevoir une instruction artistique. Son éducation ne lui vient pas par ailleurs de l'école secondaire, qu'elle n'a pas fréquentée, tout comme Prudence Heward et la plupart des femmes du Groupe de Beaver Hall qui ont dû être éduquées à la maison ou dans une des petites écoles privées pour filles. Ses premiers cours d'arts lui sont donc donnés à l'Art Association of Montreal, où elle reçoit d'ailleurs toute sa formation sous William Brymner, ainsi que Maurice Cullen lors de cours d'été, entre 1902 et 1911¹²⁵. C'est au cours de cette dernière année qu'elle « [...] [remporte] la bourse de l'Association pour le "dessin d'après l'antique" [...] »¹²⁶ Cette bourse donnait normalement droit à deux ans de scolarité sans frais, mais Lockerby ne peut bénéficier que d'une année, étant arrivée ex æquo avec un autre.

Tel que nous l'avons mentionné, Lockerby fera partie du Groupe de Beaver Hall dès 1920 et en sera, de surcroît, la secrétaire pendant un an, en 1921.

Pour les femmes, le Groupe Beaver Hall était important parce qu'il leur permettait de renforcer leur identité d'artiste. Les familles de la haute bourgeoisie auxquelles la plupart de ces femmes appartenaient considéraient la peinture comme une occupation respectable pour leurs filles, mais non comme un profession. La formation du Groupe

¹²² *Ibid.* Les sœurs ont aussi continué d'y vivre après la mort de leur mère, en 1939.

¹²³ Barbara Meadowcroft (« She Sold Paintings », *The Gazette*, 29 septembre 1989, B-2.) précise tout de même que Mabel Lockerby ne respectait pas vraiment les conventions, puisqu'elle participait à l'époque à de nombreuses expositions, et que celles-ci visaient la vente des œuvres.

¹²⁴ Ann Duncan, « Work of forgotten artist resurfaces in exhibition (sic) », *The Gazette*, 13 septembre 1989, G-3.

¹²⁵ Barbara Meadowcroft, *Painting Friends : The Beaver Hall Women Painters*, *op. cit.*, p. 31-54.

¹²⁶ *Mabel Lockerby (1882-1976): Exposition rétrospective*, *op. cit.*, non paginé.

a donné à Mabel Lockerby l'occasion de s'associer à d'autres femmes pour qui leur art était synonyme de passion.¹²⁷

Lockerby apprécie de toute évidence entretenir des liens avec des groupes d'artistes, pour les divers avantages que cela lui procure¹²⁸. Elle devient par conséquent membre de la Société d'art contemporain dès 1939¹²⁹. Il semble toutefois que l'implication de cette artiste à la SAC se résume à l'envoi d'une œuvre à chacune des sept expositions auxquelles elle participe, puisque nous n'avons trouvé aucune autre trace d'une éventuelle contribution à la SAC. Elle ne s'est certainement pas engagée dans l'organisation des événements et nous ne sommes d'ailleurs pas certaine qu'elle assistait aux réunions ou aux conférences organisées par le groupe. Quelques hypothèses peuvent toutefois être soulevées pour expliquer cette « absence ». Rappelons en effet que Lockerby est déjà âgée de 57 ans lors de la création de la SAC et qu'elle vit certains problèmes financiers qui l'empêchent de pratiquer assidûment son art. Nous pouvons malgré tout conclure que si Lockerby ne joue pas un rôle de première importance à la SAC, ce groupe lui a par ailleurs certainement été très profitable :

The importance of the basic outlook of the Contemporary Art Society, its commitment to broadening the artistic climate, provided stimulation and an accessible professional outlet for women painters similar only to the Canadian Group of Painters. The chance to exhibit with such progressive groups was essential to the development of women as independent artists.¹³⁰

2.2.6 Jeanne Rhéaume

Nous aborderons à présent la plus jeune des deux artistes francophones de notre corpus. Cette artiste est « [l'] une des rares femmes de sa génération à avoir persisté dans le

¹²⁷ *Ibid.*

¹²⁸ La SAC permettait aux artistes d'avoir accès aux galeries, puisque cela était difficile individuellement. Leur cotisation permettait aussi aux artistes de recevoir une carte de membre qui leur accordait certains privilèges, comme l'entrée libre aux conférences organisées par la Société « et des remises intéressantes sur l'achat de matériel dans les boutiques spécialisées en matériel d'artistes. » Lise Perreault, *La Société d'art contemporain : 1939-1948, op. cit.*, p. 25, 27.

¹²⁹ Bien que la fiche d'identification du Musée des beaux-arts du Canada remplie par l'artiste stipule qu'elle serait devenue membre de la SAC en 1938, nous déduisons qu'elle a probablement voulu signifier qu'elle s'y était impliquée dès sa fondation qui a plutôt eu lieu en 1939. Elle fera aussi partie du Canadian Group of Painters, à partir de 1940.

¹³⁰ Dorothy Farr et Natalie Luckyj, *From Women's Eyes. Women Painters in Canada, op. cit.*, p. 5.

métier de peintre, à avoir régulièrement produit et exposé pratiquement chaque année au Canada depuis les années quarante.¹³¹ » Malgré tout, d'un tempérament plutôt discret et n'accordant pas beaucoup d'entrevues, son travail reste peu connu du public et du milieu de l'art canadien.

Jeanne Rhéaume, née Leblanc le 15 avril 1915, passe son enfance à Westmount. Bien que nous n'ayons que peu d'informations sur ses origines, nous supposons donc que sa famille était somme toute à l'aise financièrement. Ainsi, issue d'un milieu privilégié, tout comme la majorité des femmes de notre corpus, Rhéaume a la possibilité d'être initiée aux arts durant sa jeunesse et débute d'ailleurs des études artistiques en 1934, à l'École des beaux-arts de Montréal¹³². Elle y reste pendant deux ans, suite à quoi elle participe pendant quatre ans aux ateliers qu'organise le Musée des beaux-arts de Montréal. Elle complète enfin sa formation avec Goodridge Roberts¹³³, de qui elle est la plus redevable, tel que la plupart des critiques s'entendent pour le dire. Elle prétend, par ailleurs, qu'il lui aura par-dessus tout appris à « regarder » : « Il discutait peu. Il nous a appris à voir ; voir par sa peinture. On allait chez lui beaucoup. Lui feuilletait toujours des albums de peinture des maîtres : anciens, modernes. Ça nous a habitué à regarder.¹³⁴ »

En 1941, cette jeune artiste épouse l'homme d'affaires Gérald Rhéaume avec qui elle aura une fille, Christine¹³⁵. Bien que cet homme œuvre dans le domaine de l'isolation et non en arts, il s'avère très compréhensif, puisqu'il accepte que sa femme aille s'établir en Europe, avec leur fille, pour travailler. Ce désir exprimé par l'artiste origine du voyage qu'elle

¹³¹ Jocelyne Lepage, « Jeanne Rhéaume fidèle à elle-même », *La Presse*, 20 octobre 1984, F-8.

¹³² Précisons toutefois que, contrairement aux autres femmes de notre corpus, l'avantage de Rhéaume de provenir d'une famille aisée se situe moins dans les ressources lui permettant d'acquérir une formation – puisque l'École des beaux-arts permet dorénavant aux différentes classes sociales d'accéder à une formation artistique – que dans le fait que l'on encourageait généralement les jeunes filles bourgeoises à acquérir une connaissance des arts.

¹³³ Charles Doyon, « Jeanne Rhéaume à la Dominion Gallery », *Le Haut-Parleur*, 17 avril 1951. Mentionnons que, selon Barbara Meadowcroft (*Painting Friends : The Beaver Hall Women Painters op. cit.*, p. 149), Rhéaume aurait aussi été l'élève de Liliás Torrence Newton qu'elle jugeait cependant impatiente avec ses élèves. « Newton would sometimes paint on her students' work, thus robbing them of their incentive. » Ce comportement de Newton a donc peut-être fait en sorte que Rhéaume ne suive pas très longtemps ses cours, ce qui expliquerait que les journaux de l'époque n'en fassent pas mention.

¹³⁴ Guy Robert, *Portraits*, Entrevue radio avec Jeanne Rhéaume, Montréal, Radio-Canada, février 1977.

¹³⁵ Alan Hustak, « Obituary, Artist Jeanne Rhéaume, 85 », *The Gazette*, 15 août 2000, B-8.

effectue en 1948¹³⁶, grâce à une bourse du gouvernement du Québec lui ayant fourni l'opportunité d'aller étudier en Italie et en France. Elle dit avoir été attirée par la lumière dorée qui régnait autour de Florence et que c'est pour cette raison qu'elle a ensuite désiré déménager en Toscane¹³⁷. Ainsi, « With her husband's support she moved permanently to Florence, returning to Montreal at least once a year to visit her husband and sell her paintings.¹³⁸ »

Malgré le sentiment d'appartenance de l'artiste envers l'Italie, c'est tout de même au Canada que Jeanne Rhéaume s'initie à la peinture moderne. À l'hiver 1943, elle participe d'ailleurs à l'exposition des Sagittaires, un groupe composé de vingt-trois jeunes peintres chez qui l'influence des artistes modernes français se fait sentir. Ces jeunes artistes optent ainsi généralement pour le portrait et la nature morte et évitent le paysage, genre jugé passéiste¹³⁹. Manifestant un intérêt certain pour l'art vivant, Rhéaume intègre la SAC en tant que membre junior, en 1944, et participera dès lors à toutes les expositions du groupe, jusqu'à sa dissolution, en 1948.

[...] à la fin de 1947 et au début de 48, elle fait [aussi] partie du groupe *Prisme d'yeux*, qui rassemblait autour de Pellan et Goodridge Roberts, un cercle d'amis artistes comme Albert Dumouchel et Jacques de Tonnancour, Louis Archambault et Léon Bellefleur, tous passionnés pour la magie de l'art, mais chacun plaçant au-dessus de tout sa liberté personnelle. Jeanne Rhéaume signera avec le groupe le manifeste du même nom *Prisme d'yeux* [...] publié lors d'une exposition à Montréal le 4 février 1948 [...]¹⁴⁰

Rhéaume est donc admise dans ce groupe « ouvert qui veut s'ajouter aux autres défenseurs de « l'art indépendant »¹⁴¹ » et qui recherche « une peinture libérée de toute contingence de temps et de lieu, d'idéologie restrictive et conçue en dehors de toute

¹³⁶ Les données que nous avons sont contradictoires. Plusieurs articles de journaux parlent plutôt de 1946, mais selon la fiche de renseignements personnels de l'artiste – remplie par Jeanne Rhéaume elle-même – qui se trouve aux archives du Musée des beaux-arts du Canada, elle aurait fait un voyage de six mois en Europe, en 1948, et serait même retournée à Florence pour un séjour d'études de plusieurs mois, en 1949. De plus, dans l'entrevue radiophonique accordée à Guy Robert en 1977, elle affirme avoir effectué quatre voyages en Italie avant de s'y installer, en 1952.

¹³⁷ Nancy Baele, « Landscapes reflect a life-long love affair with France », *The Citizen*, 15 mai 1994.

¹³⁸ Alan Hustak, « Obituary, Artist Jeanne Rhéaume, 85 », *loc. cit.*

¹³⁹ Dorothy Sangter, « Saggitarians' Exhibition Has Variety », *The Standard*, 1^{er} mars 1943.

¹⁴⁰ Guy Robert, *Portraits*, Entrevue radio avec Jeanne Rhéaume, Montréal, Radio-Canada, février 1977.

¹⁴¹ Esther Trépanier, « La modernité avant l'automatisme », *Le Devoir*, 9 mai 1998, E-18.

ingérence littéraire, politique, philosophique ou autre qui pourrait adultérer l'expression et compromettre sa pureté.¹⁴² » Elle est par conséquent associée à l'une des positions esthétiques en force (celle de *Prisme d'Yeux*) lors de la dernière exposition de la SAC et prend parti, de ce fait, contre une autre conception de l'art qui y est dominante : l'automatisme¹⁴³. La présence conjointe de différentes esthétiques à l'intérieur de la SAC semble, par ailleurs, avoir stimulé Rhéaume qui appréciait cette ouverture à différentes « tendances ». « Et s'il est un mouvement dont Jeanne Rhéaume garde un bon souvenir, c'est celui de la Contemporary Art (sic) Society [...] Ce fut, dit-elle, une période productive et excitante.¹⁴⁴ »

Tout comme pour Lockerby, il semble que la SAC ait été très importante pour Rhéaume, mais que l'artiste n'y ait pas non plus joué un rôle majeur. Nous n'avons en effet trouvé aucune trace d'une implication de sa part allant plus loin que sa participation aux expositions. L'excitation qu'elle ressentait nous laisse toutefois supposer qu'elle devait assister aux réunions ou aux conférences organisées par la SAC avec des personnalités importantes du monde de l'art de l'époque, comme Fernand Léger ou le Père Couturier¹⁴⁵. Ainsi, son rôle dans la SAC semble somme toute plutôt passif, puisqu'elle ne participait pas à l'organisation des événements comme tels. Cependant, elle démontre un enthousiasme pour les expositions du groupe, pour lesquelles elle soumet à chaque année une ou deux œuvres au jury, y compris pour les expositions présentées à Toronto. Elle est d'ailleurs la seule femme à

¹⁴² Jacques Delisle, « Un nouveau groupe de peintres modernes : les "Prisme d'Yeux" », *Montréal Matin*, 7 février 1948, p. 5.

¹⁴³ Nous tenons toutefois à préciser que Rhéaume conserve une relation amicale avec Borduas et ce, bien que le manifeste *Prisme d'yeux* « se voulait une réaction au regroupement qui se faisait autour de [celui-ci] ». Jocelyne Lepage, « Jeanne Rhéaume fidèle à elle-même », *loc. cit.*

¹⁴⁴ *Ibid.*

¹⁴⁵ Des membres ou des invités donnaient parfois des conférences organisées par la SAC dans le but de promouvoir l'art vivant. Par exemple, Maurice Gagnon parlait d'art contemporain lors d'expositions et le Père Couturier et Fernand Léger « viendront à titre d'invités donner des causeries. [...] À l'intérieur de la Société, les membres organisaient des conférences à caractère privé. [...] Il y avait des causeries suivies d'une discussion libre, une période de questions et de réponses ». Lise Perreault, *La Société d'art contemporain : 1939-1948*, *op. cit.*, p. 30-31. Edward Rowan, directeur adjoint de la section des Beaux-arts du gouvernement des États-Unis, sera aussi invité, au printemps 1940, à venir faire une conférence sur la peinture murale américaine. Esther Trépanier, *Peinture et modernité au Québec 1919-1939*, *op. cit.*, p. 118.

participer à celle de 1947 avec Paul-Émile Borduas, Louis Muhlstock et Jacques de Tonnancour.

2.2.7 Marian Dale Scott¹⁴⁶

De notre corpus, avec l'œuvre de Prudence Heward, le travail de Marian Scott est sans doute l'un des plus connus du milieu de l'art et du public canadien. En effet, l'exposition posthume rétrospective organisée par Esther Trépanier en 2000, qui a voyagé dans divers établissements à travers le Canada, a certainement contribué à sa reconnaissance. Nous aborderons donc maintenant l'importance que cette artiste a pu avoir dans le champ artistique québécois des années quarante, ainsi que les circonstances y ayant contribué.

Nous avons encore une fois affaire à une artiste issue d'un milieu favorisé. Marian Mildred Dale naît le 26 juin 1906, dans le Mille Carré Doré. Ses parents, d'origine britannique, participent aux rituels mondains – salons, thés, dîners, séjours de repos estivaux et hivernaux – et sont aussi liés aux milieux intellectuels de l'Université McGill. Sa mère a d'ailleurs un tempérament différent de celui des femmes de sa classe sociale. Elle encourage en effet non seulement ses deux filles à s'initier aux arts, mais à développer leur talent artistique, la musique pour Anna, la cadette, et la peinture pour Marian. Le fait que le couple ait « établi avec leurs filles et leur fils des rapports particulièrement chaleureux a certainement [aussi] contribué au développement chez ces enfants de certaines qualités qui n'étaient pas, *a priori*, des plus conventionnelles.¹⁴⁷ »

Ses origines, propices au développement intellectuel, sont donc en grande partie responsables de la carrière qu'entreprendra Marian Dale. En effet, comme cela est l'habitude chez les familles de cette classe sociale, les filles de la famille Dale sont élevées par une gouvernante française à qui Marian doit d'ailleurs son initiation aux bases de la formation

¹⁴⁶ Dans cette section, nous parlerons de l'artiste en mentionnant son prénom ou son nom de jeune fille lorsque nous ferons référence à l'époque où elle était célibataire ou alors pour éviter une éventuelle confusion avec son mari Frank Scott.

¹⁴⁷ Esther Trépanier, *Marian Dale Scott : pionnière de l'art moderne*, Québec, Musée du Québec, 2000, p. 51-52.

artistique, ainsi qu'à des convictions de gauche. Élevée dans une grande maison, sans beaucoup de contacts avec les autres, la peinture devient ainsi vite pour elle une source de joie.

Dès 1917, avec l'appui de sa mère, elle s'inscrit donc à l'École de l'Art Association et est admise une fois par semaine aux cours avancés de Brymner, alors qu'elle était au niveau élémentaire¹⁴⁸. En 1918, alors qu'elle n'a pas encore douze ans, elle participe pour la première fois à l'Exposition du printemps de l'Art Association of Montreal, mais n'en retire pas une grande satisfaction. Elle est d'ailleurs déçue de ses premiers cours de peinture, car la formation essentiellement académique lui enlève le plaisir de la pure création. « Entre la fin de ses études à l'Art Association of Montreal et son entrée à l'École des Beaux-Arts de Montréal en 1923, Marian Dale fréquente The Study, une école fondée par Margaret Gascoigne [...]»¹⁴⁹ Elle voyage aussi en Europe, entre autres en France et en Italie, pendant environ sept mois. Quelques années plus tard, Marian quitte de nouveau le Québec pour aller poursuivre sa formation à la Slade School de Londres sous Henry Tonks. Elle y demeure quelques mois durant l'année académique 1926-1927, bien qu'elle en apprécie peu l'enseignement académique – la Slade School insiste beaucoup sur la maîtrise du dessin – et en profite pour visiter des expositions. Elle aurait d'ailleurs préféré continuer ses études à Paris, mais ses parents avaient insisté pour qu'elle aille à Londres, où ils avaient de la famille.

Bien que la correspondance de Marian Dale démontre qu'elle aurait souhaité compléter son année d'études à Londres, celle-ci, qui avait commencé à fréquenter Frank Scott en 1925, écourte sa formation en Angleterre et regagne le Canada en 1927, suite aux pressions de ce dernier qui désirait voir revenir sa fiancée plus rapidement. En effet, « Marian est une jeune femme amoureuse que son milieu, son éducation et très certainement ses émotions poussent à la conciliation.¹⁵⁰ » Ainsi, malgré l'insécurité qu'elle ressent devant le fait qu'elle n'avait pas l'impression d'avoir accès à la même formation que les hommes de son entourage – qu'elle traitait par ailleurs comme des camarades, croyant que la femme

¹⁴⁸ Natalie Luckyj, *Visions and Victories : 10 Canadian Women Artists 1914-1945*, op. cit., p. 79-80.

¹⁴⁹ Esther Trépanier, *Marian Dale Scott : pionnière de l'art moderne*, op. cit., p. 55. Notons que les renseignements sur la formation artistique et la vie personnelle de Marian Scott proviennent, sauf exception, de cet ouvrage.

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 64.

moderne devait être autonome et sortir de l'infantilisme –, l'artiste plie sous les pressions familiales et s'inscrit à l'école ménagère du Collège Macdonald de Sainte-Anne-de-Bellevue, pour se préparer au mariage. Elle laisse donc tomber ses plans d'aller à New York pour parfaire ses connaissances et épouse finalement Frank Scott, le 28 février 1928.

Malgré l'avis de son père qui croyait qu'elle devrait désormais abandonner la peinture, Scott continue de peindre après son mariage¹⁵¹. Certains facteurs perturbent cependant son plan de carrière. La naissance de son fils unique le 11 janvier 1929 fait en sorte qu'elle a moins de temps pour peindre, puisqu'elle doit dorénavant concilier ses activités artistiques et ses obligations familiales et sociales. Sa carrière entraînera aussi chez elle un fort sentiment de culpabilité, puisqu'elle se sent non seulement coupable de ne pas consacrer assez de temps à son enfant, mais aussi des coûts qu'engendre sa production artistique, en période de Dépression (elle peint d'ailleurs souvent sur papier ou sur masonite ou panneaux de bois), même si la situation de la famille n'est pas catastrophique, puisque Frank Scott est professeur à l'Université McGill.

Marian Scott retrouve un climat plus favorable à la création au milieu des années 1930, soit à partir du moment où son fils atteint l'âge scolaire et où elle a, par conséquent, plus de temps pour peindre. Comme la solitude est aussi un atout essentiel à sa création, le fait que son mari ait souvent à s'absenter pour son travail lui est utile. Ainsi, la fin des années trente et la décennie quarante s'avèrent des années où elle produit non seulement de nombreuses œuvres, mais où elle s'implique aussi dans divers organismes. Elle donnera notamment un coup de main au Children's Art Centre, une école pour les enfants de familles défavorisées créée en 1936 par Norman Bethune et Fritz Brandtner¹⁵². Vers 1940, Scott se doit cependant de quitter un environnement qu'elle trouvait stimulant, puisque Frank obtient une bourse, le Guggenheim Fellowship Award, lui permettant de passer l'année à Cambridge. Elle perçoit alors un fossé entre l'homme et la femme, puisque le travail de l'un passe

¹⁵¹ Il nous paraît important de préciser que Scott ne subit aucune pression de la part de sa famille pour qu'elle arrête de peindre. Tel qu'a pu nous le confirmer Esther Trépanier, plutôt « non conventionnels », ses parents étaient en réalité très ouverts à l'idée qu'elle poursuive sa carrière.

¹⁵² *Ibid.*, p. 104-105, 119.

automatiquement avant celui de l'autre¹⁵³. Ce séjour sera tout de même utile à l'artiste qui y vivra sa première exposition solo. De retour à Montréal, elle enseignera à l'école St-Georges de 1942 à 1944, et de 1947 à 1954, à l'école du Musée des Beaux-arts de Montréal¹⁵⁴.

Le milieu de l'art montréalais de cette période réjouit donc Marian Scott qui contribue aussi à la fondation de la SAC, en 1939. Sa création représente un événement d'une grande importance pour l'artiste, car il s'agit « [d'] un lieu où elle retrouve des gens avec qui elle aime discuter et travailler [...] »¹⁵⁵ Elle apprécie par conséquent assister aux réunions du groupe et se plaît particulièrement à échanger avec John Lyman et Fritz Brandtner. À propos de son implication à l'intérieur de la SAC, Marian Scott mentionne :

Je n'avais jamais pensé que j'aimerais les réunions, mais, avec la Société d'art contemporain, c'est le cas. Je les espère. Pourquoi ? Parce qu'elles font partie de mes orientations, ce qui n'est pas le cas des autres [en parlant des rencontres mondaines auxquelles elle doit assister]. J'assiste à ces réunions pour moi-même et non en tant qu'épouse de Frank et, oui, j'y suis aimée et respectée. J'ai quelque chose à donner. J'ai la tête haute [...] je suis la seule femme présente qui a un enfant et un cheval.¹⁵⁶

Parce qu'elle regroupe les artistes et qu'elle les met en collaboration, la SAC procure à Scott un contexte de création stimulant, d'autant plus que ses expositions fournissent aux artistes la possibilité de vendre leurs œuvres, et que Scott entretient le désir d'être indépendante financièrement. La contribution de Marian Scott aux expositions ne se limite pas, par ailleurs, qu'à ses envois d'œuvres à huit des onze expositions du groupe¹⁵⁷, puisqu'une lettre non datée provenant du journal de l'artiste indique qu'elle occupait, en 1939, le poste de *Chairman of the membership committee*¹⁵⁸ et qu'il lui arrivait aussi de faire partie du jury de sélection des œuvres, tel que le souligne Philip Surrey :

¹⁵³ Esther Trépanier, *Marian Dale Scott : pionnière de l'art moderne*, op. cit., p. 97.

¹⁵⁴ Natalie Luckyj, *Visions and Victories : 10 Canadian Women Artists 1914-1945*, op. cit., p. 80.

¹⁵⁵ Esther Trépanier, *Marian Dale Scott : pionnière de l'art moderne*, op. cit., p. 94.

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 94. Précisons que Scott omet ici de parler de Louise Gadbois qui était aussi mère de famille, et de surcroît de six enfants.

¹⁵⁷ Nous nous expliquons, par ailleurs, son absence des expositions de 1942 et 1943 par le fait qu'elle travaillait alors à la création de la murale *Endocrinologie* qui devait certainement occuper une grande partie de son temps.

¹⁵⁸ Cette information est tirée des archives privées d'Esther Trépanier. Or, comme à notre connaissance, la fonction de présidence du comité des membres n'a pas été documentée à la SAC, nous supposons qu'il a pu en être autant pour d'autres fonctions. Par conséquent, il est possible que

I remember one show, held at the Dominion Gallery when it was on St. Catherine Street, for which Marian Scott, Maurice Gagnon and myself formed the jury. Every entry that one of us liked was voted down by the other two so we ended with 11 accepted out of a couple of hundred. We all laughed heartily and agreed that we'd have to let a few more in to make a show which we did.¹⁵⁹

Mentionnons enfin que vers la fin de la SAC, les fonctions de Scott au sein du groupe ne se résument plus qu'à assister aux réunions et à participer aux expositions. En effet, Marian Scott est élue vice-présidente, alors que des conflits se font grandement sentir entre les tenants des différentes esthétiques à l'intérieur de la SAC. Lors de la réunion du 12 février 1948, elle a d'ailleurs sûrement pris une position favorable aux réformes proposées par Borduas pour ouvrir la Société à un art plus radical, puisqu'il lui écrit une lettre de remerciement pour son attitude, alors qu'il lui annonce sa démission¹⁶⁰. En effet, pour Marian Scott : « la cause principale [de la dissolution de la SAC] venait des différentes conceptions sur l'art qui animaient le groupe et le manque de compréhension des artistes plus conservateurs à l'endroit des automatistes ; [...]»¹⁶¹ » Ainsi, bien que selon les commentaires des anciens membres de la SAC, Marian Scott ne semble pas avoir été considérée comme l'un des membres majeurs ou les plus influents du groupe, elle se sera néanmoins impliquée dans la SAC du premier au dernier jour.

2.2.8 Fanny Wiselberg

Contrairement à Marian Scott, la dernière artiste de notre corpus est beaucoup moins connue du monde de l'art canadien. Peu d'auteurs s'y sont intéressés¹⁶² d'autant plus que son travail est généralement commenté en même temps que celui de sa sœur Rose, qui sont

davantage de femmes aient contribué au fonctionnement de la SAC que ce que laissent actuellement penser les données d'archives.

¹⁵⁹ *Interviews et réponses reçues des anciens membres de la CAS*. Travail effectué par Lise Perreault, Archives de François-Marc Gagnon, Université Concordia (consulté le 1^{er} septembre 2005).

¹⁶⁰ Esther Trépanier, *Marian Dale Scott : pionnière de l'art moderne*, op. cit., p. 184.

¹⁶¹ Lise Perreault, *La Société d'art contemporain : 1939-1948*, op. cit., p. 90.

¹⁶² Outre la Galerie Kastel, Esther Trépanier est la seule à s'être penchée sur l'art des sœurs Wiselberg dans *Peintres juifs et modernité, Montréal 1930-1945*, Montréal, Centre Saidye-Bronfman, 1987. Fanny Wiselberg ne fait d'ailleurs pas partie des peintres juifs mentionnés dans les ouvrages sur la peinture canadienne ou québécoise.

d'ailleurs connues comme étant les Sœurs Wiselberg. Ces deux artistes, qui habitaient ensemble, ont en réalité conservé leurs œuvres chez elles toute leur vie, de sorte qu'elles n'ont pas pu acquérir une grande reconnaissance¹⁶³. Malgré les deux expositions qui leur ont été consacrées à la Galerie Kastel en 1993 et en 1995, la vie et la production de ces artistes restent plutôt mystérieuses¹⁶⁴. Bien que leurs carrières semblent avoir été imbriquées, nous nous intéresserons ici plus particulièrement à Fanny, puisque Rose n'a, à notre connaissance, jamais été membre de la SAC.

Fanny Wiselberg fait partie de la communauté juive ashkénaze qui s'établit à Montréal au début du XX^e siècle. Les peintres juifs nés entre 1900 et 1910 arrivent pour la plupart au Canada étant enfants ou adolescents, mais quelques-uns, comme Wiselberg, y sont nés. Elle provient d'ailleurs, et contrairement à la majorité des immigrants juifs de Montréal¹⁶⁵, d'une famille confortable de Westmount qui passait, de surcroît, de longs séjours en Europe avant la seconde guerre mondiale¹⁶⁶. C'est néanmoins ici que Wiselberg, tout comme les autres artistes juifs, reçoit sa première formation artistique.

Fanny Wiselberg naît ainsi à Montréal en 1906 et suit d'abord des cours à l'Art Association of Montréal avant d'entreprendre des études à l'École des beaux-arts de Montréal. Au début des années trente, Fanny Wiselberg est somme toute connue au sein de la communauté artistique montréalaise. Elle participe à plusieurs reprises au Salon du Printemps

¹⁶³ « Yet their paintings were rarely available to private collectors and their occasional participation in group exhibitions was confined to non-commercial showings. » Anonyme, « The Enigma of the Wiselberg Sisters », *McGill News*, hiver 1995, non paginé.

¹⁶⁴ Selon les dires de maître André Valiquette, collectionneur d'œuvres d'art moderne du Québec ayant connu les sœurs Wiselberg, la relation qu'entretenaient ces artistes et leur mode de vie étaient quelque peu ambigus. Elles ont, par exemple, cohabité pendant de nombreuses années tout en gardant presque jalousement leurs œuvres pour elles. Rose se serait d'ailleurs vraisemblablement attribuée certains tableaux non signés effectués par sa sœur, après la mort de celle-ci.

¹⁶⁵ De façon générale, les peintres juifs vivent des débuts difficiles à cause de leur situation économique précaire, causée par l'immigration. Contrairement aux peintres d'origine nord-américaine qui proviennent pour la plupart de milieux favorisés et cultivés, on voit apparaître avec l'immigration juive des « artistes de la rue », selon l'appellation d'Esther Trépanier. Les renseignements sur les peintres juifs proviennent du catalogue d'exposition écrit par Esther Trépanier, *Peintres juifs et modernité, Montréal 1930-1945, op. cit.*

¹⁶⁶ Philippe de Montreuil, « L'œuvre des sœurs Wiselberg », [source inconnue], 1993, p. 40. (Document provenant des archives de maître André Valiquette).

de l'Art Association of Montreal¹⁶⁷ et expose à la SAC en tant que membre, dès 1940. Elle est d'ailleurs très fidèle au groupe, puisqu'elle participe dès lors à toutes ses expositions, sauf à celle présentée à la Galerie Dominion de Montréal en 1943, ainsi qu'à celle de 1947 à Toronto.

Tout comme pour la majorité des femmes de notre corpus, les données amassées nous permettent de croire que la contribution de Wiselberg à la SAC se résume à ses fréquentes participations aux expositions du groupe. Elle y soumet en effet une œuvre presque chaque année, soulignant un certain désir de s'insérer dans l'avant-garde artistique montréalaise. Cependant, son implication dans le monde de l'art semble plus ou moins limitée à ces quelques manifestations, de sorte qu'elle est somme toute moins bien intégrée à ce milieu que d'autres artistes de sa communauté, davantage liés et actifs au sein d'institutions montréalaises. Ce « retrait » du monde artistique est peut-être aussi la cause de sa moins grande couverture par la critique, qui ne semble pas toujours l'avoir considérée comme une artiste professionnelle¹⁶⁸.

Ainsi, l'examen de la place qu'ont tenue ces huit femmes dans la SAC nous a permis de constater que leur principale implication dans le groupe réside dans leur assiduité à participer aux expositions annuelles. Peu d'entre elles semblent en effet s'y être impliquées davantage et ce, pour des raisons souvent difficiles à déterminer. Néanmoins, il nous est possible d'avancer certaines hypothèses pour expliquer cette « faible » implication. L'existence d'attitudes sexistes de la part de Lyman et des autres hommes de la SAC pourrait être envisagée, cependant cette seule explication nous semble quelque peu exagérée, puisque Lyman avait manifesté le désir de faire de Louise Gadbois la vice-présidence de la SAC, proposition qu'elle avait en fait elle-même refusée pour des raisons personnelles. Étant donné le contexte idéologique et culturel de l'époque, il se pourrait aussi que les femmes n'aient tout simplement pas envisagé de pouvoir s'y impliquer. Néanmoins, nous sommes d'avis que l'invitation faite aux artistes de se joindre à l'organisation de la SAC a pu être déterminée par leur engagement dans les débats sur l'art moderne. En d'autres termes, il nous semble peu

¹⁶⁷ En 1935, 1936, 1937, 1938, 1939, 1941, 1942, 1944 et 1945

¹⁶⁸ Nous reviendrons, par ailleurs, plus en profondeur sur la réception critique et la reconnaissance de notre corpus dans le chapitre IV.

vraisemblable que des femmes qui démontraient peu d'intérêt envers les nouvelles esthétiques modernes aient été sollicitées pour occuper un poste quelconque dans le groupe.

Or, comme les femmes de notre corpus n'avaient pas toutes la même conception de l'art moderne¹⁶⁹, nous croyons que leurs possibilités, ou leur volonté, de participer à l'organisation de la SAC étaient inégales. Il nous paraît par exemple improbable que Lyman ait demandé à des femmes dont l'esthétique semblait poursuivre dans la lignée du Groupe de Beaver Hall, voire du Groupe des Sept, de participer à l'organisation d'une société cherchant à promouvoir les dernières manifestations de l'art contemporain international, c'est-à-dire l'art vivant.

Par ailleurs, comme nous l'a montré l'exemple de Marian Scott, certaines femmes ont pu contribuer au fonctionnement de la SAC en remplissant différentes tâches informelles, sans que leurs noms ne soient mentionnés dans les registres. Aussi, le fait que Scott démontrait un fort intérêt envers les problématiques modernes et ce, dès le début de la SAC¹⁷⁰, nous permet de croire qu'elle a en fait pu être sollicitée pour s'impliquer dans l'organisation du groupe. Le prochain chapitre nous permettra, pour le reste, d'analyser ce qui semble être la plus importante contribution des femmes à la SAC, puisque nous nous pencherons sur les positions esthétiques modernes qu'elles ont proposées et soutenues lors des expositions de la SAC.

¹⁶⁹ Nous verrons par ailleurs, dans le chapitre III, qu'il est possible d'effectuer certains regroupements de femmes en fonction de similitudes entre leurs approches vis-à-vis l'art moderne.

¹⁷⁰ Au début de la SAC, Gadbois, Wiselberg, Lockerby et Heward pouvaient, quant à elles, sembler moins impliquées dans la recherche liée aux nouveaux développements formels, Kennedy et Doernbach étaient alors aux États-Unis et Rhéaume ne s'est jointe à la SAC que plus tard. Aussi, ces conditions ont éventuellement pu avoir une influence sur leurs possibilités de s'impliquer dans le groupe.

CHAPITRE III

LES ŒUVRES

C'est en grande partie grâce au travail effectué par Lise Perreault – qui avait procédé à l'inventaire des œuvres exposées à la SAC à partir des renseignements récoltés dans les journaux de l'époque – qu'il nous est possible d'émettre des hypothèses quant à l'apport des huit femmes qui composent notre corpus à la Société d'art contemporain. En effet, cette liste nous a non seulement permis de déterminer la fréquence de participation de ces femmes aux expositions, mais aussi le nombre et le genre pictural des œuvres qu'elles y ont présentées. Parce qu'il nous a servi à identifier quelles œuvres ont été exposées à la SAC, ce document nous aide par conséquent à comprendre en quoi notre corpus a contribué (ou non) au mandat que s'était principalement donné le groupe, à savoir promouvoir une esthétique moderne et y sensibiliser le public.

Dans ce chapitre, nous analyserons donc la production des huit femmes présentées au chapitre précédent et relèverons les caractéristiques formelles et iconographiques de quelques-unes de leurs œuvres de la période 1939-1948, de façon à faire ressortir une différence stylistique témoignant par le fait même de la non-imposition d'une esthétique unique par la SAC. Afin de tenter de comprendre l'éventuelle influence ou importance de notre corpus dans la SAC, nous nous pencherons, lorsque cela s'avérera possible, sur des œuvres qui y auront véritablement été présentées. Cependant, comme il nous a été impossible de retrouver chacune des œuvres recensées¹⁷¹, nous présenterons des œuvres susceptibles

¹⁷¹ Les titres des œuvres mentionnés dans les journaux sont le plus souvent imprécis – voire absents – de sorte que la liste que nous possédons ne nous permet pas de retracer chacune des œuvres. De plus, nous supposons que certaines d'entre elles ont certainement été perdues ou appartiennent à des collectionneurs privés. La liste des œuvres présentées par notre corpus aux expositions de la SAC est, par ailleurs, fournie en annexe (app. B).

d'avoir été exposées à la SAC et illustrant bien le style des artistes, lorsque les « véritables » œuvres n'auront pas pu être clairement identifiées.

3.1 Marguerite Doernbach (Peggy Anderson)

Si cette artiste est, comme nous l'avons dit au chapitre précédent, inconnue du monde de l'art canadien, c'est qu'il ne reste que peu de traces de son passage au Canada. Aucun établissement public ne semble en effet posséder de ses peintures, et seuls quelques dessins sont entreposés aux Musées des beaux-arts du Canada et de Montréal. Il nous a donc été impossible de retrouver les œuvres présentées par Doernbach aux expositions de la SAC, d'autant plus que les titres mentionnés dans les journaux étaient souvent imprécis ou tout simplement absents. Les œuvres que nous présenterons ici ont cependant été réalisées au cours de la décennie 1940 et laissent donc non seulement voir des éléments formels similaires, mais aussi présager de son impact en tant que membre de la SAC.

Parmi les œuvres que nous avons réussi à dénicher se trouve l'estampe *Turning the Hay* (fig. 3.1) produite vers 1940-1941. Bien que nous ne puissions pas être certaine que cette œuvre ait été montrée à la SAC, le sujet représenté et le médium utilisé nous laissent croire qu'il s'agit d'un bon exemple du travail qu'elle y expose en 1941. Les dessins, ou du moins les œuvres sur papier, semblent en effet représenter une part importante de sa production de l'époque. Doernbach présente de fait six œuvres dès sa première participation à la SAC en 1941, comprenant une sculpture, mais aussi quatre dessins et une aquarelle. Puisqu'elle vient tout juste de s'établir au Québec, il est possible que ces œuvres aient été effectuées aux États-Unis, comme le laisse aussi penser le titre de son aquarelle : *Times Square*. Ces envois laissent voir la polyvalence de l'artiste qui s'adonne à divers médiums et qui exposera en outre, au cours de la décennie, des huiles sur toile, ainsi que des lithographies.

Tout comme *Turning the Hay*, trois des six œuvres exposées en 1941 sont des paysages, un genre pictural qui semble particulièrement avoir intéressé Marguerite

Doernbach¹⁷². Nouvelle en territoire canadien et n'ayant pas « subi » l'influence du Groupe des Sept, cette jeune artiste ne ressent pas, de toute évidence, le besoin de prendre ses distances face à ce genre pictural jugé passéiste par de nombreux jeunes artistes québécois. On y distingue donc certains éléments naturels tels que des arbres ou des collines, ainsi qu'un petit personnage au centre de la composition. L'iconographie se distingue par conséquent de celle des membres du Groupe des Sept qui éliminaient la figure humaine de leurs œuvres, pour ne favoriser que la grandeur de la nature canadienne. La facture de l'estampe de Doernbach est de surcroît d'un tout autre ordre, se rapprochant davantage de l'expressionnisme de par la vigueur avec laquelle les traits de crayon semblent avoir été posés, ainsi que par les forts contrastes que créent les zones claires et les zones sombres. Il s'agit donc d'un dessin qui démontre une conception moderne du travail pictural de par la tendance de l'artiste à schématiser les formes, à aller à l'essentiel, ainsi que par l'importance de la place accordée à l'expression du sujet.

Outre son attrait pour la nature, Doernbach se laisse aussi inspirer par le contexte industriel. L'œuvre *Steel Mill no 1* (fig. 3.2), sérigraphie représentant de façon sommaire un travailleur ainsi que les installations d'une aciérie, nous en fournit d'ailleurs la preuve. L'accent semble cependant avoir été mis sur les aspects formels, plutôt que sur la représentation comme telle. En effet, même s'il est possible d'identifier les quelques éléments iconographiques de l'œuvre, les formes sont simplifiées à un point tel qu'elles ne sont composées que d'une ligne contour noire et d'aplats de couleur. Encore une fois, l'artiste est allée à l'essentiel n'ajoutant aucun détail, se contentant de silhouettes. Même si la plus petite taille du personnage laisse supposer qu'il est situé à l'arrière-plan, la superposition de formes ainsi que les aplats de couleur – qui excluent tout modelé – éliminent en quelque sorte l'aspect tridimensionnel de l'œuvre. Ainsi, il s'agit d'une œuvre qui démontre que Doernbach intègre les principes picturaux modernes de l'époque.

Une tendance à la géométrisation et à la simplification des formes, ainsi que l'utilisation de couleurs non naturalistes semblent par conséquent caractériser le travail de

¹⁷² Lors de notre visite chez madame Doernbach, nous avons d'ailleurs pu constater que son intérêt pour le paysage s'est maintenu jusqu'à aujourd'hui, puisqu'une majorité de ses œuvres plus récentes ont aussi été créées suite à ses promenades et excursions en montagne.

Doernbach du début des années 1940. Ainsi, bien qu'aucun indice ne nous laisse croire que cette artiste ait présenté des œuvres à thématique ouvrière à la SAC, nous croyons que la sérigraphie *Steel Mill no 1* peut nous renseigner sur le style que devait avoir le paysage abstrait (*Abstract Landscape*) qu'elle y expose en 1942. L'œuvre industrielle témoigne aussi, selon nous, de l'intérêt de Doernbach pour la vie et l'actualité du Canada, qui se remarquait d'ailleurs de façon générale dans ses œuvres, selon la critique Helen Murphy¹⁷³. En fait, tout comme plusieurs artistes montréalais et canadiens qui font alors la promotion des travailleurs de guerre¹⁷⁴, rappelons que Doernbach publie aussi à l'époque des dessins à contenu politique dans les magazines marxistes de son mari.

Après avoir exposé quelques portraits à la SAC en 1943 et 1944, Doernbach revient au paysage en 1946, alors qu'elle y présente des aquarelles de paysages québécois, que nous n'avons toutefois pas pu retrouver. La toile *Jenkintown Station Park* (fig. 3.3), peinte en 1949, nous permet par ailleurs de présumer du style que pouvaient revêtir ces paysages. En effet, même si Doernbach réalise cette œuvre à l'extérieur du contexte de la SAC, il est possible de faire certains rapprochements avec sa production antérieure, ce qui nous laisse croire que son style pictural ne s'est pas radicalement transformé au cours de ces trois années.

Jenkintown Station Park démontre en effet que l'artiste conserve sa touche vibrante, agitée, qui semble donner du mouvement à la composition, tout comme c'était le cas dans *Turning the Hay*. Ces deux paysages sont d'ailleurs composés de traits allant dans toutes les directions, laissant de côté la représentation fidèle de la nature pour plutôt privilégier

¹⁷³ Helen Murphy, « Clever Young Artist Interprets Canadian Scenes, Events », *The Herald*, 11 février 1946.

¹⁷⁴ Tout comme Doernbach, certains artistes canadiens démontrent une sympathie à l'égard de différents organismes progressistes et une adhésion aux idéologies de gauche, au cours des années trente et quarante. Aussi, plusieurs participent à divers comités ou périodiques de gauche, bien que les œuvres à contenu politique ne représentent pas la majeure partie de leur production. Les représentations du monde ouvrier constituent, par ailleurs, des exemples d'art engagé que produisaient des artistes comme Fritz Brandtner, Louis Mulhstock ou Frederick Taylor : « le corpus des représentations de la classe ouvrière le plus important [...] a été produit durant la guerre, alors que ces artistes travaillaient à illustrer la contribution des ouvriers des usines d'armement. Mais il s'agit là d'œuvres commandées par le désir des artistes de participer à l'effort de guerre. » (Esther Trépanier, *Peinture et modernité au Québec 1919-1939*, Québec, Nota bene, 1998, p. 202.) Comme le précise Trépanier, à la suite de Christopher Varley dans son catalogue *The Contemporary Arts Society*, le commentaire social était alors une avenue possible pour l'art moderne, puisque « s'intéresser à l'homme contemporain était aussi une caractéristique de la jeune modernité. » *Ibid.*, p. 203.

l'expression de l'artiste. Ils présentent aussi une composition semblable, à savoir que le centre est occupé par l'Homme (un personnage dans l'un et une construction humaine dans l'autre) tandis que des éléments de la nature se trouvent en périphérie. Si l'utilisation des couleurs peut cependant paraître plus naturaliste dans *Jenkintown Station Park* que dans *Steel Mill no 1*, les contrastes de couleurs y sont toujours présents et le pont semble aussi être délimité par une ligne contour noire.

Enfin, ces trois œuvres témoignent de la polyvalence de Doernbach ou de sa capacité à maîtriser différents médiums. Bien que ces diverses techniques imposent des différences stylistiques, le travail de cette artiste se caractérise somme toute par une spontanéité, ainsi que par une grande liberté d'exécution. Ainsi, bien que, depuis l'entre-deux guerres, beaucoup d'artistes se soient progressivement désintéressés du paysage « nationaliste » au profit de la figure humaine et des scènes urbaines¹⁷⁵, certains, comme Doernbach utilisent toujours ce sujet, mais « en tant que motif qui permet une recherche picturale personnelle.¹⁷⁶ » Néanmoins, l'intérêt pour le paysage s'étant amoindri, il est possible que la peinture de Doernbach ait été jugée plus traditionnelle et que son travail ait donc été moins remarqué à l'intérieur de la SAC.

3.2 Louise Gadbois

Comme les œuvres de Louise Gadbois n'ont que rarement été datées et que les titres sont souvent vagues ou changeants, il nous a été difficile de déterminer quels tableaux avaient réellement été exposés à la SAC. Ainsi, parmi les œuvres que nous aborderons, une seule semble apparemment y avoir été présentée, bien que les autres constituent des

¹⁷⁵ À ce sujet, se rapporter notamment à Esther Trépanier, « La représentation urbaine », dans *Peinture et modernité au Québec 1919-1939*, Québec, Nota bene, 1998, p. 143-193.

¹⁷⁶ *Ibid.* p. 145. Doernbach n'est en effet pas la seule artiste de la SAC à peindre des paysages aux composantes modernes, au cours des années 1940. John Lyman et Goodridge Roberts font notamment partie de ceux qui exposaient régulièrement des paysages à la SAC. Voir les listes d'œuvres présentées aux expositions de la SAC dans : Lise Perreault, *La Société d'art contemporain : 1939-1948*, Mémoire de maîtrise, Montréal, Université de Montréal, 1975.

hypothèses intéressantes, étant donné que leur date de production et leur thème correspondent à ceux des œuvres recensées.

Gadbois persévère dans la figuration tout au long de l'existence de la SAC et même par la suite. En effet, malgré une constante préoccupation par la question de l'abstraction, « inquiète de la validité d'une figuration persistante dans son œuvre », elle ne « tombera » jamais dans l'art abstrait¹⁷⁷. Elle s'adonne donc au paysage, au portrait et à la nature morte au cours de sa carrière, bien qu'elle semble surtout se consacrer à ces deux derniers genres au cours des années 1939 à 1948. Le plus souvent, les œuvres qu'expose Gadbois à la SAC sont des huiles sur toile, bien qu'elle y présente deux dessins (dont un rehaussé d'aquarelle), en 1941.

Le portrait de *Thérèse Frémont* (fig. 3.4), possiblement montré lors de la première exposition du groupe¹⁷⁸, est produit en 1939, soit à la fin de la période dite d'« apprentissage » de l'artiste. En effet, on se souvient que Gadbois ne se met à la peinture qu'en 1936, après avoir suivi des cours de dessin pendant quelques années. Ce portrait constitue certainement un bon exemple du travail de l'époque de l'artiste, puisque, de façon générale, son style se caractérise par « une prédilection pour les angles aigus, la vérité psychologique, et la structuration triangulaire à la manière de Cézanne qu'elle retrouvera chez Holgate.¹⁷⁹ » Tout comme la plupart de ses portraits, cette œuvre nous présente une composition en diagonale et une palette composée de peu de couleurs. De plus, l'aspect « non fini » de cette toile – le fait de laisser visible la toile brute à travers le fond coloré – caractériserait aussi les portraits de Gadbois de cette époque¹⁸⁰. La minceur des couches de pigment et une application en frottis sont donc typiques de son travail. Bien que le portrait de *Thérèse Frémont* témoigne d'un souci de ressemblance et de précision des traits du visage,

¹⁷⁷ Monique Brunet-Weinmann, *Louise Gadbois (1896-1985). Être ou ne pas être ... peintre figuratif*, Mémoire de maîtrise, Montréal, Université de Montréal, 1990, p. 17.

¹⁷⁸ Nous ne savons pas lequel des portraits de femme de Gadbois est exposé en 1939, mais il se pourrait aussi que ce soit celui de *Madame Landry*.

¹⁷⁹ Monique Brunet-Weinmann, *Louise Gadbois (1896-1985). Être ou ne pas être ... peintre figuratif*, op. cit., p. 40.

¹⁸⁰ *Ibid.*

cette œuvre démontre qu'à la fin de la décennie, l'artiste arrive à cerner l'attitude, le mouvement, l'expression et le regard de son modèle¹⁸¹.

La palette de couleurs du portrait de *Thérèse Frémont* s'éloigne, par ailleurs, de la dominante colorée de Gadbois qui penche généralement plutôt pour le jaune, comme dans plusieurs natures mortes, notamment *Nature morte aux citrons* (fig. 3.5). Cette toile, présentée à l'exposition de la SAC *L'Art de notre temps au Canada*, en 1940, peut aussi servir à illustrer le travail de l'artiste, puisqu'elle comprend plusieurs éléments récurrents de ses natures mortes (et même de ses portraits). Le cendrier-poisson rose à pois bleus constitue d'ailleurs un objet fétiche pour Gadbois, de même que le pichet de céramique brune qui sera tout aussi présent dans ses œuvres¹⁸². Tout comme chez Cézanne, qui fut pour elle un maître, les meubles rustiques – qui sont ceux qu'elle préfère et qui garnissent d'ailleurs sa maison – font de surcroît partie intégrante de ses natures mortes¹⁸³. L'œuvre *Nature morte (à la chaise)* (fig. 3.6), de 1946, l'illustre d'ailleurs très bien avec sa chaise et sa table en bois. En plus de la carafe brune, l'artiste y reprend aussi le motif du citron, qui constitue en réalité un autre sujet récurrent dans l'œuvre de Gadbois. Ces objets sont d'ailleurs empreints d'une signification pour l'artiste qui les utilise non seulement dans ses natures mortes, mais aussi dans certains portraits. *Géraldine aux citrons* (fig. 3.7) – l'un des nombreux portraits de son amie Géraldine Bourbeau effectués au cours des années quarante¹⁸⁴ – en serait par ailleurs un bon exemple.

Les accessoires et les motifs qui reviennent dans les œuvres de Gadbois relèvent donc de la symbolique. Les objets qu'elle aime intégrer dans ses peintures proviennent en réalité de son enfance, la peinture lui permettant de restituer ce paradis perdu. Elle affirme :

¹⁸¹ Il semblerait néanmoins qu'à partir du moment où Gadbois maîtrise « l'art de peindre, ses dessins au fusain [restent] plus vrais, plus ressemblants dans l'expression et le trait de physionomie que les tableaux subséquents du même modèle. » En effet, dans les peintures, le modèle est de façon générale inséré dans une composition et les valeurs picturales deviennent plus importantes que la fidélité au modèle. *Ibid.*, p. 45.

¹⁸² *Ibid.*, p. 59.

¹⁸³ *Ibid.*, p. 56-58.

¹⁸⁴ Gadbois rencontre Géraldine Bourbeau en 1944 et en fera le portrait pendant 9 ans, soit jusqu'au décès subit de cette dernière. Monique Brunet-Weinmann, « Connaître et reconnaître Louise Gadbois », *Vie des arts*, vol. 25, no 100, automne 1980, p. 24.

Tous ces objets magnifiques n'étaient pas considérés : c'était des meubles et des objets rustiques dans le plein sens du terme, bons pour les communs, office, dépendance, écuries... J'ai toujours passé pour une originale dans ma famille, même aux yeux de mes propres enfants, parce que je les ai soigneusement conservés.¹⁸⁵

Il semble néanmoins que ces objets, qui revêtent une signification particulière, soient aussi choisis en fonction de l'esthétique que l'artiste souhaite créer.

Les objets qui accompagnent accessoirement le modèle, de par leur forme et leur disposition sans ordre apparent, déterminent l'aspect contemplatif des portraits-études des années 40 et 50. Ici encore, on devine l'influence de Cézanne et de ses natures mortes que Louise Gadbois affectionne beaucoup. [...] Les fleurs, la gélinotte, le poisson, les fruits des tableaux de Louise Gadbois n'appartiennent plus, eux non plus, à l'ordre de la nature mais relèvent d'une conception de l'esthétique. Par la couleur, les objets soutiennent le rythme visuel, par leur forme aplatie et simplifiée, ils contribuent à la structure géométrique du tableau. Comme objets situés dans l'espace pictural, ils ont leur propre perspective et interviennent dans l'organisation de l'équilibre.¹⁸⁶

Nature morte à la chaise témoigne aussi du changement qui s'opère au cours des années quarante dans la peinture de Gadbois. En effet, l'artiste se met alors à utiliser une palette dans une nouvelle gamme de teintes et la pâte se fait encore plus fluide¹⁸⁷. Ces caractéristiques sont d'autant plus évidentes dans certains portraits-études tel que *Femme nue* (fig. 3.8). Comparativement à sa palette sombre et saturée du début de l'année 1941, Gadbois se tourne, dès la fin de l'année, vers une peinture plus claire, ainsi que vers un grand dépouillement¹⁸⁸.

Contrairement au portrait de *Géraldine aux citrons*, cette figure, partiellement nue, ne semble d'ailleurs pas être représentée dans un environnement intérieur, mais sur un fond épuré, neutre, jaune et vert¹⁸⁹. Ce dépouillement n'exclut pas néanmoins l'illusion de la

¹⁸⁵ Monique Brunet-Weinmann, *Louise Gadbois (1896-1985). Être ou ne pas être ... peintre figuratif, op. cit.*, p. 120-121.

¹⁸⁶ Lucille Rouleau-Ross, *Louise Gadbois : 1936-1955 : le portrait dans la peinture*, Montréal, Musée d'art contemporain, 1979, p. 12.

¹⁸⁷ *Ibid.*, p. 10.

¹⁸⁸ Monique Brunet-Weinmann, *Louise Gadbois (1896-1985). Être ou ne pas être ... peintre figuratif, op. cit.*, p. 81-82.

¹⁸⁹ Gadbois commence en réalité par faire son personnage et le situe par la suite dans un contexte, dans un décor « parmi des accessoires signifiants sinon symboliques ». (*Ibid.*, p. 98.) Ainsi, dans

troisième dimension, puisque l'application de pigments plus foncés autour de la silhouette vient créer un effet d'ombrage. De plus, la ligne horizontale centrale – séparant le jaune du bas du tableau de la zone plus foncée du haut – contribue à cette impression de profondeur, laissant croire à la jonction du sol et d'un mur.

L'attitude mélancolique qui est fréquente chez les personnages de Gadbois revient, par ailleurs, aussi dans ce portrait de femme. Tel que le mentionne Lucille Rouleau-Ross :

La peinture du nu de Louise Gadbois reflète non pas l'aspect charnel mais plutôt la vie intérieure de la femme de son époque. En effet, le peintre représente un idéal féminin composé de pudeur, de douceur et de raffinement; c'est une représentation du corps humain en accord avec la spiritualité féminine de l'époque.¹⁹⁰

C'est donc par le biais du portrait et de la psychologie de ses personnages que Gadbois s'inscrit dans son époque et ce, contrairement à plusieurs de ses camarades de la SAC qui préconisent plutôt les scènes de ville. Cependant, si ses sujets ne semblent pas directement reliés à l'actualité montréalaise, l'approche formelle de l'artiste témoigne, quant à elle, clairement de son intérêt et de son désir de s'inscrire dans la modernité. Une œuvre comme *Géraldine aux citrons* démontre bien, d'ailleurs, le désintérêt de Gadbois envers la perspective classique, le rabattement de la table faisant en effet penser à un point de vue cézannien. La tendance de cette artiste à la simplification des formes, à l'utilisation de couleurs arbitraires et au dépouillement de la matière démontre, de surcroît, l'importance qu'elle accorde aux propriétés formelles dans son travail.

L'impact de ses œuvres a cependant dû être moins grand que celui d'autres artistes de la SAC dont le travail faisait une coupure plus nette avec l'art académique. En effet, la peinture de Gadbois possède certaines caractéristiques de la peinture traditionnelle : « [...] elle conserve le nuancé de la couleur par opposition à l'aplat ; elle effectue le mélange dans la pâte plutôt que d'appliquer les couleurs pures directement sur la toile ; fait notable, elle entretient la double présence fond-forme.¹⁹¹ » Symbolisant le passage de l'art académique à

Femme nue, la nature morte au premier plan a sans doute été ajoutée en second lieu, afin de venir combler un manque quelconque dans la composition.

¹⁹⁰ Lucille Rouleau-Ross, *Louise Gadbois : 1936-1955 : le portrait dans la peinture*, op. cit., p. 14.

¹⁹¹ *Ibid.*, p. 14.

l'art moderne, le travail de Gadbois s'inscrit néanmoins dans les préoccupations de la SAC et a certainement pu contribuer à initier les amateurs aux nouveaux enjeux artistiques.

3.3 Prudence Heward

À l'inverse de Louise Gadbois, les éléments de la nature font partie intégrante du travail de Prudence Heward qui, dès 1927-1928, développe son « style » principalement caractérisé par l'alliance du paysage et du portrait. En fait, bien que cette artiste soit surtout reconnue comme une portraitiste¹⁹², la nature conserve une place importante dans sa production et ses envois aux expositions de la SAC le démontrent bien, puisque au moins le tiers des œuvres qu'elle y expose sont des paysages ou des natures mortes.

Lors de la première exposition des œuvres des membres de la SAC, Heward propose d'ailleurs deux paysages intitulés *September* (fig. 3.9) et *Bermuda Garden*¹⁹³. La première, qui allie la nature morte et le paysage – genre ayant par ailleurs aussi été pratiqué par d'autres femmes du Groupe de Beaver Hall, quelques années auparavant – pourrait peut-être être attribuée également à l'influence de l'artiste nouvelle-zélandaise Frances Hodgkins. Son travail avait, en effet, été exposé à Montréal dans les années 1930¹⁹⁴ et Heward en possédait deux œuvres¹⁹⁵. Tout comme la majorité de ses paysages, *September* est sans doute peint lors d'un séjour à la campagne, car Heward prend souvent part à des pique-niques de peinture avec des amis, dont Sarah Robertson et A.Y. Jackson, le plus souvent à Fernbank, en Ontario,

¹⁹² Les critiques de l'époque font en effet surtout mention de son travail de portraitiste; signalons notamment : Anonyme, « Memorial Show Work By Prudence Heward », *The Citizen* [source incertaine], 5 mars 1948 et Paul Duval, « Prudence Heward Show », *Saturday Night*, 24 avril 1948.

¹⁹³ Comme nous n'avons retrouvé aucune œuvre portant ce titre exact, nous nous référerons à l'œuvre *Aux Bermudes* (fig. 3.10), de la même année et certainement exécutée au cours du même voyage.

¹⁹⁴ Barbara Meadowcroft, *Painting Friends : The Beaver Hall Women Painters*, Montréal, Véhicule Press, 1999, p. 126.

¹⁹⁵ Selon Meadowcroft, Heward n'aurait possédé qu'une œuvre, cependant Natalie Luckyj (*L'expression d'une volonté. L'Art de Prudence Heward*, Kingston, Agnes Etherington Art Centre, c.1986, p. 32) prétend plutôt qu'elle avait prêté deux tableaux lors de la première exposition de la SAC. Par ailleurs, nous présentons ici l'œuvre *Berries and Laurel* (fig. 3.11) qui n'a pas été exposée lors de cette exposition de la SAC, mais qui nous sert seulement à illustrer la fréquente combinaison nature morte et paysage de Hodgkins.

où sa famille a établi sa résidence estivale¹⁹⁶. Ces escapades procurent aussi à l'artiste le matériel pour les paysages qu'elle met à l'arrière de ses personnages¹⁹⁷. L'association de la nature morte et du paysage est un genre auquel elle s'initie toutefois à Saint-Sauveur autour de 1933-1935. Elle développe alors une nouvelle technique plus expressive où les coups de pinceau sont plus rythmés qu'avant et où le manche est utilisé pour faire des lignes dans la peinture¹⁹⁸. *September* en constitue par ailleurs un bon exemple, puisque les ondulations à la base, ainsi que la succession de coups de pinceau qui composent le feuillage donnent une forte impression de mouvement.

Heward entretient donc plusieurs liens d'amitié avec des artistes visuels, mais sa relation avec Isabel McLaughlin sera, selon nous, des plus déterminantes, puisqu'elle lui permet, entre autres, de modifier son approche du paysage. Les voyages avec McLaughlin, non seulement à Saint-Sauveur, mais aussi en Europe et aux Bermudes, ont en effet permis à Heward d'introduire dans ses œuvres une coloration plus brillante, ainsi que de traiter de sujets exotiques¹⁹⁹.

Le tableau *Aux Bermudes* résulte d'ailleurs d'un de ces voyages, puisque Heward le réalise lors d'un passage à la maison familiale des McLaughlin. En effet, entre 1936 et 1939, elle fait une série de voyages aux Bermudes qui « résultèrent [selon Natalie Luckyj] en quelques-unes de ses œuvres les plus riches en couleurs²⁰⁰. » Contrairement à *September* produite l'année précédente, *Aux Bermudes* est effectivement composée de couleurs beaucoup plus vives. Les bleu clair, vert lime et violet remplacent donc les couleurs plus

¹⁹⁶ Il semble qu'Heward ait aussi peint la campagne québécoise, puisque selon Janet Braide (*Prudence Heward, 1896-1947 : An Introduction to Life and Work*, Montréal, Galerie Walter Klinkhoff, 1980, p.16), une autre toile intitulée *September* aurait été peinte alors qu'Heward, Sarah Robertson et Isabel McLaughlin avaient loué la maison de Saint-Sauveur du frère d'André Biéler, en septembre 1933. Cependant, il ne s'agit probablement pas du tableau du Musée des beaux-arts du Canada qui, produit en 1938, a davantage de chance d'avoir été l'œuvre présentée à la SAC, en 1939.

¹⁹⁷ Natalie Luckyj, *Visions and Victories : 10 Canadian Women Artists 1914-1945*, London, London Regional Art Gallery, 1983, p. 35.

¹⁹⁸ Natalie Luckyj, *L'expression d'une volonté. L'Art de Prudence Heward*, op. cit., p. 66 et 68.

¹⁹⁹ Natalie Luckyj, *Visions and Victories : 10 Canadian Women Artists 1914-1945*, op. cit., p. 35. Parmi les voyages que font ces deux jeunes femmes, mentionnons celui consacré à des croquis en Normandie avec Charles Gagnon et sa femme au cours des années 1930. Natalie Luckyj, *L'expression d'une volonté. L'Art de Prudence Heward*, op. cit., p. 30.

²⁰⁰ Natalie Luckyj, *L'expression d'une volonté. L'Art de Prudence Heward*, op. cit., p. 32.

ternes (vert olive, gris, orange brûlé) du paysage automnal. Démontrant une liberté d'expression tout à fait moderne, l'introduction de couleurs non naturalistes – troncs violets, feuilles bleues – et la répétition de formes courbes confèrent néanmoins à cette œuvre un aspect décoratif qui allège la composition, somme toute très chargée et ce, bien que les différents formats d'arbres, ainsi que leur disposition (regroupement des arbres de même grosseur) suggère une certaine profondeur.

Bien que le paysage occupe une place importante dans la production de Prudence Heward, le portrait est, tel que nous l'avons mentionné, le genre pictural auquel on l'associe le plus souvent. Cette prédilection pour le portrait s'illustre, de surcroît, par le fait qu'au moins la moitié des tableaux qu'elle présente à la SAC sont de cet ordre. Le plus souvent, Heward se sert de sa famille et de ses amis comme modèles. Les portraits d'enfants, et plus particulièrement de ses neveux et nièces, sont d'ailleurs présents dans les années 1940, tout comme dans les décennies précédentes où « La simplicité et le silence qui accompagnent [l'enfance] devinrent le thème central de ces études révélatrices et dénuées de sensiblerie.²⁰¹ » Selon Luckyj, Heward rendrait véritablement la personnalité de l'enfant, plutôt qu'un « souvenir sentimental de l'enfance ». Il semble d'ailleurs que l'artiste ait été reconnue pour produire des portraits reconnaissables, voire animés. Robert Ayre dira par exemple d'une œuvre intitulée *Mrs. Decco*, présentée à la SAC en 1940²⁰² : « *Madame Decco* n'est peut-être pas jolie, elle a peut-être de gros bras et un manteau usé, mais elle est un véritable être humain.²⁰³ »

Ses portraits des années trente se caractérisent par des couleurs vives et des contrastes plus marqués que ceux des années antérieures et cette technique se poursuivra, de façon générale, dans ses œuvres des années quarante. Une toile comme *Pensive Girl* (fig. 3.12) qui, selon certaines descriptions dans les journaux, semble avoir été exposée à la SAC en 1944 sous le titre *Girl*, en est d'ailleurs explicite. Les vêtements du personnage – une robe bleu et

²⁰¹ *Ibid.*, p. 64.

²⁰² Nous n'avons malheureusement pas pu identifier ce tableau. Natalie Luckyj prétend, par ailleurs, que *Mrs. Decco* aurait aussi été présentée en 1944. Dans ce cas, notre hypothèse, selon laquelle *Pensive Girl* aurait été l'œuvre exposée cette même année, devrait être écartée.

²⁰³ Citation tirée de Natalie Luckyj, *L'expression d'une volonté. L'Art de Prudence Heward*, op. cit., p. 48.

une veste rouge sang – produisent en effet un fort contraste avec l’arrière-plan : un paysage aux tons de vert dans lequel se fond le visage de la jeune fille. Cette œuvre témoigne d’ailleurs d’une intégration des principes formels modernes. Une grande importance est en effet accordée à la touche et la composition semble être traitée de façon uniforme. Il est effectivement possible de procéder à des rapprochements formels entre la jeune fille, la chaise et le paysage de par la reprise de la ligne courbe, ainsi que des mêmes couleurs. Le fait que l’artiste mette l’accent sur les rapports entre formes et couleurs est donc le signe d’une expérimentation moderne.

Ainsi, malgré plusieurs ressemblances entre les portraits d’Heward des années quarante et ceux des années antérieures, certaines nouveautés sont aussi importantes. Mentionnons que les sujets ne regardent généralement plus vers le spectateur, comme cela était le cas dans des œuvres telles que *Rollande* (1929) ou *Femme brune* (1935-1936). Au contraire, « [...] les personnages sont distants, existant dans leur propre monde de réflexions.²⁰⁴ » L’œuvre *Ann* (fig. 3.13), présentée à l’exposition de la SAC de 1942, en est un autre exemple. Celle-ci semble, par ailleurs, moins timide que le modèle de *Pensive Girl*, puisqu’elle conserve la tête haute et regarde droit devant, bien qu’il semble y avoir une certaine distorsion dans le regard. Il serait néanmoins possible d’expliquer certaines différences dans la manière de traiter le sujet dans ces deux dernières œuvres. En effet, sans en avoir la preuve, nous émettons l’hypothèse qu’*Ann* soit le résultat d’un portrait de commande, alors que *Pensive Girl* pourrait avoir été réalisée dans un but d’expérimentation personnelle. En effet, le portrait de commande, « tel qu’il a toujours existé dans la tradition académique²⁰⁵ », exigeait une approche différente du sujet, puisqu’il s’agissait d’abord de répondre aux désirs du client, de représenter le modèle de façon flatteuse et d’en faire valoir les qualités, voire la fortune ou le statut. Aussi, dans *Ann*, Heward semble avoir insisté davantage sur les détails physiologiques permettant éventuellement de reconnaître le modèle, en plus d’avoir accordé de l’importance aux accessoires comme aux perles et au vêtement, ainsi qu’à l’attitude du modèle (assurance, fierté, etc.).

²⁰⁴ *Ibid.*, p. 70.

²⁰⁵ Esther Trépanier, *Peinture et modernité au Québec 1919-1939, op. cit.*, p. 271.

Ann démontre, par ailleurs, que les personnages de Heward, généralement féminins, ne sont plus systématiquement placés dans un environnement naturel. Dans cette œuvre, le personnage est plutôt posé sur un fond composé de larges coups de pinceau allant du vert foncé au noir, éliminant toute illusion de profondeur. Cependant, sur ce plan, cette œuvre semble différer des portraits de femmes effectués par Heward au cours de la décennie, puisque le plus souvent, son sujet est présenté dans un lieu intérieur. Ainsi, bien que les portraits qu'Heward présente à la SAC n'en témoignent pas clairement – seule l'apparence d'*Ann* peut éventuellement signaler qu'elle vient de la ville, puisqu'elle porte des vêtements et accessoires à la mode soit du maquillage, un collier de perles, ainsi qu'un chemisier aux manches bouffantes –, l'artiste se penche désormais davantage sur la femme urbaine contemporaine²⁰⁶. Tout comme plusieurs autres peintres de l'époque, Prudence Heward est donc sensible aux problématiques liées au monde urbain. Ce thème remplace donc l'image antérieure du paysage rural où elle :

[...] [présentait] une nouvelle image des femmes, leur accordant une importance particulière dans la société rurale tout en y laissant percer des indices de leur pouvoir physique et sexuel. Les modèles de ses portraits ou de ses nus [adoptaient] des poses modernes, sans chercher à respecter les critères de beauté idéalisée ou d'exotisme du temps.²⁰⁷

Prudence Heward conserve aussi longtemps que possible la routine qu'elle s'était donnée du temps du Groupe de Beaver Hall – peindre de neuf heures le matin jusqu'au début de l'après-midi, puis consacrer le reste de la journée aux excursions pour croquis, aux visites d'expositions ou au repos. Cependant, sa mauvaise santé l'empêche de plus en plus de travailler après 1945 et ne lui permet plus d'aller peindre à la campagne. Elle se tourne donc vers des sujets à sa portée et représente davantage d'objets et d'événements quotidiens²⁰⁸. Elle présente d'ailleurs une nature morte à l'exposition de la SAC de 1946, en plus de trois scènes semblant avoir été tirées de paysages québécois, et par conséquent possiblement peints

²⁰⁶ « L'image des femmes qui, dans les années trente, avait tourné autour de réflexions sur la vulnérabilité autant que sur la force, se penche maintenant sur la femme urbaine contemporaine que représente à merveille *Madame Zimmerman* (1943). » Natalie Luckyj, *L'expression d'une volonté. L'Art de Prudence Heward*, Kingston, Agnes Etherington Art Centre, c.1986, p. 68.

²⁰⁷ Noel Meyer, « Prudence Heward (1896-1947) », *MagazinArt*, 17^e année, no 66, hiver 2004-2005, p. 89.

²⁰⁸ Natalie Luckyj, *L'expression d'une volonté. L'Art de Prudence Heward*, op. cit., p. 30 et 72.

antérieurement. Les toiles *Vase de fleurs I* et *II* (fig. 3.14 et 3.15) peuvent par ailleurs sans doute illustrer le style de ses dernières œuvres, soit une palette de couleurs lumineuse et une touche vibrante. La nature morte semble alors constituer un moyen de travailler les contrastes de couleur d'une manière expressionniste.

Prudence Heward favorise donc une vision personnelle de la peinture en accord avec le mandat que s'était donné la SAC, bien que son travail soit en continuité avec sa production de l'époque du Groupe de Beaver Hall. Nous pouvons de surcroît penser que la façon dont cette artiste allie sujets « traditionnels » et principes modernes – sa modernité étant entre autres caractérisée par une utilisation expressive de la couleur – a pu permettre de sensibiliser un public plus récalcitrant vis-à-vis l'art vivant.

3.4 Sybil Kennedy

Comme nous l'avons annoncé au chapitre précédent, Sybil Kennedy est la seule artiste de notre corpus à se consacrer à la sculpture. Bien qu'elle effectue à l'occasion des œuvres sur papier, les informations recueillies dans les journaux de l'époque, ainsi que ses envois aux expositions de la SAC nous indiquent qu'elle semble préconiser les sculptures de petit format, en bronze ou en plâtre, faites à partir d'une technique de modelage plutôt que de taille directe²⁰⁹. Nous présenterons donc quelques-unes de ses œuvres produites à l'époque de la SAC et qui nous permettront d'illustrer l'ensemble de son travail, ainsi que d'évaluer sa contribution à la SAC.

Kennedy semble, au début des années 1940, produire un certain nombre d'œuvres à caractère religieux. Elle présente d'ailleurs les œuvres *Monks* et *The Sermon* (fig. 3.16) à

²⁰⁹ « When I had studied such things as relative forms, planes, masses, composition, space, plaster casting, armature building, etc., for about two years I began to know or feel what I wanted to do. I knew I wanted to model, not carve. I felt that starting with nothing and building up was a truer form of sculptural expression than cutting down from stone or wood. » Sybil Kennedy, « An Approach to Sculpture », *Canadian Art*, vol. 10, no 4, été 1953, p. 153.

l'exposition de la SAC de 1940²¹⁰. Bien que nous n'ayons pas pu retrouver la première sculpture qui, selon les descriptions des critiques, représentait deux moines, le monotype *Deux religieuses* (fig. 3.17), effectué vers 1950, nous permet de constater que les personnages ecclésiastiques étaient somme toute courants dans la production de l'artiste. Bien que le médium de cette œuvre ne soit pas celui dans lequel se perfectionne Kennedy, on y retrouve quelques-unes des composantes qui semblent revenir dans son œuvre sculptée. La schématisation des personnages et l'élimination de certaines parties de leur anatomie – principalement les traits du visage – semblent en effet, tel que nous le verrons, caractériser le style de l'artiste.

Toujours sous le thème religieux, l'œuvre *The Sermon*, présentée à la SAC, est une sculpture en bronze d'environ 24 centimètres de haut qui représente trois personnages – un homme, une femme et un enfant – assis côte à côte sur ce que nous déduisons être un banc d'église, à cause du titre. Ces personnages sont, somme toute, très peu détaillés, les traits de leurs visages étant de surcroît à peine soulignés. Seuls les arcades sourcilières et le nez de l'homme et de la femme se démarquent en réalité, et l'on ne distingue aucune ouverture pour la bouche ni pour les oreilles. Le visage de l'enfant est quant à lui obstrué par ce qui semble être une casquette.

Sans visage, ces personnages ne constituent pas, par conséquent, des portraits identifiables, mais plutôt des silhouettes, dont le gabarit permet néanmoins de déterminer le sexe. Aussi, même s'il est possible de le penser, rien ne démontre clairement qu'il s'agit d'une famille, la main gauche de la femme ne présentant d'ailleurs aucune alliance. Une telle « omission » de la part de l'artiste nous paraît cependant explicable, étant donné l'importance accordée à la simplification des figures. Certains éléments de l'anatomie nous semblent en effet peu détaillés, comme les mains des personnages – principalement la main gauche de la

²¹⁰ Une liste trouvée par Lise Perreault provenant du Musée des beaux-arts du Canada (recherche effectuée par Lise Perreault, Archives de François-Marc Gagnon, Université Concordia, consultée le 1^{er} septembre 2005) nous apprend, par ailleurs, que *The Sermon* aurait aussi été présentée en 1942. Cette œuvre peut donc avoir été montrée dans l'exposition itinérante de la SAC (présentée à la Galerie nationale du Canada en décembre 1942, à l'Université Queen's de Kingston en février 1943 et à la Galerie municipale de Québec en avril 1943), mais ne semble pas avoir fait partie de l'exposition initiale à l'Art Association of Montréal, puisque les critiques de 1942 ayant décrit sa participation parlent plutôt des œuvres *St-Francis* et *Bones*, que nous aborderons plus loin.

femme et la main droite de l'enfant – dont les doigts semblent se fondre dans la matière. Il en est de même pour les jambes de la femme qui se confondent presque avec le banc. L'importance semble donc avoir été mise sur les possibilités offertes par le matériau, lequel permet l'amalgame des différents éléments et la schématisation des formes.

Les aspects formels semblent ainsi particulièrement intéresser Kennedy qui affirme d'ailleurs aimer travailler le bronze « for the highlights and shadows that only this medium can produce²¹¹. » Son travail se caractérise cependant aussi par l'importance accordée aux émotions qui transparaissent dans l'expression et la pose des personnages. Elle déclare d'ailleurs : « I wanted to model people from the inside out. To give life to my work not by copying nature but by simplifying natural forms and giving expression to emotion by measure and balance and appropriate distortion²¹². » C'est donc avec une telle conception de la sculpture que Kennedy arrive, entre autres dans *The Sermon*, à traiter d'un sujet traditionnel d'une manière moderne et non naturaliste.

Néanmoins, malgré la simplification des formes, le titre littéral de l'œuvre et le fait que l'artiste conserve la figuration permettraient d'établir un scénario autour de cette représentation. La position sérieuse des deux adultes – les mains jointes au niveau des cuisses – nous laisse en effet croire qu'ils sont en réflexion ou à l'écoute (d'un éventuel sermon), la tête inclinée de la femme pouvant d'ailleurs référer à une position de recueillement. Sachant que l'œuvre est produite au début des années quarante²¹³, et donc en période de guerre, nous pourrions soutenir que cette femme prie pour un fils, pour un frère ou pour sa patrie. L'homme conserve quant à lui le corps bien droit, ne démontrant aucune émotion, laissant plutôt supposer son impassibilité face à la situation (répondant ainsi aux attentes qu'a la société envers les hommes). Il ne s'agit cependant que d'une interprétation basée sur nos impressions, puisque nous n'avons retrouvé aucun document fournissant des explications sur l'iconographie de cette œuvre. De ce fait, il ne s'agit peut-être que d'une représentation inspirée de la vie quotidienne, où les figures deviennent principalement prétextes à

²¹¹ Sybil Kennedy, « An Approach to Sculpture », *loc. cit.*, p. 155.

²¹² *Ibid.*, p. 153.

²¹³ Nous ne connaissons pas la date exacte de production de l'œuvre, mais nous estimons qu'elle est produite vers 1939 ou 1940 du fait qu'elle soit exposée à la SAC en 1940.

l'exploration formelle. Ou encore, s'agirait-il d'une scène donnant lieu à un commentaire ironique sur l'ennui que provoquaient les sermons de l'époque, vue la manière dont l'enfant repose sur le bras de sa mère ? Enfin, même si *The Sermon* n'utilise pas explicitement l'iconographie religieuse, cette œuvre témoigne néanmoins de la récurrence de cette thématique dans le travail de Kennedy.

Tout comme l'œuvre précédente, le plâtre *Prodigal Son*, représentant un père embrassant son fils et présenté lors de l'exposition de 1941, est inspiré d'un sujet biblique²¹⁴, mais pourrait, par ailleurs, aussi témoigner de l'intérêt que semble manifester Kennedy pour les relations parentales. En effet, de 1941 à 1946, cette artiste propose aussi deux œuvres sous le thème de la maternité, soit le plâtre *Maternity*, exposé en 1941, et l'œuvre *Mother and Child* exposée en 1946²¹⁵. Bien que nous n'ayons pas pu retrouver d'œuvres portant ces titres exacts, le thème de la maternité peut, par ailleurs, être illustré par la sculpture *Woman and Child* (fig. 3.18) représentant une femme assise portant un bébé dans ses bras. Cette œuvre témoigne aussi du style de l'artiste qui produit principalement, au cours des années 1940 et 1950, des personnages caractérisés par une élévation des membres et une silhouette amincie qui s'éloignent, de surcroît, de la représentation fidèle de la nature.

En plus des œuvres en rapport avec ces deux thèmes, Sybil Kennedy réalise aussi des sculptures plus « anecdotiques », aux sujets moins traditionnels, comme *Grief* (fig. 3.19)²¹⁶ et *Bones*²¹⁷. À l'instar de cette dernière, plusieurs sculptures de cette période

²¹⁴ Cette description sommaire est tirée d'un article de journal (Anonyme, « Dominion Gallery Opens New Exhibit », avril 1944, source et date incertaines), puisque nous n'avons pas pu retrouver cette œuvre. Il en est de même pour un bronze de *St-François*, présenté à l'exposition de 1942, illustrant « Un moine éthique, à la colombe » Charles Doyon, « C.A.S. 1942 », *Le Jour*, 5 décembre 1942, p. 6.

²¹⁵ Nous n'avons que peu d'informations sur ces œuvres. Nous ne connaissons pas le médium de *Mother and Child* ni ce que ces deux œuvres représentaient précisément. Nous sommes cependant en mesure de penser que ces œuvres devaient avoir plusieurs points communs avec le bronze intitulé *Woman and Child* qui sera commenté plus loin.

²¹⁶ Kennedy présente *Grief* en 1941, tout comme le plâtre *Organ Grinder*, mais nous ne possédons aucune information sur ce dernier. L'œuvre *Grief* illustre, quant à elle, une femme qui semble en détresse, la tête appuyée sur les genoux (fig. 3.19). Anonyme, « Sculpture and Lithos At Fine Arts Museum », *The Gazette*, 10 février 1951.

²¹⁷ Plâtre présenté à la SAC en 1942, représentant un joueur de dés de race noire, agenouillé, prêt à lancer. Bien que nous n'ayons pas de témoin visuel de cette œuvre, la critique semble avoir trouvé

évoquent des figures africaines, munies de longues jambes et d'une taille fine, et illustreraient donc les proportions du corps idéal du XX^e siècle, selon ce qu'en croit la critique, en 1937²¹⁸. Tout comme plusieurs artistes modernes, Kennedy semble ainsi avoir été influencée par l'art africain. Elle souligne elle-même avoir non seulement subi l'influence d'artistes modernes européens comme Lehmbruck, Marcks, Barlach Kolbe et Rudolph Belling, du temps où elle étudiait et travaillait à New York, mais aussi de l'art dit « primitif »²¹⁹ :

During this time I had of course been reading about and looking at all kinds of sculpture. I was most interested in the Egyptians, probably on account of their magnificent mastery of places and simplicity of form. Also the Etruscans and the Archaic Greeks were of great interest to me, and later the Aztecs and Mayans, the Africans too, whose influence is felt so often in contemporary sculpture.²²⁰

Il paraît important de souligner que les influences de Kennedy semblent, par ailleurs, passer par l'enseignement d'Archipenko – bien qu'elle s'en distancie sur plusieurs points, tels que le fini et l'expression de ses figures – dont les personnages stylisés et parfois distordus ne possèdent pas de visage, comme dans sa femme assise de 1926 (fig. 3.20), thème de surcroît exploité par Kennedy.

Bien que les œuvres de cette dernière conservent une part narrative importante, le fait que l'artiste délaisse la représentation naturaliste démontre qu'elle développe une esthétique moderne, tout comme beaucoup de sculpteurs des années quarante et cinquante. En effet :

Bien que reprenant toujours le modèle du corps humain dans leur réalisation, les sculpteurs du XX^e siècle ne chercheront plus à le reproduire fidèlement dans ses moindres détails. Ils tendent plutôt à l'exploiter de façon à en montrer que les fragments ou à le schématiser, de telle sorte que ce sont d'abord les valeurs formelles qui prédominent, accentuant ainsi les notions de lignes, de courbes ou de volumes.²²¹

Par conséquent, selon nous, Sybil Kennedy contribue non seulement à la familiarisation du public avec un médium plutôt rare au Québec, dans les années quarante, mais elle participe à

qu'elle aurait habilement suggéré le mouvement. Anonyme, « Dominion Gallery Opens New Exhibit », *loc. cit.*

²¹⁸ Anonyme, « Sharpened by Wit », *The Art News*, 15 mai 1937, p. 21.

²¹⁹ Il nous semble intéressant de souligner que, produites antérieurement, les figures aux membres allongés de Kennedy rappellent, de surcroît, celles de Giacometti.

²²⁰ Sybil Kennedy, « An Approach to Sculpture », *loc. cit.*, p. 152.

²²¹ Michel Martin et Gaston St-Pierre, *La sculpture au Québec 1946-1961. Naissance et persistance*, Québec, Musée du Québec, 1992, p. 53.

son initiation aux rudiments de la sculpture moderne et joue, en ce sens, un rôle important au sein de la SAC.

3.5 Mabel Lockerby

Cette artiste est la plus âgée des membres de notre corpus et participe à sa première exposition en 1914, de sorte que, contrairement à d'autres comme Marian Scott ou Jeanne Rhéaume, sa carrière est déjà bien amorcée lors de la création de la SAC. Son intérêt pour l'art moderne et les tendances internationales se manifeste d'ailleurs dès le début des années vingt, alors qu'elle fait partie du Groupe de Beaver Hall. Certains critiques jugeront d'ailleurs que sa peinture subit l'influence de certains artistes avec qui elle était associée, notamment celle de Sarah Robertson, Albert H. Robinson et Randolph Hewton. Tout comme chez ces artistes, des traces d'impressionnisme ont donc été relevées dans sa peinture²²².

Cependant, certains autres courants esthétiques semblent également avoir eu un impact sur les membres (féminins) de Beaver Hall. Ainsi, tout comme plusieurs autres femmes du groupe, Lockerby opte pour les compositions simplifiées et la « bidimensionalité » du postimpressionnisme, ainsi que pour les coups de pinceau énergiques et l'émotion de l'expressionnisme. Aussi, malgré une certaine exploration formelle, le sujet reste important et n'est jamais secondaire²²³. Ces caractéristiques, qui s'appliquent aux œuvres du Groupe de Beaver Hall de façon générale, semblent, de surcroît, demeurer dominantes dans la production de Lockerby des années subséquentes.

Selon Ann Duncan, les œuvres de jeunesse de Mabel Lockerby représentaient surtout des scènes délicates de jeunes enfants en compagnie d'animaux, des vases de fleurs, des scènes de ville ou des paysages et étaient construites de coups de pinceau rythmés et de

²²² Ses représentations d'enfants et son utilisation de couleurs pastel sont sans doute aussi à l'origine de la comparaison de son travail avec celui de Mary Cassatt, entre autres par Colin S. Macdonald (*A Dictionary of Canadian Artists*, vol. 4, Ottawa, Canadian Paperbacks, 1967, p. 881.)

²²³ Kathryn L. Kollar, *Women Painters of the Beaver Hall Group*, Montréal, Université Concordia, 1982, p. 3.

couleurs atténuées, voire sombres²²⁴. Il semblerait donc qu'il n'y ait pas de grande coupure entre son travail des années 1920 et celui de la période de la SAC, puisque les œuvres que nous présenterons peuvent être reliées à l'un ou l'autre des genres picturaux mentionnés et semblent aussi souvent conserver ces mêmes caractéristiques formelles.

Comme nous n'avons retrouvé qu'un seul tableau ayant été présenté à la SAC, nous fournirons d'autres exemples illustrant, par le fait même, la diversité des sujets exploités par l'artiste au cours des années 1940. Cette polyvalence ne semble toutefois pas s'être reflétée à la SAC, puisque Lockerby concentra ses envois autour du genre du paysage²²⁵. Nous comptons, d'ailleurs, au moins cinq paysages sur les six œuvres présentées par l'artiste aux expositions de la SAC²²⁶.

The Haunted Pool (La mare hantée) (fig. 3.21) est d'ailleurs l'œuvre qu'expose l'artiste en 1946. Représentant une mare d'eau entourée d'arbres « squelettiques »²²⁷, cette scène est principalement composée de couleurs sombres. L'eau, l'élément central de la composition, semble en effet combiner le bleu indigo du ciel, ainsi que les tons de gris et de noir du boisé environnant. Les arbres, dépourvus de feuilles, sont munis de branches sinueuses, comme de longs bras tendus vers le ciel. Cette combinaison de couleurs sombres et de formes non naturalistes – voire animistes – produit, par ailleurs, un climat angoissant qui vient appuyer le titre de l'œuvre.

²²⁴ Ann Duncan, « Work of forgotten artist resurfaces in exhibition (sic) », *The Gazette*, 13 septembre 1989, G-3.

²²⁵ Nous ne connaissons pas le contenu de toutes les œuvres exposées par Lockerby, mais les titres recueillis dans les journaux semblent indiquer que la majorité des œuvres sont des paysages. Certaines de ces œuvres, comme *Barns*, exposée en 1939, ont peut-être été peintes à Hudson, puisque Lockerby s'y rendait souvent pour visiter sa sœur Florence Mullan. Lockerby y aurait d'ailleurs peint un grand nombre de scènes de ferme, jusqu'à ce que la baisse des revenus familiaux l'oblige à se départir de la maison dont elle et ses sœurs avaient hérité, après la mort de Florence. *Mabel Lockerby (1882-1976): Exposition rétrospective*, Montréal, Galerie Walter Klinkhoff, 1989, non paginé.

²²⁶ Nous n'avons ici pris en considération que les œuvres présentées lors des expositions annuelles de la SAC. Cependant, Lockerby participe aussi à l'exposition itinérante de 1943 où elle présente ce que nous croyons être une nature morte et un paysage. Par conséquent, nous pourrions parler d'une contribution globale de six paysages et de deux natures mortes.

²²⁷ Une stylisation similaire des arbres semble, par ailleurs, avoir été reprise par l'artiste montréalaise Sylvie Bouchard dans certaines de ses toiles de la fin des années 1980 et des années 1990. Cette ressemblance nous laisse croire que cette dernière connaissait peut-être le travail de Lockerby, ou qu'elle en prit connaissance lors de l'exposition rétrospective que lui avait consacré la Galerie Walter Klinkhoff, en 1989.

Des taches de peinture plus claire se détachent pourtant dans le bleu du ciel, produisant une certaine luminosité dans le tableau. Des traits de lumière blanche semblent donc pointer à travers les nuages et éclairer la scène, ayant pour effet de dédramatiser ce paysage lugubre. Ainsi, les contrastes entre les couleurs sombres et les couleurs claires, ainsi que l'émotion qu'engendrent les enchevêtrements de branches permettent, selon nous, de considérer cette toile comme un paysage expressionniste.

Cette représentation semble en fait être typique des paysages que produit Lockerby au cours des années 1940. Ann Duncan considère d'ailleurs que ses œuvres de mi-carrière représentent des scènes bizarres de mauvaises herbes nouvelles²²⁸. L'artiste quitte donc la représentation fidèle de la réalité, pour plutôt laisser place aux aspects formels et à la schématisation des éléments figuratifs, ainsi qu'aux émotions qu'ils produisent.

Cette stylisation est aussi présente dans une œuvre comme *Lucille et Fifi* (fig. 3.22). Bien que Lockerby ne semble pas avoir présenté de portrait à la SAC, cette œuvre nous permet somme toute d'illustrer la « fantaisie » qui, selon Barbara Meadowcroft, caractérise le travail de cette artiste. Dans le même ordre d'idées, Robert Ayre considérait que les scènes peintes par l'artiste avaient l'apparence d'être tirées de livres pour enfants : « Christopher the cat, the bird on the bough, the pink house – all looked as if they came out of a child's book, and a nice book, too²²⁹. » Lockerby possédait, de fait, deux chats et un chien qu'elle intégrait souvent à ses compositions tout en leur donnant une allure « fantaisiste ». Les têtes du chien et de la fillette de l'œuvre *Lucille et Fifi* sont, par ailleurs, traitées à la manière d'un dessin d'enfant, leurs traits se rapprochant davantage de la caricature que du portrait reconnaissable – en autant que l'on puisse parler de portrait pour un animal.

Les différents éléments s'éloignent, par conséquent, de la représentation naturaliste, d'autant plus que les personnages sont cernés d'une mince ligne contour noire. L'artiste semble, de surcroît, avoir mis l'accent sur la bidimensionnalité de l'œuvre, puisque la table, le livre et le napperon sont rabattus vers la surface, ce qui a pour conséquence de restreindre

²²⁸ « By mid-career, she was painting off-the-wall scenes of gnarled weeds [...] » Ann Duncan, « Work of forgotten artist resurfaces in exhibition (sic) », *loc. cit.*

²²⁹ Citation tirée du livre de Barbara Meadowcroft, *Painting Friends : The Beaver Hall Women Painters*, Montréal, Véhicule Press, 1999, p. 158.

l'illusion de profondeur du tableau. Nous pouvons aussi remarquer que le paysage visible à l'arrière-plan est constitué de taches de couleur, disposées selon une technique impressionniste. Ces caractéristiques démontrent par conséquent que Lockerby accorde une importance certaine à la picturalité et aux principes modernes, bien que le sujet représenté soit toujours mis de l'avant.

Ces considérations peuvent aussi s'appliquer à une œuvre comme *Le Dahlia* (fig. 3.23) produite en 1940. Cette toile nous intéresse, bien qu'elle n'ait jamais été exposée à la SAC, parce qu'elle nous renseigne sur le style des natures mortes que produit Lockerby à cette époque et peut, ainsi, nous laisser supposer des composantes stylistiques de l'œuvre *A Lily (Un lys)*, présentée à la SAC en 1944.

Comme le fait remarquer Barbara Meadowcroft, *Le Dahlia* constitue un exemple de tableau où Lockerby allie nature morte et paysage. Selon cette auteure : « Mabel Lockerby showed humour and a touch of fantasy in the way she combined still life and landscape. [...] In *The Dahlia* (c. 1940), the room disappears and the table is projected into the landscape, making the flowers appear to soar over the lake and touch the mountains in the background.²³⁰ » Rappelons-nous, par ailleurs, qu'un tel genre pictural intéresse aussi Prudence Heward (fig. 3.9), bien que ces deux artistes semblent présenter leurs natures mortes dans des contextes différents. En effet, Lockerby nous indique, par le rideau bleu sur la gauche, que le bouquet de fleurs se trouve à l'intérieur, devant une fenêtre, alors que les fruits de Heward figuraient au milieu d'un environnement naturel. En éliminant la vue de l'intérieur, Lockerby utilise donc un stratagème lui permettant de superposer la nature morte et le paysage et met ainsi l'accent sur le dialogue moderne des formes et des couleurs. Les rondeurs sont en effet utilisées pour les montagnes et les fleurs, ainsi que pour le rideau et les vagues, témoignant d'un désir d'unifier l'ensemble des éléments de la composition.

La modernité d'une telle scène réside aussi dans la liberté d'expression que se donne l'artiste. Le point de vue particulier – alliant la perspective aérienne du paysage et le

²³⁰ Barbara Meadowcroft, *Painting Friends : The Beaver Hall Women Painters, op. cit.*, p. 126-127.

rabattement de la table – et la simplification des éléments représentés, sont en effet le signe d'une approche personnelle d'un genre pictural traditionnel.

Bien que Lockerby ait exploité de nombreux thèmes – dont certains touchant davantage la vie moderne contemporaine, comme ses représentations de la ville par exemple²³¹ – le fait qu'elle restreigne ses envois d'œuvres à la SAC principalement au paysage rend à notre avis sa contribution au groupe plus limitée. Malgré l'approche formelle moderne que devaient avoir les tableaux exposés (si l'on se fie aux œuvres analysées), leur thématique traditionnelle nous laisse croire que Lockerby est peut-être passée plus inaperçue que certaines autres femmes de notre corpus, ayant présenté un travail plus « innovateur ». L'impact de Lockerby auprès du public, ainsi que son importance au sein de la SAC ne peuvent donc en être qu'amoindris.

3.6 Jeanne Rhéaume

Jeanne Rhéaume est l'artiste de notre corpus qui intègre la SAC le plus tardivement, soit en 1944, alors qu'elle vient tout juste d'amorcer sa carrière²³². Elle expose dès lors une

²³¹ Nous n'avons toutefois pas abordé cette thématique, puisque la seule œuvre urbaine mise à notre disposition n'a pas été produite au cours de la décennie d'existence de la SAC. Il s'agit de l'œuvre intitulée *After a Snowstorm*, peinte vers 1935 (fig. 3.24). Lockerby exploite par ailleurs ce thème dès 1927 avec l'œuvre *Early Winter*, dans laquelle elle met l'accent sur la froideur de la ville. *Ibid.*, p. 75.

²³² Suite à ses études avec Goodridge Roberts, c'est avec les Sagittaires que Rhéaume expose pour la première fois, en 1943. Précisons qu'elle se joint à la SAC alors que vient d'être créée une nouvelle catégorie de membres : les membres juniors. Les années 1943-1944 marquent, par ailleurs, le début des divergences idéologiques au sein de la SAC. Suite à la nomination de Pellan à l'École des beaux-arts, les jeunes se divisent en effet en deux camps autour de Borduas et Pellan. Le nombre croissant de jeunes autour de Borduas aura d'ailleurs pour conséquence de lui donner une plus grande autorité laquelle sera, en 1945, à l'origine du premier conflit ouvert dans la SAC. (François-Marc Gagnon, *La fin de la C.A.S.*, dans Dossier sur la Société d'art contemporain, Médiathèque du Musée d'art contemporain de Montréal, non paginé.) « Cette jeunesse venait appuyer Borduas ce qui ne pouvait plaire à tous car, par leur présence, ils renforçaient l'option idéologique de ce dernier et débalançaient les forces en présence à l'intérieur de la Société. » (Lise Perreault, *La Société d'art contemporain : 1939-1948*, *op. cit.*, p. 84.) Mentionnons que les perturbations au sein du groupe proviennent également du fait que les demandes de réforme à l'intérieur de la SAC se multipliaient à mesure que le nombre de jeunes artistes augmentait. Pour davantage de précisions sur cette conjoncture historique et sur les causes du démantèlement de la SAC, le lecteur pourra se référer à

ou deux toiles à chacune des six dernières expositions du groupe, démontrant son enthousiasme vis-à-vis les initiatives modernes du Québec. Selon la liste des œuvres exposées à la SAC, il semble que Rhéaume y ait présenté deux natures mortes, en plus de cinq tableaux de figures. Cependant, nous ne connaissons pas le contenu des scènes représentées, puisque nous n'avons pas été en mesure de retrouver les œuvres en question – les titres étant trop vagues ou ayant possiblement changé. Nous pouvons toutefois supposer que Rhéaume se plaît à l'époque à réinterpréter quelques-uns des thèmes consacrés ou récurrents en histoire de l'art, puisqu'elle propose à la SAC, en 1946, des œuvres intitulées *Odalisque*, *Baigneuses rouges* et *La Cène*²³³. Afin d'analyser l'apport de Jeanne Rhéaume à la SAC, nous nous pencherons donc sur quelques-unes de ses œuvres produites entre les années 1944 et 1948 (soit de l'année de son intégration à la SAC jusqu'au démantèlement du groupe) et tenterons de voir ce qui caractérisait alors sa production.

Selon la critique de l'époque, les œuvres de Rhéaume, généralement des portraits et des natures mortes, sont connues pour être très colorées. Elles semblent aussi démontrer l'intérêt de l'artiste pour les formes amples, les lignes fluides, ainsi que pour le mouvement, et c'est d'ailleurs pourquoi de larges morceaux de tissu apparaissent souvent dans ses natures mortes²³⁴. Le thème du vêtement est aussi très fréquent chez Rhéaume, qui met d'ailleurs souvent l'accent sur l'élément vestimentaire plutôt que sur le portrait comme tel, ou sur la ressemblance au modèle. Ses tableaux sont, de surcroît, fréquemment intitulés en fonction du vêtement mis en évidence. Parce qu'il arrive à Rhéaume de schématiser les visages et de ne pas détailler les yeux de ses personnages, il serait d'ailleurs possible d'établir une comparaison entre certaines de ses œuvres, comme *Femme à la robe jaune* (fig. 3.25) et celles de Modigliani²³⁵. Ce tableau constitue donc un bon exemple du style des portraits que réalise l'artiste en début de carrière.

Christopher Varley, *The Contemporary Arts Society/La Société d'art contemporain : Montréal : 1939-1948*, Edmonton, Edmonton Art Gallery, 1980, p. 7-33.

²³³ Ces œuvres sont présentées soit à l'exposition de février ou de novembre 1946.

²³⁴ Nous n'avons cependant pas pu obtenir de reproductions illustrant cette particularité. Nous nous basons donc sur les observations de Robert Ayre tirées de : « Importance of Color Stressed In Dominion Gallery Exhibit », *Montreal Star*, 24 mars 1951.

²³⁵ Il aurait été d'autant plus pertinent de présenter *La blouse rayée* (fig. 3.26) en rapport avec le travail de Modigliani. Cependant, comme nous n'avons pas été en mesure d'obtenir de reproduction

Tout comme nous le soulignons, l'importance accordée aux couleurs vives y est remarquable, puisque Rhéaume met ici l'accent sur les contrastes entre le bleu, le rouge et le jaune. L'artiste semble d'ailleurs avoir insisté davantage sur les aspects formels plutôt que sur la représentation fidèle de la réalité, le personnage étant par exemple cerné d'une ligne contour noire. Même l'effet de modelé – ombrage créé par les coups de pinceau de couleur grise sur le vêtement et sur les coussins – n'est pas fait de façon naturaliste et rappelle plutôt au spectateur qu'il fait face à une peinture. Ces aplats de couleur accentuent par le fait même la bidimensionalité de l'œuvre au lieu de créer une illusion de volume, à la manière académique. Ce tableau – dont la composition est divisée en quatre sections : le fond bleu, la frise de coussins, le personnage en jaune et le matelas rouge – semble donc être un « prétexte » pour travailler les rapports entre formes et couleurs.

Outre Modigliani, les influences que l'on reconnaît le plus souvent à Jeanne Rhéaume sont celles de Matisse, Pellan et Goodridge Roberts. Elle avoue en effet avoir été influencée par Matisse, surtout pour quelques-unes de ses natures mortes, et souligne l'importance qu'a eu Roberts dans sa formation. Celui-ci :

[...] lui a appris à voir la nature en toute ingénuité et à trouver matière à peindre dans les sites les plus insignifiants en apparence. Il lui a communiqué la liberté du métier, la spontanéité du pinceau [et] l'art de l'utilisation des taches expressives dans l'organisation du tableau.²³⁶

Par ailleurs, bien qu'elle ne se soit jamais considérée comme une « disciple » de Pellan, plusieurs auteurs ont décelé dans sa peinture certaines composantes du style « décoratif » de cet artiste²³⁷ : « The decorative potential of the Arabesque and of interlace and her attraction to them is seen in her painting. Like Pellan, she is interested in the

couleur de cette œuvre et que nous ne pouvons être certaine qu'il s'agit réellement d'une œuvre datant des années 1940, nous n'y référerons pas davantage.

²³⁶ Paul Dumas, « Jeanne Rhéaume », *Information médicale*, 5 décembre 1972, p. 22.

²³⁷ Jocelyne Lepage, « Jeanne Rhéaume fidèle à elle-même », *La Presse*, 20 octobre 1984, F-8. Le Musée du Québec et la Galerie d'art de l'ambassade du Canada ont en effet laissé entendre qu'elle serait grandement redevable à Pellan : *Le Musée du Québec. 500 œuvres choisies*, Québec, Musée du Québec, 1983 ; *Tableaux de Maîtres du Québec 1940-1965*, Washington, D.C., Galerie d'art de l'ambassade du Canada, 1992, non paginé.

expressivity of the dialogue between design and colour.²³⁸ » L'intérêt qu'elle porte à la couleur est aussi, selon certains, tributaire de l'influence de Pellan. Une auteure comme Sarah Stanners souligne d'ailleurs cette « influence masculine » sur son travail :

[...] Pellan's *La Fenêtre ouverte* (1936) expressed his desire for a certain amount of artistic anarchy. Also clear in this work, is his love for brilliant colour. An exciting use of colour is something Jeanne Rheume has often been praised for her *Femme en Bleu au Hamac* (1947) is a great example of this.²³⁹

Dans un autre ordre d'idées, et tel que le fait remarquer Charles Doyon²⁴⁰, les portraits (et natures mortes) de Rhéaume sont généralement composés de peu d'éléments extérieurs au sujet principal. Son *Portrait de femme* (fig. 3.27), produit et possiblement présenté à la SAC en 1947, en serait d'ailleurs un bon exemple, puisque le personnage n'est entouré que d'une table – dont nous n'avons qu'une vue partielle –, d'un livre et d'une chaise, dont on ne voit que le contour sinueux du dossier. Cette scène semble, par ailleurs, aussi peu naturaliste que *Femme à la robe jaune* et ce, non seulement à cause du cerne noir qui entoure chaque élément, mais aussi à cause du rabattement de la table qui rend irréaliste le fait que la femme puisse s'y appuyer. L'utilisation que fait Rhéaume du dessin pourrait, en outre, démontrer une certaine influence matisienne :

Jouant de la ligne et de la couleur, elle réalise une œuvre pleine de sensualité qui trouve toute son intensité dans l'attitude rêveuse et absente de son personnage qui contraste avec la présence quasi-obsédante (sic) de son ample vêtement, sujet principal du tableau.

De fait, emprisonnant sa forme à l'intérieur d'un tracé net et simple, influence évidente du dessin de Matisse, elle fait preuve d'un sens certain du modelé, notamment en utilisant sciemment la sinuosité des bandes colorées et des motifs décoratifs de la robe pour signifier la structure corporelle qu'elle enveloppe. Cette manière de faire devient, par surcroît, prétexte à l'élaboration d'un système décoratif enlevé qui tranche nettement sur le décor sobre et dépouillé.²⁴¹

²³⁸ *Tableaux de Maîtres du Québec 1940-1965, op. cit.*, non paginé.

²³⁹ Sarah Stanners, *The Male As Muse: The Influence of the Masculine Mainstream on Women Artists of the 1920s to 1940s*, En ligne (page consultée le 23 septembre 2004), http://www.utoronto.ca/gallery/male_as_muse2.htm

²⁴⁰ Charles Doyon, « Jeanne Rhéaume à la Dominion Gallery », *Le Haut-Parleur*, 17 avril 1951.

²⁴¹ *Le Musée du Québec. 500 œuvres choisies, op. cit.*, p. 198.

Tel que nous le mentionnions plus haut, les superpositions de formes et les contrastes de couleurs semblent donc faire partie des intérêts formels de Jeanne Rhéaume. Ses œuvres de la deuxième moitié des années 1940 démontrent d'ailleurs principalement une utilisation expressive de la couleur, une stylisation des figures, une utilisation de motifs décoratifs et de formes géométriques et une certaine élimination de l'illusion de profondeur. Tel qu'une majorité de critiques l'a aussi souligné, ces caractéristiques confirment la filiation de Rhéaume avec l'École de Paris, voire avec Matisse et Pellan. Or, comme l'École de Paris constitue l'une des principales esthétiques présentées à la SAC et qui est, de surcroît, prônée par son fondateur John Lyman, les participations de cette artiste aux expositions du groupe ont certainement été appréciées par les autres membres et ont aussi pu contribuer à promouvoir l'une des esthétiques modernes de l'heure à Montréal : celle que partageaient, entre autres, les membres de Prisme d'yeux.

3.7 Marian Dale Scott

Même si Louise Gadbois et Marian Scott se fréquentent par le biais de la SAC, ainsi que parce qu'elles ont des amis communs (Jori Smith et Jean Palardy), leurs productions picturales sont toutefois bien différentes. Si le portrait fait certainement partie des préférences de Gadbois il constitue, comme nous le verrons, l'exception dans le travail de Scott.

La production de cette artiste subit diverses transformations au cours de la décennie d'existence de la SAC et les œuvres qu'elle y expose en sont, somme toute, assez représentatives. Tout d'abord, elle propose en 1939 et 1940 des œuvres sous la thématique de la ville : thème qu'elle affectionne particulièrement à partir de 1935. En effet, à cette époque, Scott « est à élaborer une nouvelle approche formelle qui s'ancre dans les tendances de l'art moderne international, elle s'interroge aussi sur le problème du quoi peindre et remet en question le sujet par excellence de l'art canadien : le paysage.²⁴² » C'est ainsi qu'elle développe, vers 1935, la thématique des escaliers roulants – représentant la déshumanisation,

²⁴² Esther Trépanier, *Marian Dale Scott : pionnière de l'art moderne*, Québec, Musée du Québec, 2000, p. 114. Notons que les renseignements sur la période urbaine de Scott proviennent généralement des pages 123 à 136 de cet ouvrage.

l'aliénation de la société de consommation, la solitude de la vie urbaine – ainsi que sa série des Tramways, qui témoignent de sa vision sociale de l'art. Selon Trépanier, ces œuvres révéleraient en effet un « ordre sous-jacent, celui des relations de l'homme au monde dans lequel il vit.²⁴³ »

Cette thématique urbaine se transforme cependant en 1939 puisque Scott cherche dorénavant à créer des œuvres « moins « naturaliste[s] » et plus unifiée[s] sur le plan du « design », des formes et des couleurs.²⁴⁴ » C'est donc sous cette nouvelle esthétique que les œuvres *Port (Harbour)* et *Ciment no 1 (Cement)* (fig. 3.28 et 3.29), présentées lors de la première exposition de la SAC, explorent l'environnement industriel de Montréal. Ces deux toiles correspondent ainsi tout à fait au style de Scott de 1939, puisqu'elles nous présentent une vision rapprochée de structures anguleuses, ou du moins, fortement géométrisées.

Ainsi, même si elles conservent la figuration, *Port* et *Ciment no 1* nous démontrent clairement l'importance que prend la géométrisation des formes dans la pratique artistique de Scott. Comme le fait remarquer Trépanier, nous pouvons même y noter un certain amalgame ou un équilibre entre abstraction et contenu. Il serait d'ailleurs possible de relier une œuvre comme *Ciment no 1* au « réalisme abstrait » américain de la même période. Notons toutefois que Scott ne peint pas des sujets urbains dans le but de valoriser la machine et l'architecture urbaine et industrielle, mais qu'elle désire simplement peindre son époque, bien qu'« il semble qu'elle veuille aussi, par cette réduction des formes à leur structure essentielle, signifier la force d'un certain ordre logique et rationnel.²⁴⁵ » Les fortes diagonales ainsi que les successions de plans colorés semblent donc donner du rythme et une force à ces tableaux, tout en maintenant une impression d'équilibre en lien avec « la croyance [de l'artiste] dans le pouvoir de la volonté et de la raison.²⁴⁶ »

En réalité, vers 1939, Scott en est à constater son ambivalence entre l'abstraction et le sujet « inexploré » qu'est la ville. Cependant, bien qu'elle veuille pousser plus loin

²⁴³ *Ibid.*, p. 123.

²⁴⁴ *Ibid.*, p. 127.

²⁴⁵ *Ibid.*, p. 132.

²⁴⁶ *Ibid.*, p. 133.

l'abstraction, « la recherche d'un sens, d'un ordre, demeure déterminante.²⁴⁷ » La géométrisation reste donc tout aussi présente au début des années quarante, alors que Scott introduit la figure humaine dans ses scènes à thématique urbaine, tel que le démontre l'œuvre *L'Escalier* (fig., 3.30), n'ayant toutefois pas été présentée à la SAC. En 1940, l'artiste y présente plutôt les tableaux *Parc* (1940) et *Touriste à Montréal* (1938) (fig. 3.31 et 3.32) qui constituent des cas plus isolés dans sa production. En effet, bien que Scott ait réalisé quelques autres œuvres sur le thème du parc au cours des années 1930 et 1940, celle qui a selon nous été présentée à la SAC diffère des autres par sa dimension moins sociale et plus personnelle, voire existentielle²⁴⁸. Il paraît par ailleurs étonnant que Scott ait exposé une œuvre comme *Touriste à Montréal* lors d'une exposition de la SAC – œuvre qui semble inspirée du cubisme synthétique vue « cette juxtaposition de motifs appartenant à des espaces-temps différents.²⁴⁹ » –, puisqu'il ne s'agit que d'un court épisode dans sa production et qui n'a, de surcroît, que peu à voir avec son travail antérieur ou postérieur.

De façon générale, les figures proposées par l'artiste à cette période sont schématiques et anonymes. Le tableau *Parc* est d'ailleurs tout à fait explicite en ce sens, puisque ses personnages ne présentent aucun signe distinctif (sauf celui au premier plan qui, plus petit, nous laisse croire qu'il s'agit d'un enfant). Leurs visages sans expression font d'ailleurs penser à ceux des personnages de Modigliani ou encore aux masques africains, qui pourraient sans doute avoir inspiré Scott, tel que le suggère Trépanier. Nous pouvons d'ailleurs remarquer que, malgré une simplification semblable, il se dégage de cette scène une impression d'angoisse causée par l'utilisation de couleurs sombres et non naturalistes, ainsi que par le rythme créé par la frise que constituent les figures semblant se presser à

²⁴⁷ *Ibid.*, p. 134.

²⁴⁸ Le journal de l'artiste fournit en effet quelques indications allant en ce sens : « *Parc*. À mesure que j'y pense, son sens trouve les mots. Inquiétant ? Menaçant ? De notre temps. Certains en apparence toujours assis, d'autres qui vont de l'avant, un homme qui regarde derrière, mais ne peut revenir en arrière ? Il y a un amant avec son bras autour de l'aimée, mais qui n'est pas très conscient d'elle, alors qu'une autre va prendre sa place, et peu remarquée, il y a là, rêvant, celle qui n'est pas aimée. Ces trois- là laissent apparemment passer le temps [...] les autres se pressent, en toute hâte, en avant. » Propos tirés du journal de Scott, 16 novembre 1940, dans Esther Trépanier, *Marian Dale Scott : pionnière de l'art moderne*, Québec, Musée du Québec, 2000, p. 141.

²⁴⁹ *Ibid.* p. 128.

l'arrière-plan. Celles-ci produisent en effet un net contraste avec les trois protagonistes, assis, qui nous font face, semblant exclus du reste du monde.

En 1941, Scott envoie quatre œuvres sur papier à l'exposition *Dessins, Estampe, Sculpture*, de la SAC. « [...] elle y expose alors une lino-gravure et trois dessins, dont un représente deux ouvriers assis²⁵⁰, les deux autres étant un autoportrait et un jeune homme fumant une cigarette [...] » L'artiste réalise en fait plusieurs portraits ou scènes intimistes à cette époque :

Durant la période 1935-1941, en marge de ses tableaux à thématiques urbaines, Marian Scott réalise un certain nombre d'œuvres qui ont leur source dans sa vie personnelle. C'est surtout par le biais du dessin, plus spontané, que l'artiste croque des scènes de la vie quotidienne de sa famille, des fêtes entre amis, des vues des maisons qu'elle occupe à Boston, à Montréal ou à North Hatley, sans parler des portraits de son fils, de son mari et de leurs amis.²⁵¹

Aussi caractérisé par une forte géométrisation des traits, le portrait est toutefois plus rare dans la production de l'artiste des années quarante. Son travail du début de la décennie est donc surtout marqué par des scènes urbaines, mais aussi par de nombreuses œuvres végétales – tulipes, courges, amaryllis ; séries des *Bourgeons* et des *Crocus* – même si rien n'indique qu'elle en ait présentées à la SAC.

Aux alentours de 1944, Scott semble délaisser la représentation de la réalité, ou du moins du visible, puisqu'elle développe un art qui se rapproche résolument de l'abstraction²⁵². Moins familiers avec ce travail, les critiques de l'époque l'associent d'ailleurs à cette nouvelle tendance moderne. Il ne s'agit toutefois pas d'abstraction, au sens où l'entendent les automatistes par exemple, puisque Marian Scott se base toujours sur ses observations pour créer ses œuvres. C'est, en effet, suite à sa découverte de la microbiologie

²⁵⁰ Bien que n'ayant pas été présentée à la SAC, l'œuvre *WPA Workers* (fig. 3.33), représentant des ouvriers travaillant pour le Works Progress Administration's Federal Art Projects, peut possiblement nous renseigner sur le style d'un des dessins de Scott exposés en 1941. Esther Trépanier, « Les carnets de dessins de Marian Dale Scott », *Annales d'histoire de l'art canadien*, vol. 20, nos 1-2, 1999, p. 118-121.

²⁵¹ Esther Trépanier, *Marian Dale Scott : pionnière de l'art moderne*, op. cit., p. 136.

²⁵² Les informations sur les œuvres d'inspiration organique de Scott proviennent du chapitre 5 du même ouvrage de Trépanier, et plus précisément des pages 165 à 173.

que Scott développe l'approche formelle à laquelle appartiennent la majorité des tableaux qu'elle présente à la SAC, à partir de 1945.

Cette nouvelle période est en réalité déclenchée par une commande privée d'Hans Selye qui « souhaitait voir le mur d'une salle de conférences et de lecture du Département d'histologie de l'École de médecine [de l'Université McGill] orné d'une peinture qui aurait rappelé à tous combien l'endocrinologie était un champ de recherche intéressant.²⁵³ » L'œuvre qui en résulte aura nécessité dix-huit mois, au cours desquels Scott aura fait un important travail préparatoire en laboratoire. *Endocrinologie* permet donc de rencontrer les principales préoccupations de l'artiste, puisque les éléments représentés sont des formes non visibles à l'œil nu, possédant par conséquent un caractère plus abstrait.

Suite à la réalisation de cette commande, plus précisément entre 1945 et 1948, Scott présente sept œuvres à la SAC provenant de ses séries *Cellule et cristal* et *Cellule et fossile*, dans lesquelles elle s'intéresse aux mondes cellulaires humain et minéral. En réalité, la première série à laquelle se consacre Scott après *Endocrinologie* est *Atome, os et embryon* où elle fait référence à la reproduction de la vie, par le recours à des formes circulaires ou courbes « s'imbriquant en transparence ». Nous nous concentrerons toutefois sur une production ultérieure, comprenant plusieurs œuvres ayant été exposées à la SAC.

L'œuvre *Cell and Crystal* (fig. 3.34) est sans doute un bon exemple de la « nouvelle » peinture à laquelle Scott confronte le public et la critique, lors de l'exposition de la SAC de 1945. Une telle « abstraction » est d'ordre général jugée « très belle », bien que difficile à saisir. En effet, la symbolique qui se cache derrière ces formes géométriques nécessite généralement des explications qui seront, par la suite, retransmises au public par la critique. Scott introduit donc dans cette toile une nouveauté formelle par rapport à ses premières œuvres d'inspiration organique, puisqu'elle intègre des angles à sa composition, représentant des cristaux. Ainsi, bien que des formes cellulaires soient toujours présentes au

²⁵³ *Ibid.*, p. 166.

centre, le fond est ici traversé par des traits rectilignes²⁵⁴ plutôt que par des courbes, rendant la composition moins fluide, comme si les cellules se trouvaient coincées entre les plans colorés se chevauchant invariablement en transparence.

Cette série sur les cellules et les cristaux lui permet en quelque sorte d'effectuer une synthèse picturale de pôles opposés, ceux de l'organique et de l'inorganique, mais aussi, sur le plan formel, de combiner aux courbes et à la fluidité de certaines formes cellulaires l'angularité et la rigidité des formes cristallines. Fidèle à sa recherche sur le sens et l'évolution, Marian Scott écrit dans son journal de 1944 [...] que les cristaux, particulièrement sous forme de gemmes, constituent une nouvelle synthèse, si on les compare au désordre de la poussière.²⁵⁵

Vers 1945, Scott intègre de nouveaux motifs à sa production. Elle se met en effet à conjuguer les fossiles aux neurones et aux cellules et y intègre la représentation de la figure humaine (fig. 3.36) : « En effet, en règle générale, la figure humaine tient dans une main un fossile et dans l'autre une cellule qui engendre des lignes ou des formes abstraites qui recouvrent l'ensemble de la surface.²⁵⁶ » Sa série sur les cellules et fossiles s'étalera environ sur deux ans. À partir des propos que tient Scott dans son journal, Trépanier écrit :

Ce sont les multiples interrelations du vivant et la problématique de son évolution que l'artiste veut synthétiser dans ses toiles : interrelations de la vie et de la mort, de ce qui est formé et de ce qui est encore dans l'ordre de l'informe, de ce qui est constitué et de ce qui est en devenir, des formes inorganiques, des formes organiques qui retournent à l'inorganique, du passé, du présent et de l'avenir.²⁵⁷

Les intérêts de Marian Scott pour la ville et pour l'abstraction font en sorte qu'elle peut être associée aux tendances modernes internationales des années 1930 et 1940. Cependant, sa contribution à la SAC est d'autant plus intéressante du fait qu'elle développe une esthétique personnelle²⁵⁸. En effet, bien que l'intérêt qu'elle porte à la vie urbaine est sans doute partagé par plusieurs artistes de l'époque (notamment par plusieurs artistes juifs de Montréal), son approche « cubiste » lui confère une certaine originalité. De même,

²⁵⁴ Ce type de composition pourrait, par ailleurs, se comparer à celles de tableaux rayonnistes, liés à l'avant-garde russe. Pensons, par exemple, à une œuvre comme *Yellow and Green Forest* (1912) (fig. 3.35) de Natalia Goncharova, dans laquelle les traits obliques sont aussi omniprésents.

²⁵⁵ *Ibid.*, p. 171-172.

²⁵⁶ *Ibid.*, p. 172.

²⁵⁷ *Ibid.*, p. 173.

²⁵⁸ Natalie Luckyj, *Visions and Victories : 10 Canadian Women Artists 1914-1945*, op. cit., p. 79-80.

l'imagerie qu'elle découvre sous le microscope lui permet de développer sa propre esthétique de l'abstraction. Ainsi, même si elle ne s'inscrit pas dans la « mouvance automatiste » en progression à l'intérieur de la SAC à partir du milieu des années 1940, nous sommes d'avis que Scott fait partie des artistes de ce groupe qui en ont bien servi le mandat, par le fait que son travail permette au public de se familiariser avec les divers enjeux de l'art moderne.

3.8 Fanny Wiselberg

Tout comme pour Jeanne Rhéaume, nous n'avons pas pu identifier les œuvres qu'expose Fanny Wiselberg à la SAC, les titres recensés étant généralement trop vagues. Ceux-ci nous laissent néanmoins penser que le portrait constitue le genre que privilégie l'artiste au cours des années 1940 à 1948. En effet, selon la liste des œuvres présentées à la SAC établie par Lise Perreault, Wiselberg y aurait présenté quatre nus et trois portraits de femmes²⁵⁹. Cependant, en plus des portraits de Montréalais, il semblerait qu'elle se soit aussi intéressée aux natures mortes, aux paysages et aux scènes de ville. En effet :

Rose et Fanny Wiselberg ont couché sur toile leur voisinage westmountois, et se rendaient souvent sur le Mont-Royal pour peindre des sites chers aux Montréalais tel que le Grand Séminaire et les édifices voisins, les majestueux couvents de la rue Sherbrooke ainsi que l'Hôtel-Dieu. L'Est montréalais, le port, le canal Lachine ont aussi fait l'objet de nombreux tableaux. Lors de voyages en Europe, elles ont ramené des merveilleux paysages d'Italie, surtout Rome et Venise, et d'Espagne.²⁶⁰

Tout comme la plupart des femmes de notre corpus, Fanny Wiselberg semble donc s'être intéressée à la thématique urbaine, bien que cet aspect de sa pratique ne se soit sans

²⁵⁹ Nous ne connaissons pas le médium utilisé pour chacune de ces œuvres, cependant nous supposons que les envois de Wiselberg à la SAC devaient surtout témoigner de sa préférence pour la peinture à l'huile. Elle s'adonnait, par ailleurs, aussi au dessin, puisqu'en 1941 le catalogue de la SAC indique qu'elle présente un dessin intitulé *Nude*. Aussi, bien que nous n'ayons pu voir aucun de ses dessins, il semblerait que ceux-ci pouvaient rappeler Redon, Bonnard ou Chagall. Cette possible influence pourrait en effet s'expliquer par le fait qu'elle ait pu être en contact avec leurs travaux, au cours de ses nombreux et longs séjours en Europe, en compagnie de sa famille. Philippe de Montreuil, « L'œuvre des sœurs Wiselberg », [source inconnue], 1993, p. 40. (Document provenant des archives personnelles de maître André Valiquette).

²⁶⁰ *Ibid.*, p. 40.

doute pas révélé lors des expositions de la SAC²⁶¹. Selon toute vraisemblance, le travail qu'elle y présente relève, de surcroît, davantage de l'espace intime que du domaine public. Les portraits que nous connaissons se caractérisent en effet généralement par un plan rapproché du modèle et ne comportent pas, ou sinon peu, d'éléments extérieurs. Contrairement à certains portraits de Mabel Lockerby, Prudence Heward ou Louise Gadbois, les personnages de Wiselberg sont d'ordre général représentés sur fond neutre et non dans un environnement social quelconque. Il arrive d'ailleurs que l'artiste limite la représentation de son modèle au visage et au haut des épaules, n'accordant que peu d'importance à l'apparence vestimentaire de l'individu et ne nous fournissant donc que peu d'indices quant à son origine sociale. L'huile sur toile *Portrait de femme* (fig. 3.37) en constitue d'ailleurs un bon exemple. Cette femme à l'air sérieux, vue de trois-quarts, ne possède en réalité pour signes distinctifs qu'un vêtement noir au col blanc et des lèvres d'un rouge vif qui contrastent avec le reste du tableau, passablement plus terne. Ainsi, à l'exception du rouge à lèvres qui laisse supposer qu'il s'agit d'une femme « moderne » de la ville, l'artiste semble avoir voulu garder secrète l'identité du modèle, rendant en quelque sorte cette femme anonyme.

Les mêmes caractéristiques créant l'anonymat du modèle s'appliquent à *Portrait d'une femme noire* (fig. 3.38). Tout comme dans l'œuvre précédente, cette femme est représentée sur un fond gris et n'est entourée d'aucun mobilier – bien que sa main gauche appuyée sur son menton nous laisse croire qu'elle est installée devant une table ou un bureau. Cependant, bien que cette femme soit représentée sur un fond neutre et que son habillement ne fournisse pas de renseignements particuliers sur son emploi ou sa condition sociale, il est possible de penser qu'il s'agit d'un modèle engagé par Wiselberg. En effet, bien qu'à l'époque où l'œuvre est produite, soit au cours des années quarante²⁶², les femmes noires de

²⁶¹ Le titre de l'œuvre qu'elle présente en 1945 nous est inconnu. Néanmoins, comme nous ne connaissons d'elle que des portraits et quelques natures mortes, nous supposons qu'elle privilégiait ces deux genres picturaux. Aussi, nous pouvons logiquement croire qu'elle ait fait parvenir un portrait à la SAC, en 1945, du fait qu'elle ait privilégié ce genre lors de toutes ses autres participations aux expositions du groupe.

²⁶² Les œuvres de Fanny Wiselberg ne sont que très rarement datées. Ainsi, bien que nous ne connaissions pas les dates de production des œuvres abordées, nous jugeons que celles-ci sont susceptibles d'avoir été présentées à la SAC, notamment en 1940 ou 1944. Lise Perreault rapporte en effet que l'artiste aurait présenté une œuvre intitulée *Miss B.* en 1940 et une autre intitulée *Torso of a Young Woman*, en 1944.

Montréal étaient le plus souvent domestiques, il semble que certaines œuvraient professionnellement en tant que modèles. C'était du moins le cas d'Eva, l'un des modèles les plus recherchés de la communauté artistique montréalaise qui posa notamment pour Goodridge Roberts et John Lyman²⁶³.

Ainsi, comme nous avons pu le voir chez plusieurs des femmes de notre corpus, le portrait est beaucoup pratiqué par les femmes peintres de l'époque et Fanny Wiselberg ne fait pas exception. Cependant, selon Esther Trépanier, contrairement aux autres artistes juifs (et même à certaines femmes de notre corpus comme Prudence Heward et Louise Gadbois) Wiselberg ne peut pas vraiment être considérée comme une artiste aux préoccupations sociales²⁶⁴ à la manière de ceux qui se sont penchés sur le contexte historique dans lequel ils vivaient, puisqu'elle n'aurait pas (ou peut-être exceptionnellement) repris de thèmes sociaux dans ses œuvres²⁶⁵.

À notre avis, Wiselberg démontre néanmoins une certaine conscience sociale dans les œuvres abordées précédemment. Elle semble, en effet, mettre l'accent sur la dureté et la tristesse dans ses portraits, à la manière avec laquelle Prudence Heward le fait aussi dans des œuvres comme *Rollande* et *Sister of Rural Québec*. Wiselberg s'inscrirait donc, à sa manière, dans ce courant artistique moderne où « [...] l'homme, sa psychologie, ses conditions de vie ou, plus simplement, le jeu formel que permet sa structure physique, s'est affirmé comme sujet de prédilection.²⁶⁶ » En effet, l'aspect moderne de sa pratique réside, entre autres, dans sa manière de réduire les éléments iconographiques au minimum permettant de diriger notre attention uniquement sur l'attitude du modèle et, par ricochet, sur la lourdeur du climat social de l'époque.

Bien que Wiselberg puisse donc être rattachée à la modernité artistique, le fait qu'elle conserve par exemple les couleurs naturalistes et l'effet de modelé a pu faire en sorte que son

²⁶³ Monique Nadeau-Saumier, « Louis Muhlstock, la ligne de vie », dans Jennifer Couëlle, *Louis Muhlstock : Un dessinateur*, Montréal, Centre Saidye Bronfman, 1989, p. 41.

²⁶⁴ Alors qu'elles étaient très présentes chez Ghitta Caiserman, Moe Reinblatt, Rita Briansky, Sylvia Ary et Alfred Pinsky. Esther Trépanier, *Peintres juifs et modernité, Montréal 1930-1945*, Montréal, Centre Saidye-Bronfman, 1987, p. 19.

²⁶⁵ *Ibid.*, p. 47.

²⁶⁶ *Ibid.*, p. 61.

travail ait été jugé moins novateur, aux expositions de la SAC, que celui d'autres artistes plus près des nouvelles tendances. Depuis la fin des années trente, un déplacement s'effectue en effet :

[...] d'une compréhension de la modernité encore soumise à l'ordre figuratif, priorisant sans doute la subjectivité, mais dans l'interprétation picturale du réel, vers une approche de la peinture où s'affirment l'autonomie de la surface peinte et la totale indépendance du sujet peignant à l'égard du réel dont il n'a plus à rendre compte.²⁶⁷

Cette description sommaire de la pratique de ces huit artistes nous permet donc de constater la diversité des travaux exposés, ou potentiellement exposés, à la SAC. Nous avons montré qu'à leur manière, chacune de ces femmes a intégré les principes modernes à sa pratique, dans la mesure où l'on considère qu'une approche moderne de l'art consiste en une autonomisation de l'œuvre par rapport au réel.

D'après la liste des œuvres exposées par ces femmes à la SAC, nous pouvons observer qu'elles sont en fait représentatives des différentes tendances en place témoignant des divers débats sur l'art moderne alors en vigueur au Québec²⁶⁸. Des regroupements peuvent par ailleurs être établis en fonction des esthétiques, mais aussi des sujets favorisés par ces femmes.

Dans un premier temps, il est possible d'établir certains liens entre le travail de Prudence Heward et celui de Mable Lockerby du fait qu'elles aient été les premières à recevoir une formation artistique et ce, au même endroit soit à l'Art Association, dans la première décennie du XX^e siècle. Leur travail se distingue en fait de celui des autres femmes de notre corpus entre autres parce qu'elles sont celles qui semblent avoir conservé le plus grand intérêt pour le paysage²⁶⁹, bien que nous savons qu'elles ont aussi représenté la ville, ainsi que des natures mortes et des portraits (ces deux derniers genres ayant, par ailleurs, été

²⁶⁷ Esther Trépanier, *Peinture et modernité au Québec 1919-1939, op. cit.*, p. 286.

²⁶⁸ Parmi les points de vue sur l'art moderne véhiculés à la SAC, allant des esthétiques reliées à l'École de Paris aux esthétiques américaines, voire mexicaines, seul l'automatisme n'est pas représenté dans notre corpus.

²⁶⁹ Marguerite Doernbach démontre avoir aussi un fort intérêt pour le paysage, cependant nous ne l'incluons pas dans ce premier regroupement de femmes, puisque les circonstances l'ayant menée vers cette thématique sont différentes de celles de Heward et Lockerby.

jumelés au paysage à l'occasion). En fait, ces femmes semblent poursuivre dans la voie qu'elles avaient empruntée au cours des années 1920, à l'époque où elles étaient membres du Groupe de Beaver Hall. Ce groupe, qu'Alexander Young Jackson considérait « comme un pendant montréalais du Groupe torontois des Sept²⁷⁰ » regroupait en effet des artistes qui peignaient entre autres des paysages qui, selon Trépanier, étaient plus « humanisés » que ceux du Groupe des Sept, n'ayant pas la « volonté de créer un art national à travers une représentation des immensités sauvages du territoire canadien.²⁷¹ » Ayant conservé l'aspect « décoratif »²⁷² et les thématiques de l'époque de Beaver Hall, les œuvres de Heward et de Lockerby peuvent donc être reliées aux premières manifestations de la modernité artistique montréalaise, mais représentent néanmoins l'une des esthétiques en présence à la SAC.

Tel que le démontrent toutefois les envois aux expositions de la SAC de cinq des six autres femmes de notre corpus, la représentation de la figure humaine (portrait, nu, scène de genre) occupe une très grande importance chez les artistes modernes montréalais des années 1940, et notamment chez les femmes²⁷³. En réalité, cette thématique se fait de plus en plus présente à l'époque, tel que le souligne Esther Trépanier citant les propos de John Lyman :

Fini les affiches, fini le « design » de la sauvagerie. Le paysage a perdu son quasi-monopole comme motif de l'expression libre; pas plus du quart des tableaux appartiennent à ce genre. Quarante pour cent des contributions sont celles d'artistes qui traitent encore que non exclusivement, du sujet humain.²⁷⁴

²⁷⁰ Esther Trépanier, *Peinture et modernité au Québec 1919-1939*, op. cit., p. 251.

²⁷¹ *Ibid.*, p. 251.

²⁷² Selon Trépanier, la critique d'art francophone « [reconnaissait en effet] aux œuvres des femmes du *Beaver Hall Group* leurs qualités décoratives. » Esther Trépanier, « Les femmes, l'art et la presse francophone montréalaise de 1915 à 1930 », *Annales d'histoire de l'art canadien*, vol. 18, no 1, 1997, p. 76.

²⁷³ Il semble cependant intéressant de noter que les thèmes traditionnellement associés aux femmes, comme la mère et l'enfant, ne correspondent plus aux problématiques majeures des femmes artistes. Elles semblent donc s'être distancées de ces représentations typiques du XIX^e siècle européen, de sorte que même lorsque ces thèmes sont abordés, la représentation s'éloigne généralement de la tendresse et de la douceur qui leur étaient associées.

²⁷⁴ John Lyman, « Art », *The Montrealer*, 1^{er} décembre 1940, p. 20, cité dans *Ibid.*, p. 245.

Ainsi, l'importance que prend le sujet humain chez Gadbois, Kennedy, Rhéaume, Wiselberg et Doernbach – bien que cette thématique s'impose possiblement dans une moindre mesure chez cette dernière – correspond tout à fait aux observations de Lyman²⁷⁵.

Bien que toutes s'inscrivent dans la modernité par le fait qu'elles utilisent la figure humaine comme « thème d'une peinture libérée », Rhéaume, Kennedy et Doernbach se rapprochent davantage des nouvelles esthétiques ou problématiques américaines ou encore de l'École de Paris, tandis que Gadbois et Wiselberg, semblent plus « modérées », puisqu'elles utilisent des couleurs naturalistes et que leurs œuvres respectent davantage l'illusion de profondeur et de modelé. Les trois premières semblent donc accorder plus d'importance à la relation des formes et des couleurs, ainsi qu'aux propriétés formelles de leurs médiums.

Pouvant, quant à elle, être associée à des esthétiques modernes internationales comme le précisionnisme, le biomorphisme ou le cubisme, Marian Scott constitue une figure d'exception parmi les membres de notre corpus, puisque ses œuvres des années 1940, et, de façon générale, celles qu'elle présente à la SAC exploitent des thématiques à toutes fins absentes chez ces autres femmes. Elle y présente en effet plusieurs œuvres sous la thématique de la ville et s'avère être la seule femme anglophone de la SAC à produire des œuvres dont l'esthétique s'apparente à l'abstraction²⁷⁶.

En terminant, bien que dans le cas de Heward et Lockerby, nous ayons comparé le travail de deux artistes d'une même « génération », nous ne pouvons pas arriver à la conclusion que l'époque à laquelle chacune de ces femmes s'est initiée à la peinture (ou à la sculpture) soit le seul facteur ayant pu déterminer le style qu'elles ont préconisé. En effet, bien que des similitudes puissent parfois être observées entre les productions d'artistes ayant reçu leur formation artistique au même moment, il peut pourtant exister des divergences notables entre les œuvres de femmes appartenant à une même « génération ». Or, comment

²⁷⁵ Parmi les autres thèmes qui prennent de l'importance à l'époque au détriment du paysage, on compte également la nature morte, genre qui intéresse beaucoup Gadbois qui en présente d'ailleurs plusieurs aux expositions de la SAC. Il s'agit d'un genre sur lequel se penche aussi Rhéaume qui en expose deux à la SAC.

²⁷⁶ Peu d'artistes anglophones s'intéressent en fait à l'abstraction, avant les années 1950. Outre Marian Scott, on compte néanmoins Gordon Webber et Fritz Brandtner. Esther Trépanier, *Peinture et modernité au Québec 1919-1939, op. cit.*, p. 306.

pouvons-nous expliquer la coexistence de conceptions différentes sur l'art moderne dans une même génération ? Serait-il possible que l'âge auquel les femmes de notre corpus ont reçu leur formation soit un facteur à prendre en compte ? Par exemple, le fait que Gadbois avait plus de trente-cinq ans et que Rhéaume n'avait que vingt ans au moment où elles ont amorcé leurs études, au début des années 1930, peut-il expliquer l'apparente différence de leur vision de la peinture moderne ? Enfin, comme les femmes qui ont reçu leur formation à l'École des beaux-arts ou à l'étranger – Kennedy, Doernbach, Scott et Rhéaume – ont eu une production que l'on peut relier davantage aux nouveaux enjeux modernes ou aux esthétiques contemporaines internationales, alors que le travail de celles dont la formation s'est principalement limitée à l'Art Association, c'est-à-dire Gadbois, Wiselberg, Lockerby et Heward a évolué un peu plus en marge de ces développements esthétiques, se pourrait-il que le lieu de formation constitue un autre facteur important à considérer pour expliquer les divergences d'opinion des artistes sur l'art moderne²⁷⁷ ?

Bien que nous ne soyons pas en mesure de fournir de véritables réponses à ces questions, nous verrons, dans le chapitre suivant, que cette « capacité » ou volonté d'assimiler les concepts modernes conditionna, en grande partie, les commentaires émis par la critique à l'endroit du travail de ces femmes artistes.

²⁷⁷ Une telle hypothèse nécessiterait néanmoins quelques nuances, puisqu'il existe deux exceptions parmi notre corpus. En effet, bien que nous l'ayons associée aux artistes plus « modérées », Wiselberg reçut une partie de sa formation à l'École des beaux-arts de Montréal. De plus, Heward est de celles qui reçurent une part de leur formation à l'étranger, bien que ses œuvres de l'époque de la SAC puissent être considérées comme étant en continuité avec son travail des années 1920, et qu'elle conserve donc un lien avec les débuts de la modernité montréalaise. Pour être vérifiée, cette hypothèse nécessiterait aussi une comparaison beaucoup plus approfondie entre le travail des artistes formés à l'Art Association et ceux formés autre part.

CHAPITRE IV

RECONNAISSANCE DES FEMMES DE LA SOCIÉTÉ D'ART CONTEMPORAIN PAR LE MILIEU DE L'ART

L'analyse de la réception critique qu'ont eu les femmes artistes de la Société d'art contemporain constitue une autre étape afin d'évaluer la place qu'elles ont pu y tenir. En nous permettant de constater si ces artistes étaient appréciées et reconnues²⁷⁸ par le milieu de l'art, cette étude nous fournit en effet des indices sur l'implication et l'importance qu'elles étaient susceptibles d'avoir à la SAC. Dans ce chapitre, nous observerons donc la manière avec laquelle étaient abordées les œuvres de ces femmes par la critique – dont les propos le plus souvent ne dépassent guère le commentaire impressionniste – et évaluerons si leur travail était commenté en fonction d'une quelconque « identité féminine ». Aussi, nous aborderons cette fois les huit femmes de notre corpus dans un ordre différent de celui des deux chapitres précédents, afin de faire ressortir plus clairement l'existence d'une certaine conception essentialiste de l'art, chez la critique de l'époque. Les premières femmes qui feront l'objet d'un commentaire seront donc celles dont la production a le plus souvent été associée à un stéréotype féminin, tandis que nous terminerons avec celles dont le travail était jugé plus moderne, voire sérieux. Nous préciserons également, lorsque nous en aurons des indices, quelle était l'opinion des membres de la SAC envers leur travail. Toutefois, comme

²⁷⁸ Selon Esther Trépanier, la critique d'art est importante pour évaluer la place d'un artiste, à une époque donnée. Or, certains éléments ont contribué à la reconnaissance artistique des femmes, comme le fait qu'arrivant sur la scène artistique professionnelle autour des années 1920, elles aient participé aux premières manifestations de la modernité et que la critique professionnelle qui apparaissait à l'époque, et qui soutenait la modernité, ait souligné la contribution de ces femmes. (Esther Trépanier, « Les femmes, l'art et la presse francophone montréalaise de 1915 à 1930 », *Annales d'histoire de l'art canadien*, vol. 18, no 1, 1997.) Nous considérons donc que la reconnaissance d'un artiste était principalement établie par la critique professionnelle. Ce que les critiques auront dit des femmes de notre corpus, ainsi que la fréquence de ces commentaires, détermineront par conséquent le type de reconnaissance qu'elles se seront vues octroyer.

ces commentaires se sont avérés plutôt rares, l'analyse de la reconnaissance de notre corpus repose vraisemblablement sur la critique d'art.

Nous avons effectué l'analyse des commentaires émis sur les oeuvres des huit femmes de notre corpus dans les articles de journaux parus entre 1935 et 1955. Sur les 135 articles analysés, environ les deux cinquièmes étaient des comptes-rendus d'expositions de la SAC, les autres articles portant sur l'une ou l'autre des femmes à l'étude²⁷⁹. Bien sûr, ce corpus de textes n'est pas exhaustif, puisque dépouiller tous les journaux canadiens aurait été à la fois fastidieux et inutile. Nous avons donc principalement procédé à partir des articles trouvés aux archives du Musée des Beaux-Arts du Canada et du Musée des Beaux-Arts de Montréal, ainsi que dans les dossiers de la Médiathèque du Musée d'art contemporain de Montréal, de la bibliothèque du Musée national des beaux-arts du Québec, de la bibliothèque du Musée des beaux-arts de Montréal et de ceux des Collections Spéciales de la bibliothèque des arts de l'UQAM²⁸⁰.

Nous sommes aussi consciente que la divergence d'opinion des auteurs pour une même artiste s'explique, entre autres, par leur horizon d'attente, et que certains critiques sont connus pour avoir été favorables à la modernité, alors que d'autres avaient un point de vue plus conservateur. Néanmoins, il ne sera pas question ici d'analyser les discours sur les artistes en fonction des auteurs et de leurs champs d'intérêts. Dans un tel contexte de recherche, il aurait été impossible pour nous de tenter de comprendre les raisons sous-jacentes aux commentaires émis par les critiques, puisque cela aurait pu constituer l'objet d'étude d'un tout autre mémoire de maîtrise. Ainsi, nous procéderons principalement à une

²⁷⁹ Nous avons récolté 25 articles sur Louise Gadbois, 18 sur Marian Scott, 13 sur Sybil Kennedy, 13 sur Prudence Heward, 8 sur Jeanne Rhéaume, 3 sur Marguerite Doernbach, 1 sur Fanny Wiselberg et 1 sur Mabel Lockerby. Notons toutefois que ces articles ne sont pas tous « monographiques », c'est-à-dire des comptes-rendus d'expositions solo ou le résultat d'entrevues. Plusieurs sont aussi des comptes-rendus d'expositions collectives, autres que celles de la SAC, auxquelles certaines auraient participé.

²⁸⁰ Bien que cette étude n'ait pas une valeur scientifique, étant donné que nous n'avons pas dépouillé tout ce qui a été écrit durant la période sur chacune de ces femmes, nous jugeons que nos résultats sont basés sur un nombre d'articles suffisamment important pour être représentatifs de la réalité.

analyse lexicale et traiterons le contenu des articles indépendamment de leurs auteurs²⁸¹ Nous nous contenterons donc de donner un portrait général de la réception critique de notre corpus, entre les années 1935 et 1955.

4.1 Caractéristiques de la réception critique de chacune des femmes de notre corpus

4.1.1 Fanny Wiselberg

Les seuls commentaires que nous ayons trouvés au sujet de Fanny Wiselberg proviennent d'articles sur la SAC (et d'une autre exposition collective de 1951), puisque qu'aucun article ne semble lui avoir été personnellement consacré. Tous les commentaires recensés sur Wiselberg ont été écrits entre 1940 et 1951, cependant, nous remarquons que la majorité d'entre eux datent de 1941 et de 1946.

Ainsi, bien que Fanny Wiselberg n'ait reçu que peu de commentaires de la part des critiques et qu'elle ne semble donc pas avoir fait partie des artistes les plus en vue ou les plus considérés de l'époque²⁸², la majorité (environ 55 %²⁸³) des commentaires relevés à son sujet sont positifs. Les auteurs mentionnent la qualité des œuvres que Wiselberg présente, mais

²⁸¹ Des travaux ont été réalisés par le passé sur certains critiques ou sur la presse anglophone et francophone de la période. Cependant, nous n'en tiendrons pas vraiment compte, puisque nous ne visions pas à expliquer les raisons justifiant les jugements émis par les critiques. À ce propos, le lecteur peut entre autres se référer à Esther Trépanier (« L'émergence d'un discours sur la modernité », dans *Peinture et modernité au Québec 1919-1939*, Québec, Nota bene, 1998, p. 23-139) ou encore à Hélène Sicotte (*Walter Abell, Robert Ayre, Graham McInnes : aperçu de la perspective sociale dans la critique d'art canadienne entre 1935 et 1945*, Mémoire de maîtrise, Montréal, Université du Québec à Montréal, 1989). De plus, Esther Trépanier aborde la réception critique de Marian Scott dans *Marian Dale Scott : pionnière de l'art moderne*, cependant un travail plus poussé sur la réception critique des autres femmes de notre corpus serait éventuellement à effectuer.

²⁸² Tel que nous le mentionnions dans le chapitre II, il est possible que la tendance de Wiselberg à se retirer chez elle et à se faire discrète vis-à-vis des acteurs du milieu de l'art ait contribué à ce qu'on ne lui accorde pas d'article. Philippe de Montreuil pense d'ailleurs, bien que l'on puisse se demander dans quel contexte a été écrit cet article, que « seules leur discrétion [en parlant des sœurs Wiselbger] et leur personnalité secrète les a (sic) empêchées d'atteindre, de leur vivant, les plus hauts sommets. » Philippe de Montreuil, « L'œuvre des sœurs Wiselberg », [source inconnue], 1993, p. 40. (Document provenant des archives personnelles de maître André Valiquette).

²⁸³ Les pourcentages que nous fournirons dans les pages qui suivent n'ont évidemment qu'une valeur indicative et ne sont, en aucun cas, scientifiquement établis.

n'élaborent pas toujours sur les raisons qui fondent leur opinion. Certaines expressions telles que « is excellent » ou encore « n[']offre pas des croûtes » sont utilisées par certains auteurs et témoignent de leur opinion favorable à l'égard du travail de Wiselberg. Les éléments de sa production qui semblent revenir le plus souvent dans les commentaires positifs sont, principalement, son sens du modelé et son utilisation de la couleur. Cette phrase en serait d'ailleurs un bon exemple : « Fanny Wiselberg reveals good modelling and tone in the torso of a young woman.²⁸⁴ »

Parmi les autres commentaires recensés, nous n'en avons noté qu'un seul qui soit négatif – il s'agit d'un texte de Claude Gauvreau écrit en 1946 dans lequel il associe de nombreux artistes, dont Wiselberg, aux « anciens Beaux-Arts »²⁸⁵ – le reste des articles (environ le tiers) s'étant avéré plutôt neutre, puisqu'il n'en ressort ni une opinion réellement positive ni négative. Pensons à une affirmation telle que : « “Girl Seated” is a serious effort by Fanny Wiselberg.²⁸⁶ » ou encore à une comparaison entre sa production et celle d'un autre artiste, où l'auteur ne précise néanmoins pas s'il voit cette ressemblance d'un bon œil : « F. Wiselberg, pour sa contribution à l'exposition, nous a donné un nu d'une belle exécution, dont la couleur rappelle un peu, en passant, certains Suzor-Côté.²⁸⁷ »

L'analyse du champ lexical utilisé pour parler des oeuvres de Fanny Wiselberg nous fournit aussi des indices quant au type de reconnaissance qui lui était accordée. Selon l'analyse du vocabulaire employé, nous pouvons en effet prétendre que les critiques voyaient dans la peinture de Wiselberg des caractéristiques relevant du stéréotype féminin.

Certains critiques ont en effet parfois fait référence à la douceur ou à la souplesse alors qu'ils procédaient à la description de la manière ou du style de Wiselberg. Considérons par exemple ces citations : « Des teintes *adoucies*, des harmonies *discrètes* chez Fanny, un

²⁸⁴ Anonyme, « C.A.C. (sic) Holding Exhibit At Dominion Gallery », *The Gazette*, 11 novembre 1944, p. 3.

²⁸⁵ Claude Gauvreau, « Révolution à la Société d'art contemporain », *Le Quartier Latin*, 3 décembre 1946, p. 4-5.

²⁸⁶ Anonyme, « CAS Holds Exhibition At Art Association », *The Gazette*, 2 février 1946, p. 6.

²⁸⁷ Charles Hamel, « Grande variété de l'exposition de la S.A.C. », *Le Canada*, 21 novembre 1946, p. 2.

jeu de couleurs plus chaud, plus contrasté chez Rose.²⁸⁸ » ou encore : « C'est bien avec raison que les *âmes tendres* louent ces arrangements *déliçats*, ces touches nuancées et ces *légers* frottis avec lesquels Louise et Denise Gadbois nous font des *confidences*. Un nu de Wiselberg est de la même essence. Dans sa sangue (sic) de grisaille ce torse indique cependant plus de souple *abandon* que de fermeté de conception.²⁸⁹ »

Les caractéristiques associées aux oeuvres de Wiselberg se situent donc bien à l'opposé de la force et de la rigueur attribuées à la peinture moderne de l'époque. En effet : « [...] chez les critiques francophones modernes, les qualificatifs relatifs à la notion de « virilité » ne servent pas à distinguer l'art des hommes par rapport à celui des femmes, mais plutôt l'art moderne (et les artistes modernes tous sexes confondus) par opposition à l'art académique.²⁹⁰ » Ce commentaire d'Esther Trépanier relatif à l'époque de l'entre-deux-guerres demeure ainsi valable, selon nous, pour les années 1940, tout au moins chez un certain nombre de critiques. Une recherche plus pointue serait néanmoins nécessaire pour déterminer si ce constat s'applique autant à la jeune critique, qu'à celle qui était déjà présente dans les décennies précédentes.

Bien que nous ayons repéré un commentaire qui laisserait entendre que la douceur et la force étaient réunies dans le travail de Wiselberg – « F. Wiselberg's study of a nude colored girl is excellent. In *soft* tones, it shows both *strength* and *character*.²⁹¹ » –, il ne semble pas que cette opinion ait été celle de la majorité des critiques. Ainsi, contrairement à la peinture « véritablement moderne », celle de Wiselberg était possiblement jugée mineure ou alors reléguée au second plan par cette critique.

²⁸⁸ Adrien Robitaille, « Lemelin, Neumann et Al. », *Le Devoir*, 10 mars 1951, p. 7. L'italique est de nous, tout comme celle des citations qui suivront.

²⁸⁹ Charles Doyon, « C.A.S. 1944 », *Le Jour*, 18 novembre 1944, p. 4.

²⁹⁰ Esther Trépanier, « Les femmes, l'art et la presse francophone montréalaise de 1915 à 1930 », *loc. cit.*, p. 76.

²⁹¹ Z.B., « Art Show Ranges From Abstracts To Conservative », *The Standard*, 16 novembre 1946.

4.1.2 Mabel Lockerby

Nous avons trouvé plus ou moins le même nombre de commentaires sur Mabel Lockerby que sur Fanny Wiselberg, bien qu'ils soient cette fois plutôt répartis entre 1939 et 1948. Pour ce qui est de la période qui nous intéresse, les années 1942 et 1946 semblent correspondre aux moments où la production de Lockerby a été le plus abordée. Notons aussi que tout comme pour Wiselberg, aucun article ne semble lui avoir été consacré de façon individuelle. Ainsi, les citations que nous avons analysées proviennent toutes d'articles sur des expositions collectives auxquelles Lockerby avait participé, et le plus souvent il s'agit de celles de la SAC.

Encore une fois, malgré le peu d'articles ayant abordé le travail de Lockerby, nous sommes à même de supposer que celle-ci s'est prévalu d'une réception critique assez favorable, puisque près de 60 % des commentaires recueillis se sont avérés démontrer une opinion positive à son égard contre 40 % de commentaires jugés neutres. Nous n'avons en effet trouvé aucune opinion réellement négative concernant Lockerby, si ce n'est qu'un critique ait jugé que son travail était d'un rang moins élevé que celui de Marian Scott et de Pegi Nicol. Ce même critique précisait néanmoins qu'il appréciait ses natures mortes pour leur charme décoratif : « Kathleen Morris and Mabel Lockerby paint in a somewhat lower key. They are content to follow the current landscape tradition, and do so with considerable grace. Miss Morris's landscapes are fluid and pleasantly simple; Miss Lockerby's still lifes have great decorative charm.²⁹² » Tout comme nous l'avons mentionné pour Fanny Wiselberg, les critiques ne fournissent pas toujours d'explications précises sur les raisons pour lesquelles ils ont de telles opinions.

Bien que nous ayons mentionné que la réception critique de Lockerby ait été plus positive que négative, nous ne retrouvons cependant pas dans les articles sur elle d'expressions qui démontrent clairement cette position. Les commentaires positifs à son égard sont en effet moins explicites et peuvent même sembler paternalistes à l'occasion

²⁹² Graham McInnes, « Two Local Boys Made Good », *Saturday Night*, 11 janvier 1941.

comme dans cet exemple : « Quelques-uns contemplent avec tendresse une tête d'enfant de Prudence Heward et un bouquet de Lockerby [...] »²⁹³ »

Il est d'autant plus possible de relier la majorité des commentaires positifs au fait que l'on voit, dans les oeuvres de Lockerby, des composantes décoratives²⁹⁴ ou charmantes. L'aspect décoratif de sa production est d'ailleurs sans aucun doute l'élément qui revient le plus souvent dans les commentaires recensés. Prenons des exemples comme : « Mabel Lockerby is keen on decorative arrangement, a quality present in "Blue Poll". »²⁹⁵ » ou encore « Mabel Lockerby shows her flair for the decorative in a work featuring a bird on a bough and cows in a field [...] »²⁹⁶ »

Lockerby est, par ailleurs, associée à la tradition du paysage puisqu'on la compare, en 1939, à la manière impressionniste et en 1942, à Van Gogh. Bien que ces commentaires ne soient pas négatifs, et qu'au contraire certains signalent le charme de ses représentations, le vocabulaire utilisé laisse croire que l'on ne considérerait pas cette artiste comme étant novatrice et que son art n'était pas jugé « provocateur ». En résumé, tout comme chez Wiselberg, le champ lexical est davantage de l'ordre de la peinture « de femme » ou plus précisément de l'ordre de la tradition, du charmant et du décoratif. Par conséquent, même si Lockerby fait partie des artistes modernes suscitant la controverse dans les années 1920²⁹⁷, sa pratique –

²⁹³ Charles Doyon, « C.A.S. 1944 », *loc. cit.*

²⁹⁴ Il y aurait long à dire sur l'attribution du qualificatif « décoratif » aux œuvres des femmes artistes, partant des nombreuses réflexions des théoriciennes féministes qui ont analysé et critiqué, par le passé, la manière dont les auteurs abordaient le travail des femmes. Pensons par exemple à Thalia Gouma-Peterson et Patricia Mathews (« The Feminist Critique of Art History », *The Art Bulletin*, no 69, 1987, p. 326-357) ou encore à Rozsika Parker et Griselda Pollock (*Old Mistresses. Women, Art and Ideology*, New York, Pantheon Books, 1981, 184 p.)

²⁹⁵ Anonyme, « Worthy Effort Made By Members of C.A.S. », *The Gazette*, 7 novembre 1942, p. 3.

²⁹⁶ Anonyme, « Beauty Not Stressed At Annual Exhibit », *The Gazette*, 23 novembre 1940, p. 10.

²⁹⁷ En effet, selon Esther Trépanier, « [...] les critiques d'art de l'époque reconnaissent le caractère moderne du travail de ces artistes [en parlant de femmes telles que Louise Gadbois, Prudence Heward, Mabel Lockerby, Anne Savage, Marian Scott, Ethel Seath et Jori Smith qui font partie de l'avant-garde au moment de la fondation de la SAC]. Cela se manifeste de manière évidente dès le Salon du Printemps de 1922 de l'Art Association, où sont rassemblées des œuvres d'artistes comme Nora Collyer, Mabel Lockerby, Mabel May, Rita Mount et d'autres, dont l'audace et les coloris suscitent la controverse. » *Femmes peintres à l'aube de la modernité montréalaise*, Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal, 1998, 3^e feuillet.

somme toute bien connue du public²⁹⁸ – est néanmoins considérée plus modérée, à l'époque de la SAC.

4.1.3 Louise Gadbois

Nous avons répertorié un nombre beaucoup plus important de commentaires faits à l'endroit de Louise Gadbois que sur les deux artistes précédentes. En effet, les expositions solo de Gadbois, notamment celle présentée à Québec en 1941, ont fait en sorte que cette dernière a fait l'objet d'articles monographiques à plusieurs reprises, et chacune de ses participations aux expositions de la SAC a aussi été soulignée par la critique.

L'analyse des commentaires sur Louise Gadbois nous permet de dire qu'environ 70% des articles recueillis révèlent une opinion positive à son sujet contre 4 % qui dénotent une opinion plutôt négative. Plusieurs auteurs ont, par ailleurs, utilisé des expressions témoignant explicitement de leur point de vue positif sur le travail de l'artiste. Prenons une phrase comme : « *Outstanding* in the show are [...] the modest still lifes by Louise Gadbois.²⁹⁹ »

De façon générale, les auteurs abordent davantage les éléments iconographiques que les aspects formels des œuvres de Gadbois. Cependant, plusieurs insistent sur son esthétique moderne, comme Jean-Louis Gagnon qui commenta son exposition solo de 1941 : « La perspective est bonne, le ton du tableau est moderne avec ce dépouillement volontaire du décor [...] »³⁰⁰ Le dépouillement des tableaux de l'artiste fait d'ailleurs sans doute partie des caractéristiques les plus souvent relevées par la critique et ce, tant au plan formel qu'iconographique.

Sa peinture nous présente-t-elle aussi un dépouillement presque complet de la matière. Ses toiles, très peu couvertes nous offrent (sic) souvent qu'un léger frottis ;

²⁹⁸ Il s'agit, en réalité, de l'opinion du critique Robert Ayre rapportée dans : Christopher Varley, *The Contemporary Arts Society/La Société d'art contemporain : Montréal : 1939-1948*, Edmonton, Edmonton Art Gallery, 1980, p. 11.

²⁹⁹ Robert, Ayre, « Art of Our Day in Canada », *Saturday Night*, 25 janvier 1941.

³⁰⁰ Jean-Louis Gagnon, « La couleur et le mouvement dans l'art de Mme Gadbois », *L'Événement-Journal*, novembre 1941, p. 4.

ses femmes et jeunes filles manifestent une extrême simplicité vestimentaire, et nous convainquent que l'artiste ne s'intéresse qu'à l'expression des idées de ses personnages.³⁰¹

Cependant, si la majorité des critiques jugeait son esthétique moderne, Gadbois ne représentait toutefois pas la figure novatrice, à la recherche de constructions ou de formes nouvelles. Les critiques considéraient plutôt qu'elle utilisait des moyens simples et efficaces pour aller à l'essentiel.

Les auteurs semblent en effet avoir considéré que Gadbois était douée pour représenter la personnalité de ses modèles et qu'elle s'intéressait avant tout à la vie intérieure, à la psychologie des gens qu'elle observait. Jacques Plasse Lecaisne dira même qu'il y avait deux êtres en elle : le premier, logique et maîtrisant les moyens les plus simples pour peindre et l'autre, rempli de tendresse et de compassion pour les autres³⁰². Il jugeait donc que ce mélange de tendresse et de dureté lui permettait de faire ressortir l'« âme » de ses modèles.

Tout comme Plasse Lecaisne, plusieurs critiques ont aussi semblé voir des composantes liées à la féminité dans le travail de Gadbois³⁰³. En fait, l'analyse du champ lexical des commentaires sur Gadbois nous montre que celle-ci semble généralement avoir été commentée ou considérée comme faisant une peinture féminine. L'étude d'Édith-Anne Pageot nous permet par ailleurs de valider ce constat, puisqu'elle affirme, dans sa thèse de doctorat : « Chez les Canadiennes, Louise Gadbois occupait donc la cimaise de « l'art féminin », et était suivie de près par l'art naïf de Mary Bouchard [...] à cause de sa fraîcheur et sa pureté.³⁰⁴ » Les critiques décrivent aussi la peinture de Gadbois comme étant délicate, charmante et réservée : adjectifs que l'on peut relier à un stéréotype féminin. De plus, certains auteurs comme Paul Joyal ou Maurice Gagnon expriment clairement cette vision

³⁰¹ Jean Dénéchaud, « L'exposition des œuvres récentes de Louise Gadbois », *La Presse*, 17 avril 1951, p. 13.

³⁰² Jacques Plasse Lecaisne, « Louise Gadbois », *Liaison*, vol. 2, no 13, mars 1948, p. 143-144.

³⁰³ Nous retrouvons aussi des composantes « masculines » dans les propos de Plasse Lecaisne, mais nous reviendrons plus loin sur cette présence conjointe des deux genres dans les commentaires des critiques.

³⁰⁴ Édith-Anne Pageot, *Image du sujet, du féminin et du nu masculin chez Smith, Roberts, Lyman et M. Gagnon*, Thèse de doctorat, Montréal, Université de Montréal, 2003, p. 347.

d'un art féminin dans des commentaires tels que : « Artifice (sic) est une peinture essentiellement féminine, mais délicate.³⁰⁵ » ou :

Ses natures mortes sont des poèmes de raffinement et de distinction, de cette distinction qui a fait la splendeur du XVIII^e siècle français, la splendeur des pastellistes, fabricants de luxe et de bel esprit. Elle se révèle de la plus digne tradition féminine française.³⁰⁶

Tout comme dans cet exemple, plusieurs auteurs ont aussi comparé la peinture de Gadbois à l'art ou à certains artistes français. Les comparaisons sont le plus souvent faites avec l'art de Renoir ou de Cézanne ou encore avec l'impressionnisme en général. Nous avons aussi pu remarquer qu'elle a parfois été associée à la nature. Un critique procède, par exemple, à une analogie entre l'une de ses œuvres et un élément naturel : « Elle approche enfin de la poésie, poésie fraîche comme une eau et simple.³⁰⁷ » tandis qu'un autre affirme que son travail est naturel et qu'il lui vient d'instinct : « Une dignité simple, aisée, qui ne s'apprend pas, nourrit son œuvre et le goût de l'apprêt reste si intimement lié que rien ne paraît plus juste.³⁰⁸ »

Il s'est toutefois avéré très rare que les commentaires faits sur Gadbois aient été de l'ordre du rationnel, Plasse Lecaisne allant même jusqu'à affirmer que « Rien dans sa peinture ne s'apparente au "genre génie" [...]»³⁰⁹ Nous n'avons en effet répertorié que peu de commentaires allant à l'encontre de la vision générale (d'un art féminin) proposée par la critique à propos de la production de Gadbois. « They withdraw with no dim, cloistered world, nor resign their *alert minds* to fantasy. A sensitive balance between *logic* and

³⁰⁵ Paul Joyal, « Salon de la Société d'art contemporain », *La Presse*, 13 novembre 1943, p. 28.

³⁰⁶ Maurice Gagnon, « Exposition des Indépendants chez Morgan », *Le Devoir*, 26 mai 1941, p. 2. Toujours selon Édith-Anne Pageot : « Pour Maurice Gagnon, le « ravissement », la « légèreté des coloris », la « délicatesse », la « fragilité », la « fraîcheur », l'« intangible », « l'irréel » sont toutes des caractéristiques qui justifiaient l'hommage adressé à Louise Gadbois et, dans une moindre mesure, à Jeanne Rhéaume et à Mary Bouchard. » (Édith-Anne Pageot, *Image du sujet, du féminin et du nu masculin chez Smith, Roberts, Lyman et M. Gagnon, op. cit.*, p. 348.) Pour plus de précisions sur l'opinion de Maurice Gagnon sur la « coquetterie féminine » innée, consulter les pages 353 à 359 du même ouvrage.

³⁰⁷ Marcel Parizeau, « Exposition de Mme Louise Gadbois », *Le Canada*, 9 janvier 1942, p. 2.

³⁰⁸ Anonyme, « Louise Gadbois », *La Revue populaire*, juillet 1942.

³⁰⁹ Jacques Plasse Lecaisne, « Louise Gadbois », *loc. cit.*

imaginative perception moulds their style.³¹⁰ », laisse cependant entendre que Gadbois ne se limite pas aux sujets mineurs, et qu'elle sait user de créativité et de logique.

Néanmoins, le plus souvent, le vocabulaire aux connotations masculines utilisé pour décrire le travail de Gadbois est combiné à des qualités dites féminines, rendant ces commentaires plus « ambigus » appliqués à une étude sur le genre³¹¹. C'est le cas d'une phrase telle que : « Cette artiste peint pour le plaisir d'exprimer les pensées *fin*, *sensibles* et *raisonnables* et *détachés de préjugés* qui lui viennent naturellement, avec une *élégance spontanée*, [...]»³¹² Par ailleurs, sans prétendre avoir réalisé une étude exhaustive, il paraît intéressant de noter qu'une telle confusion semble avoir été tout aussi fréquente dans les commentaires émis sur John Lyman. Nous pourrions illustrer ce constat par une phrase d'Éloi de Grandmont : « Le paysage change vraiment de sens. Il devient un prétexte à des *constructions solides* et à des *colorations sensibles*.³¹³ » Bien sûr, de nombreux auteurs ont souligné la rigueur, la vigueur et le côté sérieux de Lyman (qualités dites masculines), cependant nous pouvons remarquer que certaines expressions telle que « délicieuse peinture » reviennent autant chez Lyman que chez Gadbois³¹⁴.

En résumé, la peinture de Gadbois semble avoir été considérée comme étant moderne et féminine : « Sa peinture à la fois *féminine* par l'interprétation graphique figurative, *s'adapte à l'époque* par son traitement spatial immatériel et sans profondeur.³¹⁵ » Les propos de ce critique corroborent, par ailleurs, l'hypothèse que nous avons soumise plus haut, à savoir que le style d'un artiste (style étant ici figuratif et plus conservateur) expliquerait en grande partie le vocabulaire utilisé pour parler de ses œuvres (référence à la féminité).

³¹⁰ Josephine Hambleton, « Artists In The French Tradition », *Citizen*, 27 mars 1948. L'auteure parle de Louise Gadbois et de sa fille Denyse auxquelles renvoient les pronoms "they" et "their".

³¹¹ Nous expliquerons, plus loin, comment nous arrivons à interpréter cette ambiguïté.

³¹² Anonyme, « Louise Gadbois », *La Revue populaire*, *loc. cit.*

³¹³ Éloi de Grandmont, « La peinture : l'exposition Lyman », *Le Devoir*, 21 mars 1944, p. 4.

³¹⁴ En fait, les textes analysés concernant John Lyman comportaient une quantité semblable d'expressions connotées féminines et masculines. Plusieurs phrases mettaient l'accent sur l'aspect solide de son travail ou sur ses capacités intellectuelles. Mais d'un autre côté, nous y retrouvions bon nombre de mots relevant de l'émotion, de la douceur ou de la délicatesse.

³¹⁵ Rolland Boulanger, « L'art poétique de Louise Gadbois », *Le Canada*, 20 avril 1951, p. 7. Ce critique est d'ailleurs connu pour ses articles au vocabulaire problématique à l'égard des femmes. Dans *Marian Dale Scott : pionnière de l'art moderne* (Québec, Musée du Québec, 2000, p.188), Esther Trépanier relève en effet certains clichés qu'il véhiculait sur les femmes.

Cependant, bien que le travail de Gadbois ait possiblement été considéré comme étant « féminin »³¹⁶, il semble que la critique reconnaissait son importance dans le milieu artistique, puisque certains commentaires témoignent que sa réputation était clairement établie et que ses œuvres étaient collectionnées et exposées partout à travers le pays. En réalité, elle est décrite, dès 1941, comme un peintre canadien-français célèbre et en 1942, elle semble faire partie des artistes « seniors ».

Étrangement, bien que Gadbois ait été estimée par le milieu de l'art, elle ne paraît pas avoir été considérée sérieusement à l'intérieur de la SAC, du moins au début. En 1940, Lyman émet en effet à son endroit un commentaire qui se veut tout au plus encourageant : « Unfortunately a few of our good painters are missing. Two or three are not seen at their best, but others show remarkable advances : [...] Other painters who have moved ahead are Henri Masson, Allan Harrison and Louise Gadbois.³¹⁷ » Il semble donc que ce ne soit qu'après l'arrivée du Père Couturier – qui fut le premier à témoigner de son appréciation pour le travail de Gadbois et qui tint à organiser sa première exposition solo – qu'elle ait été prise au sérieux en tant qu'artiste, ce qu'elle avoue d'ailleurs en disant :

John et Corinne m'invitaient en même temps que beaucoup de gens intéressants, que j'écoutais attentivement, et dont je profitais beaucoup. Mais mon travail à moi n'était pas un sujet d'intérêt. John m'a demandé un jour si j'accepterais de lui donner une peinture. Je voyais qu'il l'appréciait, jusqu'à un certain point, mais il n'en parlait jamais. Il y avait une espèce de réticence à faire un compliment, de la part des confrères, même une analyse, une reconnaissance de l'œuvre d'autrui... Ca (sic) a toujours été comme cela, ici... D'où mon étonnement de voir le Père s'intéresser à mes choses, s'impliquer même pour les défendre.³¹⁸

Ainsi, ce témoignage – le fait que Louise Gadbois ne se soit pas sentie reconnue comme artiste par les membres (masculins) de la SAC et ce, malgré que la critique semblait d'ordre général apprécier ses tableaux et qu'elle ait fait partie des membres fondateurs du groupe – pourrait laisser penser que les femmes ne recevaient peut-être pas un appui très

³¹⁶ Les commentaires stéréotypés féminins des critiques irritaient d'ailleurs Gadbois qui désirait tout simplement être reconnue comme peintre et jugée comme tel, tout comme ses confrères. Monique Brunet-Weinmann, *Louise Gadbois (1896-1985). Être ou ne pas être ... peintre figuratif*, Mémoire de maîtrise, Montréal, Université de Montréal, 1990, p. 85.

³¹⁷ John Lyman, « Art », *The Montrealer*, 1^{er} décembre 1940, p. 30-31.

³¹⁸ Monique Brunet-Weinmann, *Louise Gadbois (1896-1985). Être ou ne pas être ... peintre figuratif*, op. cit., p. 65-66.

important à l'intérieur de la SAC, et que la reconnaissance de celles qui s'y impliquaient moins que Gadbois devait, d'autant plus, y être inférieure.

4.1.4 Jeanne Rhéaume

Cette artiste semble avoir été commentée plus fréquemment que Wiselberg et Lockerby au cours de la période qui nous intéresse et ce, même si elle n'a terminé sa formation artistique et débuté véritablement sa carrière qu'au début des années 1940 et que les premiers commentaires que nous ayons à son sujet datent de cette même époque. Néanmoins, tout comme chez ces deux artistes anglophones, 1946 semble être une année où Rhéaume aurait davantage été remarquée par la critique³¹⁹.

L'analyse des commentaires de la critique de l'époque démontre, par ailleurs, que cette dernière avait une opinion positive du travail de Rhéaume. La majorité (64 %) des énoncés analysés en vantaient en effet le travail contre 27 % qui exprimaient une opinion plutôt négative et 9 % qui étaient ambivalents. Le travail de cette artiste semble donc avoir été généralement apprécié par la critique, qui témoignait même, en 1951, de sa reconnaissance artistique : « Jeanne Rhéaume n'est pas une inconnue. Depuis une dizaine d'années, elle retient de plus en plus l'attention des amateurs d'art de la métropole.³²⁰ »

De façon générale, les critiques mettent l'accent sur les aspects formels de sa production plutôt que sur les sujets représentés. L'utilisation que l'artiste fait de la couleur est d'ailleurs l'élément qui est le plus souvent soulevé par les critiques et qui semble, de surcroît, généralement apprécié. Un passage comme : « Color is the strong point of Jeanne Rheaume's painting. Her color has a rare and delightful clarity. There is an effect of coolness even when

³¹⁹ Le nombre plus élevé de commentaires sur ces artistes peut sans doute s'expliquer par le fait que la SAC ait exceptionnellement organisé deux expositions en 1946, soit en février et en novembre.

³²⁰ Charles Doyon, « Jeanne Rhéaume à la Dominion Gallery », *Le Haut-Parleur*, 17 avril 1951.

the warmest tones are employed – as they generally are. Her composition is dominated by design and keyed to simplicity.³²¹ » en serait certainement un bon exemple.

On retrouve à quelques reprises des expressions qui démontrent explicitement l'opinion positive des critiques sur le travail de Rhéaume. Pensons par exemple à : « Jeanne Rheume shows a striking work called La Femme Robe Fleurie [...] »³²² ou encore : « I found Mlle Rheume figure patterns, and her brilliant lit tables and chairs, windows and flowers and fabrics, exhilarating.³²³ » Dans certains cas, néanmoins, ces opinions découlent davantage des adjectifs attribués aux œuvres. Ainsi, les commentaires jugés positifs possèdent d'ordre général un vocabulaire que l'on peut relier à la solidité, l'ardeur, l'équilibre ou le contrôle, soit des qualités attribuables à un stéréotype masculin.

Il ne ressort toutefois pas beaucoup d'expressions aux connotations « genrées » des textes analysés. Nous avons, de surcroît, pu observer que lorsque des expressions féminines ou masculines sont utilisées, elles le sont conjointement, créant des ambiguïtés au plan de l'analyse sur le genre, comparables à celles que l'on avait aussi constatées chez Gadbois (et Lyman). Peu d'auteurs semblent donc avoir considéré que le travail de Jeanne Rhéaume relevait de l'« art féminin », bien que Charles Doyon y ait vu matière à comparaison³²⁴ : « De toutes les femmes qui font de la peinture, elle semble la plus capable à s'exercer à de grands sujets, surtout à les maîtriser sans s'extasier devant des particularités qui, tout en étant d'un bel effet figuratif, gâtent par leur encombrement l'idée d'ensemble.³²⁵ » Aussi, bien que le

³²¹ C.G. Macdonald, « Harmonizing of Colors a Strong Point In Art Exhibition by Jeanne Rhéaume », *Montreal Herald*, 24 mars 1951.

³²² Anonyme, « Women's Works on Exhibit », *The Standard*, 2 avril 1949, p. 15.

³²³ Robert Ayre, « Importance of Color Stressed In Dominion Gallery Exhibit », *Montreal Star*, 24 mars 1951.

³²⁴ Selon Édith-Anne Pageot, Maurice Gagnon aurait aussi considéré son travail comme tel : « Malgré quelques réserves, Maurice Gagnon la rangeait pour sa part dans le lot de peintures féminines acceptables : "Jeanne Rhéaume semblait un cas désespéré de la peinture. Après être passée par des influences diverses – celle de Roberts, entres autres, dont elle fut l'élève – subitement elle trouve. Elle fait maintenant de la *peinture*. Fraîcheur, spontanéité, sens décoratif plein : il lui manque la variété." » Édith-Anne Pageot, *Image du sujet, du féminin et du nu masculin chez Smith, Roberts, Lyman et M. Gagnon*, *op. cit.*, p. 347.

³²⁵ Charles Doyon, « Jeanne Rhéaume à la Dominion Gallery », *loc. cit.*

critique Jean Simard ait comparé le travail de Rhéaume à celui de Suzanne Valadon³²⁶, il laisse tout de même entendre que l'art que produit Rhéaume ne peut être considéré comme étant « féminin ». Il juge plutôt que ses œuvres démontreraient non seulement l'importance qu'elle accorde au coloris, mais aussi à ses compositions, arrivant à un équilibre entre formes et sentiments³²⁷.

Même si certains des mots utilisés dans les critiques sur Jeanne Rhéaume relèvent du stéréotype féminin, comme « *sensuous appeal* », « douceur », « gentille et jolie » ou « *decorative manner* », on retrouve presque autant d'expressions attribuables au « masculin » comme, « ferveur », « *not afraid of color*³²⁸ » ou « *control* ». Dans le passage suivant, nous pouvons donc à la fois remarquer la présence de termes aux connotations féminines et masculines : « Jeanne Rhéaume dans les “Baigneuses rouges” a recherché les *violentes* oppositions de rouge, de vert et de bleu. Les formes sont plutôt suggérées que dessinées. De la même artiste, “La Cène” a plus de *douceur* et est sans doute plus travaillée.³²⁹ »

Ainsi, les critiques semblent avoir surtout considéré certains aspects formels du travail de Rhéaume comme la vitalité de ses couleurs et le dépouillement et la simplicité de ses compositions. Le seul commentaire réellement négatif relevé à son sujet porte d'ailleurs sur le style (fauviste) des tableaux de l'artiste et, par conséquent, sur des caractéristiques qui étaient somme toute appréciées par la majorité des auteurs³³⁰.

³²⁶ Jean Simard, « Jeanne Rhéaume, peintre », *La Revue Dominicaine*, vol. 61, janvier 1950, p. 298-302.

³²⁷ Simard affirmait en effet : « Il n'y a rien de la mièvrerie d'une Marie Laurencin dans le travail de Jeanne Rhéaume ; et si je devais l'apparenter à quelqu'autre femme-peintre, c'est au talent direct et vigoureux de Suzanne Valadon que je songerais aussitôt. [...] Le style de Jeanne Rhéaume est fait d'un merveilleux équilibre entre le « lyrique », le « vu », le « senti », le « construit ». On dirait qu'il y a en elle – cohabitant avec le poète et le coloriste – un décorateur toujours à l'affût veillant sur l'ensemble de la composition et présidant à la parfaite articulation de l'espace. » (*Ibid.*, p. 299-300.)

³²⁸ Relié à la modernité, un tel commentaire peut en effet être associé au masculin, puisqu'il fait référence à l'importance accordée aux éléments formels au détriment du sujet représenté. Cependant, précisons qu'historiquement, les critiques jugeaient que la couleur relevait de l'émotion et était plutôt associée à l'art des femmes. Ils opposaient donc la couleur au dessin (ou à la ligne), qui relevait quant à lui du rationnel et par conséquent, du masculin. Thérèse Saint-Gelais, *Autoportraits de Sofonisba Anguissola, Angelica Kauffmann et Eleanor Antin et leur inscription dans l'histoire de l'art*, Thèse de doctorat, Nanterre, Université Paris X, 1987, p. 92.

³²⁹ Charles Hamel, « Grande variété de l'exposition de la S.A.C. », *loc. cit.*

³³⁰ Il s'agit d'un commentaire de Claude Gauvreau qui considérait que les formes des œuvres de Rhéaume étaient molasses et cernées de traits vulgaires. Il définissait, par ailleurs, son style comme

4.1.5 Marguerite Doernbach (Peggy Anderson)

Les commentaires récoltés au sujet de cette artiste proviennent surtout des articles sur les expositions de la SAC, bien qu'elle ait aussi fait l'objet de deux articles monographiques écrits à l'occasion d'une exposition solo où elle présentait une série de lithographies. Tout comme pour les artistes précédentes, Doernbach semble avoir été plutôt appréciée par la critique, puisque nous avons évalué que 58 % des commentaires émis sur son travail avaient une valeur positive, contre 10,5 % dont l'opinion était négative. Nous devons toutefois noter qu'une proportion importante (soit 31,5 %) des jugements portés par les critiques ne nous permettait pas d'établir clairement s'ils en appréciaient ou non le travail.

Les opinions émises sur le travail de Doernbach sont souvent très peu détaillées, mais certaines expressions telles que « *fascinating* » ou « vif intérêt », utilisées pour aborder le sujet ou les caractéristiques formelles des œuvres, nous ont parfois permis de saisir la position des auteurs. En fait, les critiques ayant une opinion positive des œuvres utilisent le plus souvent des superlatifs de l'ordre de l'« extraordinaire » pour décrire leurs impressions. Nous avons aussi jugé que les auteurs démontraient une opinion positive lorsqu'ils insistaient sur le (ou les) talent(s) de l'artiste. Ainsi, certaines caractéristiques du travail de Doernbach ont été plus souvent soulignées et parmi elles, mentionnons sa polyvalence ou l'aptitude de l'artiste à maîtriser différents médiums, qualité que nous relevions aussi dans le chapitre précédent. Ce talent semble en effet être un élément qui en a impressionné plusieurs, comme cet auteur anonyme :

The blacks are rich and the contrasts are deftly planned and well expressed. [...] This quality is evident in « Taping an Iron Furnace » with three men laboring in a blinding glare ; in « Perce », with the famous rock, a row of boats moved off shore, a boatman making the beach and two figures on a structure above the water and in what might be a bit of Mount Royal called « In the Park » with figures in the shade of a tree in full leaf a horseman on a knoll and a horse and carriage and a pedestrian on the nearby drive. For the rest are two prints done in heavy outline – “Left Hook”, a boxer in an appropriate attitude and “Operation” with surgeons and nurses at work. “Cellist”, a drawing done in lighter line, is another example of her versatility.³³¹

étant de « l'académisme fauviste ». Claude Gauvreau, « Révolution à la Société d'art contemporain », *loc. cit.*

³³¹ Anonyme, « Doernbach Succeeds With Group of Lithos », *The Gazette*, 16 février 1946, p. 3.

La personnalité audacieuse de l'artiste est un autre élément qui revient chez quelques auteurs. Cette impression de la part des critiques ressort du fait qu'ils jugent que ses œuvres sont soit colorées (« Anderson has a colored caricature in "Men Eating."³³² »), très expressives, fascinantes ou qu'elles constituent des interprétations inhabituelles. Un commentaire comme le suivant témoigne d'ailleurs explicitement de cette vision que certains semblaient avoir de l'artiste : « De Doernbach Anderson, on se rappelle ces modelages déformés aux poses disparates, sur lesquels se déverse un endroit olivâtre, rappelant les marbres de Campon : Tout près de la caricature ! Ce genre lui permet bien des audaces : "Men eating". Un peu hallucinant, ce paysage, de fruits construit, "Abstraction landscape".³³³ »

En fait, de façon générale, les auteurs semblent trouver que le travail de Doernbach s'éloigne du réalisme, même si elle conserve des liens avec la figure humaine. Certains aiment son travail, même si ses œuvres ont parfois l'air de les déstabiliser, et le qualifient de *fascinating abstractions* ou d'*interesting drawings*, mais d'autres considèrent plutôt qu'elle se rapproche de la caricature, ou qu'elle appartient aux anciens beaux-arts³³⁴.

Enfin, l'analyse du champ lexical des articles sur Doernbach nous montre que le vocabulaire utilisé relève davantage de la description formelle et iconographique. Les critiques n'utilisent jamais de vocabulaire aux connotations féminines lorsqu'ils commentent ses œuvres. Ils considèrent même plutôt durement une œuvre dans laquelle l'artiste illustre un thème repris de nombreuses fois par les femmes artistes, soit celui de la mère et de l'enfant. L'œuvre *Death of a Child* est en effet décrite comme une « rude composition » par un, et un autre juge que l'œuvre ne réussit pas à être émouvante : « [...] le dessin ni la couleur n'attachent le spectateur à la scène qui se veut sans doute émouvante.³³⁵ » Ainsi, aucun critique ne soulève l'aspect potentiellement « féminin » du thème exploité par Doernbach, les commentaires laissant plutôt supposer du contraire. Il peut par ailleurs sembler étonnant

³³² Anonyme, « Worthy Effort Made By Members of C.A.S. », *loc. cit.*

³³³ Charles Doyon, « C.A.S. 1942 », *Le Jour*, 5 décembre 1942, p. 6.

³³⁴ Commentaire de Claude Gauvreau qui avait d'ailleurs aussi été adressé à Fanny Wiselberg dans le même article. Claude Gauvreau, « Révolution à la Société d'art contemporain », *loc. cit.*

³³⁵ Charles Hamel, « Grande variété de l'exposition de la S.A.C. », *loc. cit.*

qu'une femme artiste représente ainsi cette thématique. Est-ce à dire qu'elle désirait revoir la représentation de la femme et de l'enfant ? Nous ne pouvons le certifier. Néanmoins, sa production semble avoir été jugée différente de celle d'autres femmes artistes de l'époque, telles que Wiselberg, Lockerby ou Gadbois.

4.1.6 Sybil Kennedy

Nous avons recensé un nombre important de commentaires sur cette artiste. Il semble que la plupart de ses participations aux expositions de la SAC ait été commentée par un ou plusieurs critiques et qu'elle ait aussi fait l'objet de plusieurs articles monographiques. Bien qu'elle ait parfois été intégrée dans ce que nous pourrions appeler des énumérations d'autres participants, à la fin des articles³³⁶, cette artiste s'est tout de même vue accorder l'espace d'un sous-titre dans un texte qui couvrait une exposition de la SAC, ce qui s'est avéré plutôt rare dans le cas des femmes de notre corpus. Nous pouvons possiblement expliquer cette « importance » de Kennedy dans les articles, par le fait qu'il n'y avait que peu de sculpteurs à l'époque au Québec et que sa présence dans les expositions de la SAC devenait alors, en quelque sorte, remarquable.

Si l'effet de « rareté » rendait de prime abord l'œuvre de Kennedy intéressante, les critiques semblaient en plus y voir de nombreuses qualités formelles. En réalité, selon l'analyse des commentaires faits sur sa production, cette artiste semble avoir eu une réception critique presque unanimement positive. Nous n'avons en effet recensé aucune opinion négative sur ses œuvres et seulement 19 % des commentaires nous ont plutôt paru neutres.

Des particularités du travail de Kennedy, la silhouette allongée et les formes sinueuses de ses personnages sont certainement celles qui ont le plus souvent été relevées par

³³⁶ En fait, la plupart des articles sont bâtis de la même manière. L'auteur commence par aborder les artistes qu'il juge les plus importants ou qui l'ont le plus marqué, et termine en énumérant les noms des autres participants dans son dernier paragraphe, laquelle liste, de surcroît, n'est pas toujours complète.

la critique. Même si, de façon générale, ils semblent tous avoir apprécié son style, les auteurs l'ont toutefois interprété et commenté de différentes façons.

Chez certains critiques, les aspects formels des sculptures de Kennedy semblent avoir été davantage pris en considération, sinon même préférés aux sujets représentés par l'artiste. Un critique dira, par exemple, en 1941 :

Sybil Kennedy a envoyé quatre sculptures d'une juste inspiration. C'est de l'expressionnisme, comme l'indiquent les titres des œuvres, mais l'expression recherchée ne nuit pas toujours au libre jeu de la forme. L'attitude de son « Fils prodigue » n'a que peu d'intérêt, mais l'expression s'approfondit dans le dessin même de l'œuvre. Il en est ainsi pour « Grief », où le dessin est cependant très beau et le jeu des formes varié.³³⁷

L'expression des personnages et l'émotion qui s'en dégage font donc aussi partie des éléments les plus appréciés du travail de Kennedy. Un grand nombre de critiques insistent, par ailleurs, sur l'importance que prend l'émotion dans ses sculptures, tout comme dans ses quelques peintures : « Ses figures allongées expriment sans cesse un reflet de pensée se rapprochant de l'art du Greco. Nous avons particulièrement admiré d'elle : “Les Visiteuses”, “Les Moines”, “Le Violoncelliste”, et de nombreux monotypes exprimant des sentiments profonds.³³⁸ »

Bien que, tout comme dans ce dernier exemple, certains auteurs aient fait référence à l'art du passé pour décrire son œuvre (notamment à l'art médiéval), l'esthétique de Kennedy semble dans l'ensemble avoir été considérée comme étant moderne, entre autres parce qu'elle s'éloignait de la représentation fidèle de la réalité.

³³⁷ Pierre Daniel, « Une exposition du plus grand intérêt », *La Presse*, 6 décembre 1941, p. 31. Ce critique considère alors que Kennedy fait partie de la génération des « plus jeunes » qui sont donc moins connus. Cependant, l'artiste semble définitivement gagner en reconnaissance professionnelle avec les années, puisque en 1948, une critique juge son apport à l'art canadien comparable à celui de l'art florentin d'une certaine époque : « This statue [en parlant de sa *Femme aux bras croisés*] and its author's experiments have on the art of our own present age the profound, revolutionizing effect the artists of Florence had on theirs. » Josephine Hambleton, « Canadian Artist's Work In Bronze », *The Citizen*, 11 décembre 1948.

³³⁸ Anonyme, « L'exposition de sculpture de Kennedy, Archambault et Kahane », *La Presse*, 10 février 1951, p. 41.

Ainsi, nous retrouvons un champ lexical qui relève avant tout du formalisme. En plus des commentaires sur les lignes et les volumes des personnages, nous observons notamment des commentaires sur le mouvement que l'on retrouve dans ses sculptures, mais aussi sur le modelage et la texture des œuvres. Nous n'avons relevé, de ce fait, que peu de commentaires aux connotations féminines. En effet, sauf dans certains cas où l'on considère le travail de Kennedy comme un « art d'intérieur et d'intimité³³⁹ » ou que ses œuvres « *interpreted the delicacy of her thoughts*³⁴⁰ », son travail est généralement perçu comme « rigoureux » et « ingénieux » et ce, même s'il laisse entrevoir des émotions.

Notons enfin que l'apparence amusante des œuvres de Kennedy a été soulevée, à plusieurs reprises, par les critiques. Cette particularité se trouve alors à être à la fois soutenue par l'iconographie, mais aussi par l'aspect formel des œuvres (notamment l'élongation des membres). L'art de cette sculptrice nous paraît donc, de façon générale, avoir été considéré comme étant intelligent, expressif et amusant. Kennedy semble, de surcroît, avoir été appréciée pour ces mêmes raisons à l'intérieur de la SAC, puisque John Lyman affirmait : « Sybil Kennedy [...] contributes two little bronzes, the first I have seen, and I like them well, expressive through well controlled volumes.³⁴¹ »

4.1.7 Prudence Heward

Cette artiste semble de toute évidence avoir eu une réception critique importante, puisque nous avons mis la main sur un assez grand nombre d'articles concernant son travail et ce, malgré le fait que sa carrière ait été écourtée par la maladie et sa mort subite en 1947³⁴². Il faut cependant considérer que près de la moitié des commentaires ont été écrits suite à son

³³⁹ *Ibid.* Ce commentaire doit être lié au fait que Kennedy ne faisait que de petits formats et qu'elle était en plus comparée à ses deux coexposants qui répondaient davantage aux tendances plus « architecturales » de l'époque.

³⁴⁰ Josephine Hambleton, « Canadian Artist's Work In Bronze », *loc. cit.*

³⁴¹ John Lyman, « Art », *loc. cit.*

³⁴² En ce qui concerne Prudence Heward, nous nous sommes toutefois permise de considérer des articles publiés en 1932 et 1934, puisque sa carrière était alors déjà bien amorcée et que cela nous donnait quelques indices supplémentaires sur le type de réception qu'elle avait pu avoir de son vivant.

décès, entre autres à l'occasion de son exposition posthume organisée en 1948, par le Musée des beaux-arts du Canada.

L'analyse des commentaires recueillis nous révèle que le travail d'Heward semblait être fortement apprécié. Aucun des énoncés nous a en effet paru exprimer un jugement négatif à l'égard des œuvres de cette artiste. Ainsi, bien qu'un certain nombre (soit 25 %) de commentaires aient été plutôt nuancés, 75 % rendaient compte des œuvres de façon positive.

Les auteurs semblent, par ailleurs, avoir considéré que le travail (surtout vers la fin des années 1930) de Prudence Heward comportait une certaine puissance et ce, autant au plan formel qu'iconographique. En effet, plusieurs ont parlé de « *coloris ferme* », de « *solid forms solidly painted* » ou encore de portraits « *forceful and alive* ».

Dans cet esprit, une autre caractéristique de la peinture de l'artiste, qui semble avoir été soulevée à maintes reprises, est que ses portraits représentaient de « vrais » individus, puisque ceux-ci n'étaient pas idéalisés. L'artiste semble donc avoir été considérée comme habile à représenter la psychologie de ses modèles. En réalité, même si Heward a aussi fait du paysage et des natures mortes, les auteurs semblent unanimes pour dire qu'elle excellait davantage dans les études de figures et les portraits, et plus particulièrement dans ceux de femmes et d'enfants.

Certains commentaires, ainsi que le champ lexical des articles, nous laissent croire que Prudence Heward était considérée comme une artiste moderne. Parmi les commentaires allant en ce sens, nous comptons notamment : « Among the modern interpretations [...] Prudence Heward's « Bermuda Garden » intrigues the eye.³⁴³ » ou encore :

The work of Prudence Heward may disturb some of our conventionally minded souls who like their pictures full of detail or painted obediently to long established formulas – but to those who have no preconceived ideas of art, this exhibition should prove very stimulating.³⁴⁴

³⁴³ G. M., « December Exhibition Here Has Interesting Paintings », *Montreal Herald*, 23 décembre 1939.

³⁴⁴ A.Y. Jackson, « Paintings by Prudence Heward Placed on Exhibition in Montreal », *Montreal Star*, 27 avril 1932, p. 16. Ce commentaire d'A.Y. Jackson rappelle en fait que Prudence Heward était considérée comme une artiste moderne depuis l'époque du Groupe des Sept.

Le vocabulaire relève aussi en grande partie d'une approche formelle moderne, puisque les formes, la couleur et la composition des œuvres sont des éléments qui sont souvent décrits par les critiques. Nous pouvons donc considérer que les auteurs ont non seulement fait ressortir les composantes « masculines »³⁴⁵ du travail de Heward, mais ont aussi utilisé un vocabulaire relié à la virilité. Un auteur prétend, par exemple, qu'elle a peint l'une de ses toiles d'une main de maître : « And it is painted with a sure and masterly touch.³⁴⁶ » et un autre prétend que son travail n'est « délicat » en aucune façon : « Delicacy in her work would seem a weakness.³⁴⁷ »

Ainsi, la plupart des auteurs ne semblent pas traiter les œuvres de Heward différemment de celles d'un homme, puisque le vocabulaire utilisé est généralement « masculinisant ». Cependant, tout comme nous l'avions constaté chez John Lyman, mentionnons que quelques expressions que l'on peut relier aux émotions, voire au féminin, se retrouvent aussi dans les critiques sur Prudence Heward. Un auteur considère notamment que son art est charmant en surface, malgré sa virilité latente :

With surface charms of color and texture, the underlying architecture of her design is usually wrought with intelligence and vigor. It is related that she approached her work with temerity, yet the completed canvases are strong and firm in concept and construction.³⁴⁸

Un autre juge quant à lui que « Quelques-uns contempnent *avec tendresse* une tête d'enfant de Prudence Heward [...]»³⁴⁹ » Il n'a cependant jamais été question de la comparer explicitement à un quelconque « art féminin », même si Françoise Sullivan considère – dans un article où

³⁴⁵ Nous prenons en considération que, notamment selon les théories féministes, le modernisme tentait d'évacuer le sujet de l'œuvre, et de laisser toute la place aux aspects formels (rationnels) et qu'historiquement, la raison était reconnue comme le propre de l'homme et l'émotion (ou le corps) comme le propre de la femme. Nous ne croyons pas, par ailleurs, qu'il soit ici nécessaire d'approfondir ces considérations théoriques, puisque plusieurs auteures s'y sont déjà penchées, au cours des vingt dernières années. Pensons par exemple à Linda J. Nicholson (*Feminism/Postmodernism*, New York, Routledge, 1990, 348 p.), Susan J. Hekman (*Gender and Knowledge*, Boston, Northeastern University Press, 1990, 212 p.), Constance Classen (*The Color of Angels. Cosmology, Gender and the Aesthetic Imagination*, New York and London, Routledge Editor, 1998, 234 p.) et Janet Price et Margrit Shildrick (*Feminist Theory and the Body*, New York, Routledge, 1999, 487 p.)

³⁴⁶ Anonyme, « Contemporary Arts Society And (sic) Armed Forces Shows At Gallery », *Citizen*, 19 décembre 1942.

³⁴⁷ Kenneth Wells, « Rollande – National Gallery », *Toronto Telegram*, 2 juin 1934.

³⁴⁸ Paul Duval, « Prudence Heward Show », *Saturday Night*, 24 avril 1948.

³⁴⁹ Charles Doyon, « C.A.S. 1944 », *loc. cit.*

elle défend une vision essentialiste de l'art des femmes – en quelque sorte que son art est Autre : « De ses toiles émanent une poésie intense, *une saveur à part* par ses formes évolutives et ses compositions dont les objets très simples sont toujours disposés d'une façon simple.³⁵⁰ »

La reconnaissance de l'artiste par le milieu artistique semble enfin assez évidente, car elle a reçu un nombre important de commentaires encenseurs suite à son décès, en 1947. De plus, même les articles qui ont couvert son exposition posthume ont presque tous précisé l'importance que cette artiste avait pu avoir dans l'art canadien. Certains la considéraient, par ailleurs, comme l'un des meilleurs peintres canadiens (en général) et d'autres comme faisant partie des femmes artistes canadiennes les plus respectées. Ainsi, bien que son travail ait été jugé durement par John Lyman par le passé³⁵¹, Heward semble être reconnue comme une artiste accomplie, à l'époque de la SAC³⁵². Comme le mentionne Natalie Luckyj :

En dépit de la grande variété des opinions sur l'art de Prudence exprimées par tous ceux qui ont écrit à son sujet, certains bien informés et d'autres réactionnaires, on retrouve une surprenante unanimité parmi les amateurs de peinture comme parmi les critiques professionnels en ce qui concerne leur reconnaissance de la force de Prudence en tant que dessinatrice et créatrice de compositions.³⁵³

³⁵⁰ Françoise Sullivan, « La peinture féminine », *Le Quartier Latin*, 17 décembre 1943, p. 8.

³⁵¹ Lyman ne semble pas avoir toujours apprécié le travail d'Heward puisqu'il écrit dans son journal : « Lorsque l'idée devient explicite, elle meurt... Elle [Heward] a tellement raidi sa volonté qu'elle réduit au silence les cordes de sa sensibilité... Elle [s'est] tellement concentrée sur l'effort volitif qu'elle reste insensible au manque d'organisation fondamentale – relations et les rythmes... [il est] déconcertant de trouver auprès d'une extrême modulation analytique des personnages, [un] traitement non modulé et cloisonné du fond sans, inter-relation (sic). Nu à la Bouguereau sur fond à la Cézanne. » tiré de John Lyman : « Journal » t.2, 28 avril 1932, document de la Bibliothèque nationale du Québec, Montréal, cité dans France Saint-Jean, *La réception critique dans la presse montréalaise francophone des décennies 1930 et 1940 de l'œuvre de cinq femmes artistes : Prudence Heward, Lilies Torrance Newton, Anne Savage, Marian Scott et Jori Smith*, Mémoire de maîtrise, Montréal, Université du Québec à Montréal, 1999, p. 7.

³⁵² Et même avant, puisque tel que nous l'avons vu dans le chapitre I, la critique commence à reconnaître la contribution significative des femmes peintres dès les années 1920, et Prudence Heward est, dès lors, l'une de celles que l'on remarque le plus souvent. Barbara Meadowcroft, *Painting Friends : The Beaver Hall Women Painters*, Montréal, Véhicule Press, 1999, p. 78.

³⁵³ Natalie Luckyj, *L'expression d'une volonté. L'Art de Prudence Heward*, Kingston, Agnes Etherington Art Centre, c.1986, p. 50.

4.1.8 Marian Dale Scott

Tout comme Prudence Heward et Louise Gadbois, Marian Scott semble avoir bénéficié d'une plus grande attention de la part des critiques que les autres femmes de notre corpus. Ce nombre important de commentaires peut sans doute s'expliquer, entre autres, par le fait qu'elle ait participé à un grand nombre d'expositions au cours de la période, dont des expositions collectives autres que celles de la SAC. Ainsi, l'analyse des commentaires portant sur Marian Scott nous permet de prétendre qu'elle a reçu un accueil majoritairement favorable de la part des critiques³⁵⁴, puisque environ 80 % des commentaires se sont avérés positifs³⁵⁵, contre 16 % qui démontraient un point de vue négatif et 4 % qui étaient plus nuancés.

Mentionnons d'abord que les commentaires les plus fréquents sur le travail de Scott concernent les aspects formels de ses œuvres. Les auteurs font alors référence au mouvement, aux lignes, aux couleurs et à la composition des œuvres, qui sont, par ailleurs, souvent décrites par le biais d'expressions liées à la rigueur, la précision ou la puissance. Certains auteurs jugent même que le travail de l'artiste nous présente davantage d'habileté que de sentiments. « Marion (sic) Scott gives us a glimpse of prows and dock, novel in that it is seen through a grating of mooring ropes, with the color boldly used. [...] Striking for its draftsmanship, if not for its color, is Marian Scott's second picture. "Cement". Like many others in the show, it displays more skill than feeling.³⁵⁶ »

³⁵⁴ « [On remarque qu'un] écart grandissant [...] se creuse, à la fin des années 1940, entre un milieu artistique dont la modernité s'inscrit encore dans une vision humaniste et rationnelle de l'art et une avant-garde radicale qui conçoit son projet artistique comme un geste révolutionnaire de rupture inaugurale ouvrant à l'exploration d'un monde nouveau. [Or,] Marian Scott partage plutôt la première de ces visions et les réactions les plus négatives concernant sa production des années 1940 viendront des critiques qui sont associés à la seconde. » (Esther Trépanier, *Marian Dale Scott : pionnière de l'art moderne*, Québec, Musée du Québec, 2000, p. 180.) Cette divergence d'opinion concernant l'art de Marian Scott illustre les tensions qui existent, vers la fin des années 1940, au sein de la critique. Par ailleurs, ces mêmes tensions se font aussi sentir entre les membres de la SAC et seront, de surcroît, à l'origine de son démantèlement.

³⁵⁵ Comme cela était le cas dans les articles sur les artistes précédentes, des superlatifs comme « fascinant » ou encore « extremely pleasing » nous ont permis de cerner la valeur positive (ou négative) des commentaires.

³⁵⁶ G. M., « December Exhibition Here Has Interesting Paintings », *loc. cit.*

À partir du moment où Scott semble passer de la figuration à l'abstraction³⁵⁷ inspirée par la science, soit vers 1943, nous retrouvons davantage de commentaires interprétatifs sur son travail. Le contenu des œuvres étant désormais plus difficile à saisir, les auteurs tentent donc d'expliquer (et ne font souvent que répéter les explications qu'on leur a fournies) la symbolique contenue dans les œuvres – et ce bien que leurs interprétations soient parfois éloignées de l'intention de l'artiste – tout en procédant à l'analyse des aspects formels et iconographiques de celles-ci³⁵⁸. En voici un exemple :

[...] une artiste bien intéressante, c'est Marion (sic) Scott, qui expose deux toiles toutes deux intitulées « Variations on a Theme, Cell and Fossil », dont celle, traitée en tons plus clairs, que l'on voit en entrant, paraît supérieure à l'autre, que l'on découvre en avançant dans la salle. Ce que Marion (sic) Scott cherche à représenter dans sa peinture, nous a-t-on expliqué, c'est l'éternel combat de la vie et de la mort – la vie étant représentée par les couleurs chaudes et les courbes, la mort par les couleurs froides et les angles. Cela n'est peut-être pas très évident à regarder sa peinture, mais en revanche, son art raffiné nous procure un plaisir plastique que nous goûterons sans nous interroger sur mille significations profondes et cachées.³⁵⁹

Tel que nous y avons fait allusion plus haut, le vocabulaire utilisé pour décrire le travail de Scott relève, dans la majorité des cas, du stéréotype masculin. Les expressions sont en effet le plus souvent de l'ordre du rationnel. En parlant de ses œuvres, il peut par exemple être question de « peinture calculée » ou « d'abstractions composées avec rigueur ». De même, les critiques parlent, entre autres, de son « esprit scientifique » ou de « discipline formelle » et de « contrôle », lorsqu'il s'agit de sa personnalité. Un auteur comme Graham Campbell McInnes considère, par ailleurs, qu'elle se distingue de l'art féminin, puisque son travail ne comporte aucun charme décoratif : « Marian Scott deliberately sacrifices the decorative charm which is the heritage of most women painters, to reach after true

³⁵⁷ Tel que nous l'avons vu au chapitre précédent, les œuvres de Scott sont généralement identifiées par la critique comme des abstractions (et sont d'ordre général bien reçues) étant donné la nouveauté de leur esthétique, et ce, bien qu'elles soient toujours basées sur l'observation du réel.

³⁵⁸ En réalité, tel que le souligne Esther Trépanier, les critiques anglophones parlent plus des qualités formelles de ses « abstractions » et moins de la signification des œuvres, tandis que la critique francophone tente davantage de les comprendre. Esther Trépanier, *Marian Dale Scott : pionnière de l'art moderne*, *op. cit.*, p. 174-175.

³⁵⁹ Charles Hamel, « Grande variété de l'exposition de la S.A.C. », *loc. cit.*

realization.³⁶⁰ » Il considère d'autant plus que son travail est celui d'un « vrai artiste » : « Like all true artists, Marian Scott is always conscious of the tremendous difficulties of full realization.³⁶¹ »

Malgré tout, certains auteurs semblent avoir vu dans la peinture de Marian Scott des composantes typiquement féminines ou du moins qui relèvent du stéréotype féminin. Celles-ci sont toutefois généralement jumelées à des composantes dites masculines, créant ainsi des ambiguïtés au plan de l'étude sur le genre, qui sont cependant moins fréquentes qu'elles ne le sont chez d'autres femmes, notamment chez Louise Gadbois. Parmi les énoncés où sont combinées des qualités féminines et masculines, pensons à ce commentaire fait par une autre femme artiste : « On trouve en Marion (sic) Scott des qualités de netteté et d'*intelligence* que n'obnubilent point ses *tendres vertus féminines*.³⁶² » Or, ce type de « confusion des genres » se remarque aussi dans un article de Paul Gladu de 1954 où l'auteur semble accorder une grande importance au fait que Scott soit une femme. Il précise en effet : « Il fallait qu'une femme – Marian Scott – vînt nous donner une leçon de discipline formelle ! » L'ambiguïté réside toutefois dans le fait que bien qu'il démontre avoir une opinion positive de ses œuvres, qu'il associe d'ailleurs au raisonnement, à la science et à la conscience, il prétend qu'elle ne peut être égale aux hommes artistes : « Marian Scott a peut-être peu de chances d'éclipser – sur leur terrain – les peintres qui s'imposent maintenant à notre attention. Mais j'en connais peu qui puissent rivaliser avec elle dans le domaine qu'elle a choisi. Par là j'entends qu'elle est **autre**.³⁶³ »

Enfin, Scott semble avoir eu une réception critique généralement positive³⁶⁴ et nous pouvons même dire une importante reconnaissance professionnelle. Entre 1941 et 1945, elle

³⁶⁰ Graham Campbell McInnes, « Contemporary Canadian Artists. No 10 Marian Scott », *The Canadian Forum*, vol. 17, no 202, nov. 1937, p. 274. Cette absence de décoratif dans l'œuvre de Scott a aussi été soulignée par d'autres auteurs, notamment par Robert Ayre dans « Two Exhibitions : Scott, Newmann », *Montreal Star*, 27 février 1954, p. 20.

³⁶¹ Graham Campbell McInnes, « Contemporary Canadian Artists. No 10 Marian Scott », *loc. cit.*

³⁶² Françoise Sullivan, « La peinture féminine », *loc. cit.*

³⁶³ Paul Gladu, « Un peintre scientifique : Marian Scott », *Le Petit journal*, 7 mars 1954. Les caractères gras font partie du texte d'origine.

³⁶⁴ Bien qu'Édith-Anne Pageot prétende que Scott recevait parfois une réception plutôt tiède ou sarcastique, puisque dans *Sur un état actuel de la peinture canadienne*, Maurice Gagnon considère les aspects formels novateurs de Scott comme étant de l'ordre d'« intentions aléatoires et mécanistes ».

semble notamment être passée de « jeune » à « senior ». On retrouve aussi, dès 1943, certaines mentions selon lesquelles l'artiste aurait été bien connue (« well known ») parmi les artistes montréalais et certains auteurs soulignent son importance dans le milieu de l'art canadien³⁶⁵. Cependant, même si le vocabulaire généralement utilisé pour parler de sa production peut nous laisser croire que l'on y voyait des caractéristiques « masculines », que l'on peut relier au modernisme tel que nous l'avons souligné plus haut, pour certains auteurs, sa peinture étant celle d'une femme, était nécessairement d'un autre ordre.

4.2 Conception d'un art féminin

De cette étude, nous pouvons tirer quelques conclusions quant à la réception critique ou à la reconnaissance qu'ont pu avoir les huit femmes de notre corpus, à l'époque de l'existence de la Société d'art contemporain. Tout d'abord, il est difficile d'affirmer que ces femmes étaient réellement « reconnues » comme artistes professionnelles, sauf dans certains cas (Gadbois, Kennedy, Heward et Scott) où la critique y fait littéralement référence. Dans les autres cas, nous ne pouvons qu'affirmer que leur travail semblait somme toute généralement apprécié par la critique. Toutefois, le fait que certaines (surtout Wiselberg et Lockerby, mais peut-être aussi dans une moindre mesure Doernbach et Rhéaume) aient été beaucoup moins souvent et longuement commentées peut indiquer qu'elles étaient, à l'évidence, moins considérées par la critique et qu'elles étaient donc moins « reconnues ». Nous croyons que ces huit femmes ont malgré tout bénéficié d'une réception critique positive dans l'ensemble, bien que Kennedy, Scott et Heward semblent être celles qui ont marqué le plus positivement la critique.

Édith-Anne Pageot, *Image du sujet, du féminin et du nu masculin chez Smith, Roberts, Lyman et M. Gagnon*, op. cit., p. 356.

³⁶⁵ Certains commentaires de 1947 nous laissent croire que Marian Scott avait acquis une reconnaissance importante. Plusieurs auteurs soulignent, en effet, qu'elle est une pionnière de l'art moderne canadien ou encore qu'une exposition d'art moderne canadien ne peut être considérée représentative que si elle comprend au moins l'une de ses œuvres. Josephine Hambleton, « Cell And Crystal In Modern Art », *The Citizen*, 4 octobre 1947 et May Ebbitt, « Montreal Artist's Paintings Found in Leading Galleries », *Montreal Herald*, 9 juin 1947.

Notre analyse nous a permis de constater que les critiques n'ont pas accordé la même attention à chacune de ces femmes et que le vocabulaire utilisé différait aussi quelques fois d'une femme à l'autre. Il est ardu d'expliquer les différences que nous avons pu observer dans la manière d'aborder le travail de chacune, cependant nous retenons deux hypothèses ou facteurs explicatifs principaux.

D'abord, nous pensons qu'il existait à l'époque une telle chose qu'une croyance en un art typiquement féminin³⁶⁶ (du moins chez certains auteurs) et que Wiselberg, Lockerby et Gadbois en étaient de bonnes représentantes. En effet, nous avons relevé de nombreux commentaires à propos de ces trois artistes (mais aussi, dans une moindre mesure, sur l'art des autres femmes à l'exception de Doernbach) dans lesquels les auteurs comparaient soit directement leur travail à une tradition artistique féminine, ou attribuaient à leur peinture des qualités reliées à un stéréotype féminin, comme la douceur, la délicatesse, etc.³⁶⁷

Cependant, nous ne pouvons pas prétendre que le type de vocabulaire utilisé pour aborder leur travail ne s'explique que par le fait qu'elles aient été des femmes, ou plus exactement parce que certains auteurs croyaient en l'existence d'une spécificité féminine et d'un « art féminin ». Nous émettons en effet l'hypothèse que ce soit le style pictural plus

³⁶⁶ Il n'est pas exclu, par ailleurs, qu'une telle conception essentialiste existe toujours chez certaines théoriciennes féministes.

³⁶⁷ Selon Édith-Anne Pageot, une vision essentialiste serait en effet typique de la critique canadienne progressiste et conservatrice des années 1920 et aurait perduré durant les années 1930 et jusqu'à la fin de la décennie 1940. (*Image du sujet, du féminin et du nu masculin chez Smith, Roberts, Lyman et M. Gagnon, op. cit.*, p. 343.) Comme le souligne cette auteure, Charles Doyon (tout comme Marcel Parizeau, Guy Viau ou Maurice Gagnon), « concevait le travail artistique des femmes comme une mise en forme du féminin, une sorte d'incarnation de la féminité. » (*Ibid.*, p. 342.) Il faisait partie de ceux qui voyaient dans la peinture des femmes quelque chose d'« autre », de ceux qui lui donnaient un autre statut : « Grâce à l'initiative de Miss Millman, propriétaire du West End Gallery, les amateurs de peinture auront l'occasion durant les premières semaines d'avril, de se familiariser avec la peinture féminine à Montréal. [...] Parmi ces dernières quelques-unes sont avantageusement connues des amateurs de peinture : Emily Carr, Louise Gadbois, Prudence Heward, décédée récemment, Anne Savage, Marion [sic] Scott et Jori Smith, ce qui fait que dans leurs meilleurs (sic) œuvres, elles peuvent quelquesfois (sic) se comparer avec des peintres masculins. » (*Ibid.* p. 349.) Précisons que cette conception essentialiste n'était pas seulement véhiculée par des critiques masculins, puisque des femmes comme Françoise Sullivan ou Renée Normand la partageaient également, et qu'elle n'était pas propre au Québec ou au Canada : voir notamment Griselda Pollock et Rozsika Parker, *Old Mistresses. Women, Art and Ideology*, New York, Pantheon Books, 1981.

« traditionnel » de ces femmes (Wiselberg, Lockerby et Gadbois) qui ait justifié le vocabulaire utilisé pour parler de leurs œuvres.

Nous nous situons donc dans la même ligne de pensée qu'Esther Trépanier qui proposa que, durant l'entre-deux-guerres, un vocabulaire « viril » était utilisé pour parler des œuvres aux propositions jugées plus modernes, tandis qu'un vocabulaire « féminin » était attribué aux œuvres plus traditionnelles ou académiques³⁶⁸. Ainsi, les femmes dont la production semblait correspondre davantage aux nouveaux critères esthétiques ont certainement été commentées de façon moins « paternaliste ». C'est sans doute l'une des raisons pour lesquelles les réceptions de Kennedy, Scott et Heward nous ont paru plus enthousiastes que celles de Gadbois, Wiselberg et Lockerby.

Les cas de Rhéaume et de Doernbach nous semblent quelque peu différents. En effet, celles-ci ont reçu un appui moins unanimement positif que Kennedy, Scott et Heward, et ce, bien que les auteurs semblent avoir commenté leurs œuvres principalement en fonction de leurs caractéristiques formelles et qu'elles étaient considérées comme des artistes modernes. Nous pouvons donc conclure que le vocabulaire utilisé pour parler d'une artiste n'est pas directement lié à la reconnaissance artistique de celle-ci. En effet, Gadbois a, par exemple, à maintes reprises été commentée comme étant « reconnue » et ce, malgré que plusieurs voyaient dans ses peintures des composantes féminines.

Comme une philosophie essentialiste persistait à l'époque, il pouvait alors paraître normal qu'une femme intègre certaines caractéristiques « féminines » dans sa pratique artistique lesquelles étaient parfois même valorisées par la critique. Malgré sa pratique jugée moins novatrice que celle d'autres artistes de l'époque, Louise Gadbois a donc tout de même pu atteindre une importante reconnaissance professionnelle. Il semblait, par conséquent, y avoir un double standard d'appréciation de l'art des femmes par la critique, puisque l'on remarque qu'ils appréciaient généralement les productions aux caractéristiques formelles et

³⁶⁸ Esther Trépanier, « Les femmes, l'art et la presse francophone montréalaise de 1915 à 1930 », *loc. cit.* ; Esther Trépanier, *Peinture et modernité au Québec 1919-1939*, Montréal, Nota bene, 1998. Cette hypothèse permettrait aussi d'expliquer que nous ayons retrouvé un nombre important de commentaires genrés féminins à propos des œuvres de Lyman. Ses œuvres étaient en effet peut-être jugées plus traditionnelles, étant donné qu'il conservait la figuration, ainsi que les genres picturaux classiques.

iconographiques modernes, tout comme celles qui comportaient des qualités « typiquement féminines »³⁶⁹, bien que nous puissions observer qu'un ton paternaliste était en ce cas souvent utilisé. Le critique Maurice Gagnon désapprouvait d'ailleurs la « virilité » chez une femme – car elle reposait, selon lui, sur un travestissement de son identité – et préférait donc les œuvres qu'il pouvait facilement associer au « féminin »³⁷⁰. Il va sans dire qu'il serait aujourd'hui impensable de tenir de tels propos sur l'art des femmes, suite au mouvement féministe et aux nombreux écrits théoriques (*gender studies*, *cultural studies*, etc.) ayant proposé une relecture de l'histoire, notamment en fonction des relations de pouvoirs. Il semble ainsi que, comme le soutient François-Marc Gagnon³⁷¹, les femmes artistes aient en quelque sorte été « victimes » de sexisme de la part des critiques (masculins) et ce, même si certaines – dont Marguerite Doernbach³⁷² – disent ne pas avoir senti de discrimination à leur égard et considéraient que le principal handicap des femmes était de devoir allier profession et responsabilités familiales.

³⁶⁹ Esther Trépanier en vient aussi à la conclusion qu'il existait un essentialisme ambigu chez la critique qui voulait que les femmes soient « viriles » tout en conservant leur style féminin : « Reynald, dans son commentaire sur une exposition de la Women's Art Society présentée chez Eaton en 1936, apprécie, comme Girard avant lui, que des "amatrices" se consacrent à la peinture "sans être obligées de tout sacrifier au genre sucre-à-la-crème". Cela ne l'empêche pas, par ailleurs, de déplorer l'absence "d'œuvres plus viriles, plus solides" comme celles des femmes artistes dont nous dirions aujourd'hui qu'elles sont plus "professionnelles". » Esther Trépanier, *Femmes peintres à l'aube de la modernité montréalaise*, Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal, 1998, non paginé.

³⁷⁰ Édith-Anne Pageot, *Image du sujet, du féminin et du nu masculin chez Smith, Roberts, Lyman et M. Gagnon*, op. cit., p. 359. Cette auteure y fait une analyse détaillée de la notion d'art féminin chez Maurice Gagnon.

³⁷¹ « Though women artists gained local and national recognition for their work, many were subjected to an insidious form of sexism, he said. [...] Critics' descriptions of female painters as "aggressive", "violent" or "virile" meant women had to fit the "model of (the) macho painter" to get credit for their work. » Propos cités dans : Elizabeth Saint-Philip, « Honouring a New History », *The Link*, 26 janvier 1988, p. 6.

³⁷² C'est ce qu'elle nous confiait lors de notre entretien du 29 juin 2005.

CONCLUSION

Avant d'entreprendre ce mémoire, l'un de nos objectifs était de déterminer l'importance de la présence des femmes dans le milieu de l'art du Québec des années 1940, ainsi que les conditions ayant favorisé leur participation à l'avènement de la modernité artistique. Nous visions, par le fait même, à expliquer leur présence dans un monde de l'art que nous présumions plus ou moins hostile aux femmes. Or, nous n'avons été en mesure de répondre que partiellement à ces attentes, qui avaient plutôt l'envergure d'études doctorales. Nous pouvons néanmoins affirmer que plusieurs facteurs peuvent expliquer non seulement la volonté, mais aussi la possibilité des femmes de s'impliquer dans un groupe d'artistes comme la Société d'art contemporain, à l'aube de la Deuxième Guerre mondiale. Parmi eux, mentionnons que les femmes ont accès, principalement depuis la création des Écoles des beaux-arts, à une formation artistique de qualité qui leur permet d'envisager avoir une carrière artistique professionnelle. Aussi, bien que l'idéologie dominante au Québec demeure conservatrice, les femmes ont acquis un certain esprit d'indépendance, depuis la Première Guerre, notamment suite à leur intégration au marché du travail. Les femmes manifestent, en fait, un désir de s'impliquer davantage au plan social :

En cette première moitié du XX^e siècle, les Montréalaises de tous horizons participent activement à la dynamique sociale. En travaillant dans les usines, en s'impliquant comme bénévoles ou militantes au sein du mouvement de réforme urbaine et sociale ou dans des syndicats, elles voient leur rôle s'élargir et déborder de sa sphère assignée, le privé. Chez certaines, le fait de contribuer à la vie sociale et d'accéder aux lieux de savoir favorise l'éclosion d'une conscience féministe. Leur exclusion du politique à tous les paliers gouvernementaux, leur marginalisation au sein des structures économiques, sociales et éducatives, de même que leur incapacité civile et juridique, sanctionnée par le Code civil de 1866, sont autant d'éléments qui les poussent à réclamer une modification profonde de leur condition.³⁷³

³⁷³ Maryse Darsigny, Francine Descarries, Lyne Kurtzman et Évelyne Tardif, dir., *Ces femmes qui ont bâti Montréal*, Montréal, Les Éditions du remue-ménage, 1994, p. 145.

Or, les revendications féministes progressent lentement dans un Québec clérico-nationaliste, et les femmes n'obtiendront le droit de vote qu'en 1940. Cette époque, qui est aussi celle de la création de la SAC, en est donc une où se produisent des changements importants pour les québécoises, lesquels en stimuleront possiblement quelques-unes à s'impliquer dans un monde (de l'art) *a priori* dominé par les hommes. Plusieurs artistes femmes deviendront, par exemple, membres de la SAC et certaines participeront, de surcroît, à la Conférence de Kingston, en 1941, et contribueront à la création de la Fédération des artistes canadiens³⁷⁴. En d'autres mots, vers la fin des années trente et au début des années quarante, les femmes manifestent clairement le désir de s'impliquer au plan social, politique et artistique. Par ailleurs, la SAC constitue un moyen d'y arriver, puisqu'elle permet aux femmes d'intégrer la sphère publique par le biais des diverses activités, rencontres et expositions qu'elle organise.

Le contexte social et artistique québécois de la fin des années 1930 est d'ailleurs propice à la création d'un groupe comme la Société d'art contemporain. En effet, « Il y a alors, dans le domaine des arts plastiques, un noyau de galeries, de critiques et d'artistes qui, selon leurs propres termes, soutiennent « l'art vivant »³⁷⁵. Se proposant de regrouper ces artistes et amateurs d'art moderne, ainsi que d'organiser des expositions, John Lyman et les fondateurs de la SAC espèrent ainsi pouvoir éduquer ou sensibiliser le public envers les nouvelles esthétiques d'origine européenne et américaine qui s'imposent alors au Québec. À l'intérieur de ce groupe, les hommes demeurent les plus nombreux, bien que le pourcentage de femmes augmente avec les années, avec l'arrivée en masse de jeunes artistes francophones³⁷⁶. Néanmoins, six anglophones (Marguerite Doernbach, Prudence Heward, Sybil Kennedy, Mabel Lockerby, Marian Scott et Fanny Wiselberg) et deux francophones (Louise Gadbois et Jeanne Rhéaume) nous ont semblé les plus significatives, étant donné la fréquence de leurs participations aux expositions du groupe.

Nous sommes à même de présumer que la provenance et la condition financière des membres de notre corpus sont des facteurs déterminants et, d'une certaine façon, à l'origine

³⁷⁴ Rappelons que ce fût notamment le cas de Prudence Heward.

³⁷⁵ Esther Trépanier, *Peinture et modernité au Québec 1919-1939*, op. cit., p. 88.

³⁷⁶ Voir chapitre II, p. 2-3.

de leur participation à la SAC. En effet, issues de familles bourgeoises, elles ont toutes pu recevoir une instruction artistique et ensuite pu se consacrer à leur pratique, tout en se souciant peu des contraintes matérielles liées à leurs activités³⁷⁷, à l'exception de Mabel Lockerby dont la productivité a parfois été affectée par les diminutions de revenus³⁷⁸. Ayant constaté que Lockerby faisait partie de celles qui avaient soumis le moins d'œuvres à la SAC, nous avons, par ailleurs, émis l'hypothèse que les femmes qui y auraient envoyé le moins d'œuvres seraient celles qui auraient eu davantage de contraintes financières. Cependant, ce lien entre la productivité des artistes et leur aisance économique n'a pas pu être confirmé, faute de données suffisantes concernant l'évolution de leur situation financière à travers les années.

Comme les femmes constituaient plus du tiers des membres de la SAC, nous avons cherché à découvrir si leur présence y était remarquée, soit par les autres membres du groupe, par la critique ou par le public. Nous voulions donc savoir si une reconnaissance artistique professionnelle leur était accordée, c'est-à-dire si elles occupaient des fonctions particulières à l'intérieur de la SAC et de quelle manière leur travail était perçu et commenté. Or, l'étude de leurs occupations nous a révélé que, à l'exception de Marian Scott ayant siégé sur le conseil d'administration, l'engagement des femmes dans la SAC était quelque peu limité. En effet, bien que nous savons que certaines assistaient aux réunions du groupe, et que nous supposons qu'elles aient pu s'occuper de diverses tâches de façon plus ou moins informelle, leur rôle dans la SAC semble s'être résumé principalement à envoyer des œuvres aux expositions, alors que des hommes s'occupaient de l'administration et de l'organisation des événements³⁷⁹.

Bien qu'il soit difficile d'en déterminer les causes exactes, il nous semblait improbable qu'un éventuel sexisme de la part des hommes soit la seule cause qui puisse

³⁷⁷ Il ne s'agit cependant que d'une hypothèse en ce qui concerne Sybil Kennedy, puisque nous connaissons peu ses origines.

³⁷⁸ Voir le chapitre II, section 2.2.5.

³⁷⁹ Nous n'avons pas analysé en détail la contribution des hommes à la SAC, cependant, les documents recueillis aux archives du Musée des beaux-arts de Montréal semblent indiquer que seuls des hommes (bien que Marian Scott en ait aussi fait partie pendant peu de temps, tel que nous l'avons mentionné dans le chapitre II) ont siégé au conseil d'administration. Par conséquent, les décisions concernant l'avenir de la SAC semblent, somme toute, avoir été prises par des hommes.

expliquer ce faible taux de participation des femmes à l'organisation de la SAC. En effet, des raisons sociales ou familiales, voire de santé ou de distance sont peut-être à l'origine du refus ou de l'impossibilité de certaines de s'y impliquer davantage. Néanmoins, nous croyons que celles qui démontraient un plus grand intérêt envers les esthétiques contemporaines avaient davantage de chance d'être sollicitées pour s'y impliquer.

Or, selon Louise Gadbois, il semblerait que les femmes n'y aient pas été considérées comme les égales des hommes³⁸⁰, aussi, certaines questions s'imposent à notre esprit. Cette impression de la part de Gadbois était-elle réellement généralisée chez toutes les femmes ? Pourrions-nous penser que Gadbois ait pu être considérée comme une artiste plus « traditionnelle » et que, de ce fait, son style pictural soit en quelque sorte à l'origine de son sentiment d'exclusion de l'organisation de la SAC³⁸¹ ? D'un autre côté, l'éventuel manque de reconnaissance des femmes pourrait-il s'expliquer par leur faible implication à l'administration de la SAC ? Ou au contraire, certaines réserves de la part des hommes, concernant l'art des femmes ou leur professionnalisme, ne seraient-elles pas à l'origine de cette faible implication ? Une analyse comparative entre la place des hommes et des femmes dans la SAC serait, par ailleurs, nécessaire pour répondre à ces questions. Il faudrait, en effet, déterminer les facteurs en cause dans la nomination des hommes au conseil d'administration, mais aussi analyser le rôle des hommes en général dans la SAC, et non seulement celui des figures dominantes que sont notamment John Lyman, Goodridge Roberts et Paul-Émile Borduas.

Tel que mentionné plus haut, le rôle des femmes dans la SAC semblant principalement se limiter à envoyer des œuvres aux expositions annuelles du groupe, nous avons procédé à l'analyse de leur production artistique, afin d'observer l'ampleur de leur contribution à la SAC. Plus précisément, nous voulions étudier de quelle manière notre corpus avait contribué au mandat que s'était donné le groupe, à savoir promouvoir une esthétique moderne et y sensibiliser le public. Ainsi, l'étude des œuvres qu'elles y ont

³⁸⁰ Rappelons que Gadbois se souvenait ne pas toujours avoir été invitée aux réunions du groupe et qu'elle ne se sentait pas réellement soutenue par les membres masculins.

³⁸¹ Gadbois s'est par ailleurs elle-même écartée de l'organisation de la SAC, alors qu'elle refusait, en 1939, d'en devenir la vice-présidente.

présentées nous a révélé que ces artistes se sont appropriées divers principes modernes, bien que certaines aient fait une coupure plus nette avec la représentation naturaliste du réel. Ainsi, le fauvisme, l'expressionnisme et le cubisme sont des esthétiques ayant assurément influencé les membres de notre corpus, bien que ces influences se soient manifestées, somme toute, plus subtilement chez certaines (Lockerby ou Wiselberg) que chez d'autres (Doernbach, Heward, Rhéaume ou Scott).

Nous avons donc pu constater la diversité des styles et des sujets exposés, ou potentiellement exposés, par les femmes de notre corpus à la SAC, lesquelles représentent d'ailleurs bien les différentes tendances que l'on y retrouvait, exception faite de l'automatisme. Par ailleurs, le fait d'avoir établi des relations entre certaines femmes qui privilégiaient les mêmes esthétiques ou les mêmes sujets nous permet de supposer que, parce qu'elles faisaient preuve d'un intérêt pour les problématiques actuelles entourant l'art moderne, Kennedy, Doernbach, Rhéaume et Scott sont sans doute celles qui étaient les plus susceptibles d'être sollicitées pour s'impliquer dans l'organisation de la SAC. Cependant, alors que nous savons que Scott s'y est effectivement impliquée, il nous paraît peu vraisemblable que les trois autres en aient fait autant, puisque la première résidait alors aux États-Unis, que la seconde, peu connue au pays, était déjà très occupée, entre autres à la production des magazines de son mari et que la dernière, intégrée en tant que membre junior, faisait partie des jeunes de la SAC qui, selon Varley, faisaient preuve d'une « participation restreinte aux affaires du groupe »³⁸².

Dans un autre ordre d'idées, notre étude nous a permis de confirmer – tout en nuancant – certaines théories concernant la réception critique des années 1940 au Québec. En effet, partant de notre observation que les principes modernes avaient été privilégiés davantage dans la pratique de certaines femmes, nous nous attendions à ce que ces artistes aient été favorisées et commentées plus positivement par la critique qui, depuis les années 1930, démontrait une plus grande ouverture d'esprit envers l'art moderne³⁸³. Conformément à

³⁸² Christopher Varley, *The Contemporary Arts Society/La Société d'art contemporain : Montréal : 1939-1948*, Edmonton, Edmonton Art Gallery, 1980, p. 29.

³⁸³ « [...] c'est bien dans la seconde moitié des années 1930 que s'amplifie le mouvement en faveur de « l'art vivant ». C'est alors que se multiplient, du côté francophone aussi bien

la thèse proposée par Esther Trépanier selon laquelle les critiques commentaient les œuvres « modernes » avec un vocabulaire relié à la virilité, nous supposons donc aussi que les critiques allaient attribuer des qualités masculines au travail de ces femmes.

Or, bien qu'en effet, nous ayons pu constater qu'un vocabulaire aux connotations masculines était généralement utilisé pour parler d'œuvres jugées modernes³⁸⁴, alors que des qualités féminines étaient attribuées aux œuvres dites plus « traditionnelles », c'est-à-dire qui respectaient davantage la représentation naturaliste, il semblerait que la reconnaissance des femmes artistes ne puisse pas (seulement) être évaluée en fonction de l'aspect « genré » des commentaires. Il n'est, de ce fait, pas possible d'établir de corrélation directe entre un discours aux connotations féminines et une opinion négative ou défavorable au sujet de l'œuvre d'une artiste³⁸⁵. En effet, nos analyses ont montré qu'une femme comme Louise Gadbois était fort reconnue et ce, bien que son travail ait souvent été considéré comme étant féminin, voire peu novateur. Nous pensons donc qu'une conception essentialiste de l'art persistait à l'époque chez certains critiques et que celle-ci permettait, en quelque sorte, à des femmes créant des œuvres plus traditionnelles, d'obtenir, également, une importante reconnaissance artistique. Nous avons en effet démontré que certains critiques, comme Maurice Gagnon, se plaisaient à retrouver des qualités « féminines » dans les œuvres des femmes, et que certaines œuvres, plus conservatrices au plan formel, pouvaient de ce fait tout de même recevoir des commentaires positifs.

En d'autres mots, la reconnaissance générale des femmes de notre corpus, ainsi que leur « capacité » d'innover et d'intégrer des composantes modernes (ou féminines selon le cas) dans leur art, ont possiblement influencé leurs possibilités, ou leur volonté de s'impliquer dans l'organisation de la SAC. Or, celles parmi les membres de notre corpus qui

qu'anglophone, les articles qui lui sont consacrés et que s'affirme un intérêt grandissant pour les diverses manifestations de l'art contemporain international. Esther Trépanier, *Peinture et modernité au Québec 1919-1939, op. cit.*, p. 67.

³⁸⁴ Quoique, tel que nous l'avons expliqué au chapitre précédent, des commentaires aux connotations féminines ont à l'occasion aussi été identifiés.

³⁸⁵ Néanmoins, le fait que la critique attribue des qualités masculines à une œuvre témoigne, le plus souvent, d'une opinion positive de l'œuvre ou de la reconnaissance de l'artiste.

semblent y avoir fourni le plus grand soutien sont Scott³⁸⁶ et Gadbois. En effet, bien que Gadbois ait eu une pratique que l'on peut considérer plus traditionnelle que celle de Scott, et qu'elle ait donc possiblement été moins sollicitée à participer au fonctionnement du groupe, elle fait néanmoins partie de celles qui s'y sont le plus consacrées, puisqu'en plus de participer à presque la totalité des expositions, elle recevait régulièrement les membres du groupe chez elle, pour leurs réunions. Par conséquent, bien que, de façon générale, les femmes semblent avoir eu une place moins importante que les hommes dans la SAC, nous pouvons conclure que, parmi les membres féminins, Scott et Gadbois sont celles qui y ont été les plus significatives.

En terminant, il y aurait eu tellement plus à dire sur la production de chacune de ces artistes, mais les contraintes de temps et d'espace, ainsi que le nombre d'artistes à l'étude ont fait en sorte que nous n'avons pu présenter que sommairement leur travail. Nous croyons, néanmoins, que cette étude, la première en ce qui concerne Doernbach, Kennedy, Rhéaume et Wiselberg, pourra nous inciter à poursuivre l'analyse monographique plus à fond. En effet, comme elles ont toutes poursuivi leur carrière au-delà des années 1950, une importante recherche documentaire reste donc toujours à faire sur ces femmes qui ont, indirectement, facilité l'accès au monde de l'art aux futures générations de femmes.

Bien que les conclusions que nous tirons de cette recherche ne modifient pas en profondeur l'histoire de l'art du Québec, nous pensons que ce mémoire contribuera, néanmoins, à la (re)découverte de femmes qui se sont imposées, dans les années 1940, comme des défenseuses de l'art moderne. En effet, nous croyons avoir démontré que les femmes tenaient alors à s'impliquer dans le champ de l'art, et ce, bien que la scène artistique, intellectuelle et sociale était encore largement monopolisée par les hommes. Ainsi, que la SAC ait permis à plusieurs femmes de trouver leur place en tant qu'artistes et qu'elle ait, de surcroît, favorisé leur reconnaissance professionnelle nous apparaît incontestable.

³⁸⁶ Rappelons qu'elle s'est impliquée dans le comité des membres de la SAC, et qu'elle en est devenue la vice-présidente.

APPENDICE A

LISTE DES PARTICIPANTS AUX EXPOSITIONS DE LA SAC*

1939

Contemporary Arts Society: Exhibition of Paintings by Members,
Stephens Gallery, Montreal, December 15-30, 1939

Société d'art contemporain: Exposition d'oeuvres par ses mem-
bres, Stephens Gallery, Montréal, 15-30 décembre 1939

Participating Artists / Exposants:

Jack Beder	Hazel King-Farlow
Alexander Bercovitch	John Lyman
Paul-Émile Borduas	Bernard Mayman
Fritz Brandtner	Louis Muhlstock
Stanley Cosgrove	Goodridge Roberts
Henry Eveleigh	Marian Scott
Louise Gadbois	Ethel Seath
Eric Goldberg	Jori Smith
Allan Harrison	Philip Surrey
Prudence Heward	Piercy Younger
Mabel Lockerby	

1940

Art of Our Day in Canada, Art Association of Montreal,
November 22 to December 15, 1940

L'Art de Notre Temps au Canada, Art Association of Montreal,
22 novembre-15 décembre 1940

Participating Artists (as this was intended to be a national survey
exhibition, it included paintings by non-members)

Exposants (entendant donner un panorama de l'art de toutes les
parties du pays, cette exposition comprenait des oeuvres d'artistes
non membres):

Marion Aronson	Sybil Kennedy
Jack Beder	Jean-Paul Lemieux
Alexander Bercovitch	Mabel Lockerby
Sam Borenstein	John Lyman
Paul-Émile Borduas	Louis Muhlstock
Miller Brittain	David B. Milne
Brock (?)	Bernard Mayman
L. Brokenshaw	H. Mayerovitch
Paraskeva Clark	Arthur Moscovitch
Jeanne Defauw	Kathleen M. Morris
Henry Eveleigh	Henri Masson
Marguerite Fainmel	Isabel McLaughlin
Michael Forster	Ernst Neumann
Barker Fairley	G. Paige Pinneo
Louise Gadbois	Alfred Pellan
Eldon Grier	M. Reinblatt
Eric Goldberg	Sarah Robertson
Fred Hagan	Goodridge Roberts
John Hall	Carl Schaefer
Allan Harrison	Ethel Seath
Elizabeth Harrison	Marian Scott
B.R. Hayes	Philip Surrey
Herman Heimlich	Frederick Varley
Prudence Heward	Gordon Webber
Jack Humphrey	Fanny Wiselberg
A.Y. Jackson	Piercy Younger
H. Garnard Kettle	

* Cette liste est reproduite à partir du catalogue de Christopher Varley *The Contemporary Arts Society: Montréal: 1939-1948*, Edmonton, Edmonton Art Gallery, 1980, p. 40-42.

1941

Dessins, Estampe, Sculpture / Drawings, Prints, Sculpture, Henry Morgan & Co. Ltd., Montreal, December 1 to 31, 1941 / 1-31 décembre 1941

Participating Artists / Exposants:

Peggy Doernbach Anderson	Sybil Kennedy
Jack Beder	John Lyman
S. Mary Bouchard	Louis Muhlstock
Miller Brittain	Alfred Pellan
Louise Gadbois	Goodridge Roberts
Eric Goldberg	Marian Scott
Eldon Grier	Philip Surrey
Prudence Heward	Fanny Wiselberg
Jack Humphrey	Piercy Younger

1942

Contemporary Arts Society, Art Association of Montreal, November 8 to 29, 1942; The National Gallery of Canada, December 19, 1942, to January 14, 1943; Queen's University, Kingston, Ontario, February 1 to 8, 1943; Galerie municipale, Québec, April 12-7, 1943

Société d'art contemporain, Art Association of Montreal, 8-29 novembre 1942; Galerie nationale du Canada, 19 décembre 1942-14 janvier 1943; Queen's University Kingston, Ontario, 1-8 février 1943; Galerie municipale, Québec, 12 avril-7, 1943

Participating Artists (mentioned in press reports)

Exposants (nommés dans les comptes rendus des journaux):

Doernbach Anderson	Sybil Kennedy
Jack Beder	Mabel Lockerby
Paul-Émile Borduas	John Lyman
S. Marie Bouchard	B. Mayman
Henry Eveleigh	Louis Muhlstock
Denyse Gadbois	Alfred Pellan
Louise Gadbois	Goodridge Roberts
Eric Goldberg	Ethel Seath
Eldon Grier	Philip Surrey
Allan Harrison	Jacques de Tonnancour
Prudence Heward	Fanny Wiselberg
Jack Humphrey	

1943

Contemporary Arts Society, Dominion Gallery, Montreal, November 13 to 24, 1943

Société d'art contemporain, Dominion Gallery, Montréal, 13-24 novembre 1943

Participating Artists (mentioned in press reports)

Exposants (nommés dans les comptes rendus des journaux):

Jack Beder	Eldon Grier
Léon Bellefleur	Allan Harrison
Fernand Bonin	André Jasmin
Paul-Émile Borduas	John Lyman
Charles Daudelin	Lucien Morin
Henry Eveleigh	Louis Muhlstock
M. Fainmel	Goodridge Roberts
Denyse Gadbois	Philip Surrey
Louise Gadbois	Jacques de Tonnancour
Pierre Gauvreau	Guy Viau

1944

Contemporary Arts Society, Dominion Gallery, November 11 to 22, 1944

Société d'art contemporain, Dominion Gallery, 11-22 novembre 1944

Participating Artists (as listed on announcement)

Exposants (liste donnée dans l'annonce):

P. Doernbach Anderson	Sybil Kennedy
Jack Beder	Mabel Lockerby
Paul-Émile Borduas	John Lyman
S. Mary Bouchard	Bernard Mayman
Henry Eveleigh	Louis Muhlstock
Marguerite Fainmel	Goodridge Roberts
Denyse Gadbois	Marian Scott
Louise Gadbois	Ethel Seath
Eric Goldberg	Regina Seiden
Eldon Grier	Philip Surrey
Allan Harrison	Jacques de Tonnancour
Prudence Heward	Fanny Wiselberg
Jack Humphrey	

Junior Artists:

Léon Bellefleur	Fernand Leduc
Fernand Bonin	Jeanne Rhéaume
Charles Daudelin	Lucien Morin
Pierre Gauvreau	Louise Renaud
Jean-Paul Mousseau	André Jasmin
Bernard Morrisset	Guy Viau

1945

Contemporary Arts Society, Eaton's, Toronto, October, 1945

Société d'art contemporain, Eaton's, Toronto, octobre 1945

Participating Artists (mentioned in press reports)

Exposants (nommés dans les comptes rendus des journaux):

Doernbach Anderson	John Lyman
Jack Beder	Jean-Paul Mousseau
Léon Bellefleur	Bernard Morrisset
Fernand Bonin	Louis Muhlstock
Paul-Émile Borduas	Jeanne Rhéaume
Charles Daudelin	Goodridge Roberts
Louise Gadbois	Marian Scott
Pierre Gauvreau	Jori Smith
Eric Goldberg	Philip Surrey
Allan Harrison	Jacques de Tonnancour
André Jasmin	Guy Viau
Fernand Leduc	Fanny Wiselberg

1946

The Contemporary Arts Society: Seventh Annual Exhibition of Paintings and Drawings, Art Association of Montreal, February 2 to 14, 1946 (in part, a reassembling of the 1945 exhibition at Eaton's in Toronto)

La Société d'art contemporain: Septième exposition annuelle de peintures et de dessins, Art Association of Montreal, 2-14 février 1946 (en partie, une reconstitution de l'exposition au grand magasin Eaton's, Toronto, en 1945)

Participating Artists / Exposants:

Marcel Barbeau	Sybil Kennedy
Jack Beder	Fernand Leduc
Léon Bellefleur	Mabel Lockerby
Paul-Émile Borduas	John Lyman
Stanley Cosgrove	Bernard Mayman
Charles Daudelin	Lucien Morin
Mrs. Marguerite Anderson	Bernard Morrisset
Doernbach	Jean-Paul Mousseau
Magdeleine Desroches	Louis Muhlstock
Roger Fautoux	Jeanne Rhéaume
Louise Gadbois	Jean-Paul Riopelle
Pierre Gauvreau	Goodridge Roberts
Eric Goldberg	Marian Scott
Allan Harrison	Philip Surrey
Prudence Heward	Betty Sutherland
Jack Humphrey	Jacques de Tonnancour
André Jasmin	Fanny Wiselberg

Annual Exhibition, Dominion Gallery, November 16 to 30, 1946

Exposition annuelle, Dominion Gallery, 16-30 novembre 1946

Participating Artists (as listed on announcement)

Exposants (liste donnée dans l'annonce):

Doernbach Anderson	Mabel Lockerby
Jack Beder	Fernand Leduc
Léon Bellefleur	John Lyman
Marcel Barbeau	Bernard Mayman
Fernand Bonin	Louis Muhlstock
Paul-Émile Borduas	Lucien Morin
Stanley Cosgrove	Jean-Paul Mousseau
Charles Daudelin	Bernard Morrisset
Magdeleine Desroches	Alfred Pellan
Henry Eveleigh	Jeanne Rhéaume
Marguerite Fainmel	Jean-Paul Riopelle
Roger Fautoux	Goodridge Roberts
Denyse Gadbois	Marian Scott
Louise Gadbois	Ethel Seath
Pierre Gauvreau	Regina Seiden
Eric Goldberg	Jori Smith
Eldon Grier	Philip Surrey
Allan Harrison	Betty Sutherland
Prudence Heward	Guy Viau
Jack Humphrey	Fanny Wiselberg
André Jasmin	Piercy Younger
Sybil Kennedy	

1947

Contemporary Arts Society, Eaton's Toronto, 1947

Société d'art contemporain, Eaton's, Toronto, 1947

Participating Artists (mentioned in press reports)

Exposants (nommés dans les comptes rendus des journaux):

Paul-Émile Borduas
Louis Muhlstock
Jeanne Rhéaume
Jacques de Tonnancour

1948

Contemporary Arts Society, Art Association of Montreal, February 7 to 29, 1948

Société d'art contemporain, Art Association of Montreal, 7-29 février 1948

Participating Artists (mentioned in press reports)

Exposants (nommés dans les comptes rendus des journaux):

Louis Archambault	Lucien Morin
Marcel Barbeau	Jean-Paul Mousseau
Léon Bellefleur	Louis Muhlstock
Jack Beder	Serge Phenix
Paul-Émile Borduas	Jan Pier
Miller Brittain	Jeanne Rhéaume
Magdeleine Desroches	Jean-Paul Riopelle
Emery (?)	Goodridge Roberts
Marguerite Fainmel	Marian Scott
Mary H. Filer	Philip Surrey
Louise Gadbois	Betty Sutherland
Pierre Gauvreau	Jacques de Tonnancour
Eric Goldberg	Claude Vermette
André Jasmin	Paul Wilson
Fernand Leduc	Fanny Wiselberg
Mabel Lockerby	Piercy Younger
John Lyman	

APPENDICE B

LISTE DES ŒUVRES PRÉSENTÉES À LA SAC

- Marguerite Doernbach
 - 1941 : *Oppression* (sculpture)
Ducks on Beaver Lake (dessin)
Birch Tree (lithographie)
Times Square, (dessin-aquarelle)
Brush Drawing
Brush Drawing
 - 1942-1943: *Abstract Landscape*
Men Eating
 - 1944 : *Portrait* (homme, huile)
Dessin à la plume
 - 1945 : ?
 - 1946 : *Gros Cap* (aquarelle)
Pointe verte (aquarelle)
 - 1946: *Death of a Child*

- Louise Gadbois
 - 1939 : *Portrait de femme*
 - 1940 : *Nature morte*
Fruits
 - 1941 : *Lundi matin* (dessin rehaussé d'aquarelle)
Étude (dessin)
 - 1942-1943: *Le Musicien*
Jeune homme assis
 - 1943 : *Artifice*
 - 1944 : *Nature morte*
Nature morte
 - 1945 : *Nature morte*
 - 1946 : ? (2 œuvres illisibles)
 - 1946 : *Portrait de Maître Émilien Gadbois, C.R.*
Femme nue
 - 1948 : *Portrait*
Nu

- Prudence Heward

- 1939 : *September*
Bermuda Garden
- 1940 : *R.W. Heward*
Mrs. Decco
- 1941 : Quick Sketch (dessin)
Quick Sketch (dessin)
Quick Sketch (dessin)
- 1942-1943: *Ann*
Child's Head
(*Faith and her Pony*) présentée à Ottawa
- 1944: *A Child's Head*
Girl
- 1946: *Marie Herteg Isle aux Coudres* (huile)
- 1946 *Beaver Lake Mount Royal* (huile)
Autumn Underbrush (huile)
White Roses (huile)

- Sybil Kennedy

- 1940 : *Monks*
The Sermon
- 1941 : *Prodigal Son* (plâtre)
Maternity (plâtre)
Organ Grinder (plâtre)
Grief (bronze)
- 1942-1943: *Grief*
The Sermon
- 1944: ?
- 1946: Drawing (dessin au crayon)
- 1946: *Mother and Child*

- Mabel Lockerby

- 1939 : *Barns*
- 1940 : *Trees in Autumn*
- 1942-1943: *Blue Pool*
(*Flowers and Shells*) exposition itinérante
(*In the Park*) exposition itinérante
- 1944: *A Lily*
- 1946: *The Haunted Pool* (huile)
- 1946: *The Mountain*
- 1948: ?

- Jeanne Rhéaume

- 1944: *Nature morte*
- 1945: ?
- 1946: *Nature morte* (huile)
Odalisque (huile)
- 1946 : *Baigneuses rouges*
La Cène
- 1947 : *Figure*
- 1948: *Portrait de Gertrude*

- Marian Scott

- 1939 : *Harbour*
Cement
- 1940 : *Park*
Tourist in Montreal
- 1941 : Pen Drawing
Pen Drawing
Pen Drawing
Illustration (gravure sur linoléum)
- 1944: ? (possiblement des encres ou dessins)
- 1945: *Cell and Crystal*
Cell Dividing
Still Lifes
- 1946: *Stairway* (huile)
Cell and Crystal (huile)
Cell Dividing # 1 (huile)
Cell Dividing # 2 (huile)
- 1946: *Variation on a Theme*
Cell and Fossil
- 1948: ?

- Fanny Wiselberg

- 1940 : *Miss B.*
- 1941 : *Nude*, drawing
- 1942-1943: *Nude*
- 1944: *Torso of a Young Woman*
- 1945: ?
- 1946: *Girl Seated* (huile)
- 1946: *Nu*
- 1948: *Nu*

BIBLIOGRAPHIE

Articles de presse

- ALCESTE, « Peinture canadienne », *Le Devoir*, 10 mars 1945, p. 8.
- Anonyme, « Prudence Heward Pictures Noted », *Leader* (Régina,), 4 février 1930.
- , « Exposition de peintures au magasin Henry Morgan », *La Presse*, 30 mars 1932, p. 9.
- , « Prudence Heward Shows Paintings », *The Gazette*, 27 avril 1932, p. 2.
- , « Montreal Sculptor Has New York Show », *New York Times*, 11 mai 1937.
- , « Sharpened by Wit », *The Art News*, 15 mai 1937, p. 21.
- , « L'hommage du McGill. Toiles canadiennes-françaises en exposition privée au Faculty Club », *La Presse*, 23 avril 1938, p. 52.
- , « La Société d'art contemporain », *Le Jour*, 11 février 1939, p. 4.
- , « Paintings on View At Stevens Gallery », *The Gazette*, 16 décembre 1939, p. 21.
- , « Beauty Not Stressed At Annual Exhibit », *The Gazette*, 23 novembre 1940, p. 10.
- , « Exposition des peintures de Mme L. Gadbois », *Le Soleil*, 12 novembre 1941, p. 9.
- , « Vernissage du salon de Mme Gadbois », *L'Événement*, 17 novembre 1941, p. 12.
- , « L'Art (sic) tel que le voit un artiste et tel que l'aperçoit le bourgeois », *L'Événement*, 28 novembre 1941, p. 12.
- , « The Contemporary Arts Society », *Montreal Star*, 29 novembre 1941.
- , « Contemporary Arts Showing at Morgan's », *The Gazette*, 6 décembre 1941, p. 12.
- , « Efa Heward », *The Gazette*, 28 mars 1942, p. 3.
- , « Louise Gadbois », *La Revue populaire*, juillet 1942.
- , « Contemporary Art », *The Standard*, novembre 1942.

- , « Worthy Effort Made By Members of C.A.S. », *The Gazette*, 7 novembre 1942, p. 3.
- , « New Exhibition At Art Gallery », *Montreal Star*, 10 novembre 1942, p. 6.
- , « Contemporary Arts Society And (sic) Armed Forces Shows At Gallery », *The Citizen*, 19 décembre 1942.
- , « Refreshing Art Exhibition On View at Gallery », *Evening Journal*, 19 décembre 1942.
- , « Paintings Are Shown By Canadian Group », *The Gazette*, 6 février 1943, p. 3.
- , « Contemporary Art Society's Show », *Toronto Daily Star*, 17 novembre 1943.
- , « C.A.S. Has Annual Show At Dominion Gallery », *The Gazette*, 20 novembre 1943, p. 10.
- , « Exhibit of Paintings Now in common Room », *The Gazette*, 26 février 1944, p. 3.
- , « Dominion Gallery Opens New Exhibit », *The Gazette*, 22 avril 1944, p. 3.
- , « Eight Quebec Artists », *Mayfair*, novembre 1944, p. 82.
- , « La Société d'Art Contemporain », *Le Jour*, 11 novembre 1944, p. 2.
- , « C.A.C. (sic) Holding Exhibit At Dominion Gallery », *The Gazette*, 11 novembre 1944, p. 3.
- , « Society Holds Art Exhibition », *The Standard*, 11 novembre 1944, p. 4.
- , « The Contemporary Art Society », *Toronto Daily Star*, 14 novembre 1944.
- , « Henry Masson à l'Art Français », *La Revue Populaire*, décembre 1944, p. 60.
- , « Child with Apple », *Windsor Star*, 10 février 1945.
- , « Autumn », *Windsor Star*, 21 avril 1945.
- , « C.A.S. Exhibition of Paintings by Members of the Contemporary Art (sic) Society », *Toronto Daily Star*, 22 octobre 1945, p. 32.
- , « Montreal Moderns Seen Evoking Acid Criticism », *Toronto Telegram*, 27 octobre 1945.
- , « C.A.S. Holds Exhibition At Art Association », *The Gazette*, 2 février 1946, p. 6.

- , « Doernbach Succeeds With Group of Lithos », *The Gazette*, 16 février 1946, p. 3.
- , « New Painters In Exhibition », *Toronto Daily Star*, 20 novembre 1946, p. 19.
- , « L'exposition Fémina au musée de Québec », *La Presse*, 8 février 1947.
- , « À l'exposition "Fémina" », *La Presse*, 11 février 1947, p. 4.
- , « Prudence Heward: Montreal Artist Dies in California », *Globe & Mail*, 21 mars 1947.
- , « Variety in Offerings Marks CAS Exhibition », *The Gazette*, 7 février 1948, p. 22.
- , « Exhibition Will Honor Memory Montreal Painter », *Ottawa Journal*, 4 mars 1948.
- , « Memorial Show Work By Prudence Heward », *The Citizen* [source incertaine], 5 mars 1948.
- , « Memorial Exhibition Is Exciting Interest », *The Gazette*, 15 mai 1948, p. 25.
- , « Women's Works on Exhibit », *The Standard*, 2 avril 1949, p. 15.
- , « Canadian Art to be Shown at US Gallery, Special Exhibition in Washington of 87 Paintings », *The Standard*, 28 octobre 1950.
- , « Sculpture and Lithos At Fine Arts Museum », *The Gazette*, 10 février 1951.
- , « L'exposition de sculpture de Kennedy, Archambault et Kahane », *La Presse*, 10 février 1951, p. 41.
- , « Marian Scott's Work At Dominion Gallery », *The Gazette*, 27 février 1954, p. 24.
- , « Three Artists Show at L'Art Francais », *The Gazette*, 23 mars 1957.
- , « Rheaume Exhibit April 17 », *The Gazette*, 4 avril 1957.
- , « Portraits de Louise Gadbois de 1938 à 1955 », *Dimanche-Matin*, 21 janvier 1979, C-12.
- , « Décès de l'artiste Sybil Kennedy », *La Presse*, 7 juin 1986, F-4.
- , « Le mystère de la statue volée demeure entier », *La Presse*, 19 juillet 1989, A-7.
- , « The Enigma of the Wiselberg Sisters », *McGill News*, hiver 1995, non paginé.

AYRE, Robert, « Contemporary Arts Society Shows Discloses What Is Done in Canada by Artistes who Favor Originality », *The Standard*, 23 décembre 1939, M-7.

-----, « Exhibition of “Art of Our Day” By Contemporary Arts Society Found Haunting and Significant », *The Standard*, 7 décembre 1940, p. 7.

-----, « Art of Our Day in Canada », *Saturday Night*, 25 janvier 1941.

-----, « Art News and Reviews », *The Standard*, 24 mai 1941, p. 9.

-----, « Exhibits at Morgan’s By Canadian Artists Would Make Fine Gifts », *The Standard*, 6 décembre 1941, p. 27.

-----, « Importance of Color Stressed In Dominion Gallery Exhibit », *Montreal Star*, 24 mars 1951.

-----, « Two Exhibitions : Scott, Newmann », *Montreal Star*, 27 février 1954, p. 20.

-----, « Montreal Season Gains Impetus », *Montreal Star*, vol. 12, no 42, 20 octobre 1962, p. 8.

C. B., « Exposition de peintures de Mme Gadbois », *Action Catholique*, 18 novembre 1941, p. 18.

H. P. B., « Modernist Art In Exhibition », *Montreal Star*, 10 février 1948, p. 6.

-----, « Two Painters Show Their Work », *Montreal Star*, 22 février 1949, p. 10.

BAELE, Nancy, « Landscapes Reflect a Life-Long Love Affair with France », *The Citizen*, 15 mai 1994.

BERNATCHEZ, Raymond, « La Galerie Dominion : 50 ans et une histoire bien remplie », *La Presse*, 26 décembre 1992, E-6.

Z.B. (Zoé, BIÉLER), « Excellent Works On View at Show By Art Society », *The Standard*, 2 février 1946, p. 4.

-----, « Art Show Ranges From Abstracts To Conservative », *The Standard*, 16 novembre 1946, p. 4.

BIRON, Hervé, « Le premier Salon de Peinture des Trois-Rivières », *Le Nouvelliste*, 27 mars 1948.

BOULANGER, Rolland, « Jeanne Rhéaume », *Le Canada*, 31 mars 1951.

-----, « L’art poétique de Louise Gadbois », *Le Canada*, 20 avril 1951, p. 7.

- BRUNET, Monique, « Pour saluer Louise Gadbois », *Le Devoir*, 24 août 1985, p. 35-36.
- CORBEIL, Wilfrid (Père), « L'exposition de Mme Louise Gadbois », *L'action populaire*, Joliette, vol. 33, no 3, 22 février 1945.
- DAIGNEAULT, Gilles, « Louise Gadbois. Une bien (trop) grande sagesse », *Le Devoir*, 12 mars 1983, p. 27.
- DANIEL, Pierre, « Une exposition du plus grand intérêt », *La Presse*, 6 décembre 1941, p. 31.
- , « De Borduas à M. Bouchard : Exposition de la Société d'Art contemporain à la Galerie des Arts », *La Presse*, 14 novembre 1942, p. 44.
- DAX, Pierre, « Un peu de tout en peinture », *Notre Temps*, 6 décembre 1945, p. 5.
- DAX, Pierre et Jean AMPLEMAN, « Borduasienne », *Notre Temps*, vol. 1, no 17, 9 février 1946, p. 5.
- DELISLE, Jacques, « Un nouveau groupe de peintres modernes : les "Prisme d'Yeux" », *Montréal Matin*, 7 février 1948, p. 5.
- DÉNÉCHAUD, Jean, « L'exposition des œuvres récentes de Louise Gadbois », *La Presse*, 17 avril 1951, p. 13.
- DESILETS, L., « La Société d'Art Contemporain est une corporation », *Le Canada*, 18 septembre 1945, p. 5.
- DOYON, Charles, « C.A.S. 1942 », *Le Jour*, 5 décembre 1942, p. 6.
- , « La jeune génération », *Le Quartier Latin*, 17 décembre 1943, p. 8.
- , « Lyman », *Le Jour*, 8 avril 1944, p. 5.
- , « Trois peintres et un sculpteur », *Le Jour*, 6 mai 1944.
- , « C.A.S. 1944 », *Le Jour*, 18 novembre 1944, p. 4.
- , « Salon d'automne de la S.A.C. 1946 », *Le Clairon*, 29 novembre 1946.
- , « Débats et expositions », *Le Clairon*, 28 janvier 1949.
- , « Jeanne Rhéaume à la Dominion Gallery », *Le Haut-Parleur*, 17 avril 1951.
- , « Louise Gadbois ou la peinture féminine », *Le Haut-Parleur*, 29 avril 1951.

- , « Jeanne Rhéaume », *Le Haut-Parleur*, 7 février 1953.
- DUBÉ, Philipe, « Quand le culte occulte », *Le Devoir*, 8 juillet 1998, A-7.
- DUMAS, Paul, « Jeanne Rhéaume », *Information médicale*, 5 décembre 1972, p. 22.
- DUNCAN, Ann, « Work of forgotten artist resurfaces in exhibition (sic) », *The Gazette*, 13 septembre 1989, G-3.
- DUVAL, Paul, « Prudence Heward Show », *Saturday Night*, 24 avril 1948.
- EBBITT, May, « Montreal Artist's Paintings Found in Leading Galleries », *Montreal Herald*, 9 juin 1947.
- FONTAINE, Mario, « Ces femmes qui firent de la peinture à l'époque où elle était réservée aux hommes », *La Presse*, 16 novembre 1997, B-7.
- FORSTER, Michael, « At fine Art Museum », *The Standard*, 10 février 1951.
- , « Marian Scott's Painting Attracts Much Interest », *The Standard*, 25 août 1951.
- E. G., « McGill's New Mural Medically Accurate », *The Standard*, 3 juillet 1943.
- , « Four Local Artists Show », *The Standard*, 22 avril 1944.
- GAGNON, François, « La figure humaine vue sans flatterie », *La Presse*, avril 1944 [date incertaine].
- , « Des traits expressifs au monde de l'informe », *La Presse*, 2 février 1946, p. 30.
- , « Beauté des visages et visions de chaos », *La Presse*, 16 novembre 1946, p. 49.
- GAGNON, Jean-Louis, « La couleur et le mouvement dans l'art de Mme Gadbois », *L'Événement*, novembre 1941, p. 4.
- GAGNON, Maurice, « Peinture contemporaine », *Le Devoir*, 20 mai 1939, p. 9.
- , « Exposition des Indépendants chez Morgan », *Le Devoir*, 26 mai 1941, p. 2.
- GAUVREAU, Claude, « Révolution à la Société d'art contemporain », *Le Quartier Latin*, 3 décembre 1946, p. 4-5.
- GLADU, Paul, « Un peintre scientifique : Marian Scott », *Le Petit journal*, 7 mars 1954.
- , « L'art de Marian Scott. Elle peint avec son cœur », *Le Petit journal*, 30 septembre 1956.

- , « Marian Scott, peintre complet », *Notre Temps*, 6 octobre 1956.
- GRANDMONT, Éloi de, « La peinture : l'exposition Lyman », *Le Devoir*, 21 mars 1944, p. 4.
- , « Quand le jury rugit », *Le Canada*, 13 février 1946, p. 5.
- , « Le Père Couturier en France », *Le Canada*, 20 février 1946, p. 5.
- HAMBLETON, Josephine, « Cell And Crystal In Modern Art », *The Citizen*, 4 octobre 1947.
- , « Artists In The French Tradition », *The Citizen*, 27 mars 1948.
- , « Canadian Artist's Work In Bronze », *The Citizen*, 11 décembre 1948.
- HAMEL, Charles, « Grande variété de l'exposition de la S.A.C. », *Le Canada*, 21 novembre 1946, p. 2.
- HUSTAK, Alan, « Obituary, Artist Jeanne Rhéaume, 85 », *The Gazette*, 15 août 2000, B-8.
- JACKSON, A. Y., « Paintings by Prudence Heward Placed on Exhibition in Montreal », *Montreal Star*, 27 avril 1932, p. 16.
- JOYAL, Paul, « Salon de la Société d'art contemporain », *La Presse*, 13 novembre 1943, p. 28.
- , « John Lyman à la Dominion Gallery », *La Presse*, 18 mars 1944, p. 61.
- L., J.-J., « Expositions d'œuvres d'art contemporain », *Le Canada*, Samedi 16 décembre 1939, p. 4.
- LEBEDAN, Julien, « La "Contemporary Art Society" », *Le Canada*, 13 avril 1948, p. 2-3.
- LEHMANN, Henry, « Scott Broke Ground for Woman Artists », *The Gazette*, 4 décembre 1993, p. 1-5.
- LEPAGE, Jocelyne, « Jeanne Rhéaume fidèle à elle-même », *La Presse*, 20 octobre 1984, F-8.
- LISMER, Arthur, « Works by Three Canadian Women », *Montreal Star*, 9 mai 1934, p. 8.
- LYMAN, John, « Art », *The Montrealer*, 1^{er} décembre 1940, p. 30-31.
- G. M., « December Exhibition Here Has Interesting Paintings », *The Herald*, 23 décembre 1939.

- MACDONALD, C.G., « Harmonizing of Colors a Strong Point In Art Exhibition by Jeanne Rhéaume », *The Herald*, 24 mars 1951.
- MACKAY, Gillian, « A Woman of her Times », *The Globe and Mail*, 15 juillet 2000, R-11.
- MCCARTHY, Pearl, « Extreme Leftists Stir the Scene », *The Globe and Mail*, 11 janvier 1947, p. 9.
- MCINNES, Graham, « Two Local Boys Made Good », *Saturday Night*, 11 janvier 1941.
- MEADOWCROFT, Barbara, « She Sold Paintings », *The Gazette*, 29 septembre 1989, B-2.
- MURPHY, Helen, « Clever Young Artist Interprets Canadian Scenes, Events », *The Herald*, 11 février 1946.
- NORMAND, Renée, « La Société d'Arts Contemporains (sic) », *Le Devoir*, 11 février 1948, p. 5.
- PARIZEAU, Marcel, « La "Contemporary Art Society" », *Le Canada*, 4 mars 1941.
- , « Exposition de Mme Louise Gadbois », *Le Canada*, 9 janvier 1942, p. 2.
- REPENTIGNY, R. de, « A la Galerie Dominion ; L'art de Marian Scott se dégage de la littérature », *La Presse*, 4 mars 1954, p. 37.
- REYNALD, « Nos aspirants au modernisme résolu », *La Presse*, 23 décembre 1939, p. 45.
- ROBITAILLE, Adrien, « Ernst Barlach, graveur --- Sculptures de Kennedy, Kahane, Archambault », *Le Devoir*, 12 février 1951, p. 6.
- , « Lemelin, Neumann et al. », *Le Devoir*, 10 mars 1951, p. 7.
- ROUSSAN, Jacques de, « Femmes peintres du Québec », *Perspectives*, 27 avril 1975, p. 14-15.
- SABBATH, Lawrence, « Art in Boxes is Intriguing and Attractive », *The Gazette*, 23 mai 1981, p. 116.
- SAINT-PHILIP, Elizabeth, « Honouring a New History », *The Link*, 26 janvier 1988, p. 6.
- SANGSTER, Dorothy, « Saggitarians' Exhibition Has Variety », *The Standard*, 1^{er} mars 1943.
- SULLIVAN, Françoise, « La peinture féminine », *Le Quartier Latin*, 17 décembre 1943, p. 8.

- TOUPIN, Gilles, « 1 peintre et 2 ½ sculpteurs », *La Presse*, 10 février 1979, p. 29.
- , « La Société d'art contemporain : L'art québécois avant les dissensions », *La Presse*, 30 mai 1981, D-1 et D-20.
- TOURANGEAU, Jean, « À la Galerie Nationale du Canada : Le Québec de 1916 à 1946 », *La Presse*, 22 mai 1982, C-24.
- TREMBLAY, Régis, « Les femmes peintres d'ici au Musée du Québec ; Une même passion pour l'humain en peinture », *Le Soleil*, 3 décembre 1994, E-8.
- TRÉPANIÉ, Esther, « La modernité avant l'automatisme », *Le Devoir*, 9 mai 1998, E-18.
- VIAU, René, « Louise Gadbois : Portraits d'une époque », *Le Devoir*, 17 février 1979, p. 19.
- C.W., « Memorial Exhibition At National Gallery », *The Citizen*, 5 mars 1948.
- WELLS, Kenneth, « Rollande – National Gallery », *Toronto Telegram*, 2 juin 1934.
- WILLIAMSON, Margaret, « The Daily Meets: Louise and Denyse Gadbois? », *McGill Daily*, 7 mars 1944, p. 2 et 4.

Articles de revue

- Anonyme, « Elsewhere in Montreal », *Canadian Art*, juin-juillet 1944, p. 213.
- , « Memorial Exhibition Is Opened Of Work by Prudence Heward », *Canadian Art*, vol. 4, no 3, mai 1947, p. 127.
- , « Prudence Heward Memorial Exhibition », *Canadian Art*, vol. 6, no 4, printemps-été 1948, p. 199-200.
- BOURBEAU, Géraldine, « Les arts : Louise Gadbois, Charles Daudelin, Pierre Normandeau », *Liaison*, vol. 3, no 23, mars 1949, p. 171-172.
- BRUNET-WEINMANN, Monique, « Connaître et reconnaître Louise Gadbois », *Vie des arts*, vol. 25, no 100, automne 1980, p. 23-25.
- , « Le Père Couturier au Québec (1940-1941) : un vent de liberté », *RACAR*, vol. 13, no 1-2, 1987, p. 151-158.
- , « Les vies tranquilles de Louise Gadbois », *Parcours*, vol. 2, no 4, Hull, Galerie Montcalm, automne 1996, non paginé.

- CAMPBELL McINNES, Graham, « Contemporary Canadian Artists : No 5 John Lyman », *The Canadian Forum*, vol. 17, no 197, juin 1937, p. 94.
- , « Contemporary Canadian Artists. No 10 Marian Scott », *The Canadian Forum*, vol. 17, no 202, nov. 1937, p. 274.
- CHEVALIER, Willie, « Jeanne Rhéaume et la rigueur », *Vie des arts*, vol. 20, no 78, printemps 1975, p. 26-27.
- GOUMA-PETERSON, Thalia et Patricia MATHEWS, « The Feminist Critique of Art History », *The Art Bulletin*, no 69, 1987, p. 326-357.
- GUISE, Anne de, « Louise Gadbois, peintre », *La vie en rose*, janvier 1983, p. 23-24.
- KENNEDY, Sybil, « An Approach to Sculpture », *Canadian Art*, vol. 10, no 4, été 1953, p. 152-155.
- LAMOUREUX, Johanne, « Autour de la Société d'art contemporain : Un contexte d'histoires », *Ateliers*, vol. 8, no 6, octobre 1981, p. 2-3.
- LEBLOND, Jean-Claude, « Montréal et le passage à la modernité : quelques peintres montréalaises », *Magazin'Art*, 9^e année, no 4, été 1997, p. 66-70.
- MEYER, Noel, « Prudence Heward (1896-1947) », *MagazinArt*, 17^e année, no 66, hiver 2004-2005, p. 88-127.
- MONTREUIL, Philippe de, « L'œuvre des sœurs Wiselberg », [source inconnue], 1993, p. 40. (Document provenant des archives de maître André Valiquette).
- MOURA SOBRAL, Luis de, « Élégance et délicatesse de Louise Gadbois », *Vie des arts*, vol. 28, no 111, juin-juillet-août 1983, p. 51.
- PLASSE LECAISNE, Jacques, « Louise Gadbois », *Liaison*, vol. 2, no 13, mars 1948, p. 143-144.
- SCOTT, Marian, « Science As an Inspiration To Art », *Canadian Art*, vol. 1, no 1, octobre-novembre 1943, p. 11, 36 et 37.
- SIMARD, Jean, « Jeanne Rhéaume, peintre », *La Revue Dominicaine*, vol. 61, janvier 1950, p. 298-302.
- TRÉPANIÉ, Esther, « Hommage à Marian Dale Scott, 1906-1993 », *Annales d'histoire de l'art canadien*, vol. 15, no 2, 1994, p. 68-96.
- , « Les femmes, l'art et la presse francophone montréalaise de 1915 à 1930 », *Annales d'histoire de l'art canadien*, vol. 18, no 1, 1997, p. 68-83.

-----, « Les carnets de dessins de Marian Dale Scott », *Annales d'histoire de l'art canadien*, vol. 20, nos 1-2, 1999, p. 92-129.

WHITNEY, Patricia, « From Oxford to Montreal: Patrick Anderson's Political Development », *Canadian Poetry*, no 19, automne-hiver 1986, p. 26-48.

-----, « *En masse* : an Introduction and an Index », *Canadian Poetry*, no 19, automne-hiver 1986, p. 76-91.

Mémoires et thèses

BRUNET-WEINMANN, Monique, *Louise Gadbois (1896-1985). Être ou ne pas être ... peintre figuratif*, Mémoire de maîtrise, Montréal, Université de Montréal, 1990, 140 p.

COMEAU, André, *Institutions artistiques du Québec de l'entre-deux guerres*, Thèse de doctorat, Paris, Université de Paris I Panthéon-Sorbonne, 1983, 523 p.

DOUTRELOUX, Isabelle, *Arts d'agrément ou arts professionnels : la formation artistique des filles dans les écoles des Beaux-Arts de Québec et de Montréal, 1922-1960*, Mémoire de maîtrise, Sherbrooke, Université de Sherbrooke, 1990, 169 feuillets.

PAGEOT, Édith-Anne, *Image du sujet, du féminin et du nu masculin chez Smith, Roberts, Lyman et M. Gagnon*, Thèse de doctorat, Montréal, Université de Montréal, 2003, 434 p.

PERREAULT, Lise, *La Société d'art contemporain : 1939-1948*, Mémoire de maîtrise, Montréal, Université de Montréal, 1975, 207 feuillets.

SAINT-GELAIS, Thérèse, *Autoportraits de Sofonisba Anguissola, Angelica Kauffmann et Eleanor Antin et leur inscription dans l'histoire de l'art*, Thèse de doctorat, Nanterre, Université Paris X, 1987, 325 p.

SAINT-JEAN, France, *La réception critique dans la presse montréalaise francophone des décennies 1930 et 1940 de l'œuvre de cinq femmes artistes : Prudence Heward, Lilies Torrance Newton, Anne Savage, Marian Scott et Jori Smith*, Mémoire de maîtrise, Montréal, Université du Québec à Montréal, 1999, 136 feuillets.

SICOTTE, Hélène, *Walter Abell, Robert Ayre, Graham McImmes : aperçu de la perspective sociale dans la critique d'art canadienne entre 1935 et 1945*, Mémoire de maîtrise, Montréal, Université du Québec à Montréal, 1989, 279 feuillets.

Ouvrages

- CLASSEN, Constance, *The Color of Angels. Cosmology, Gender and the Aesthetic Imagination*, New York and London, Routledge Editor, 1998, 234 p.
- COUTURE, Francine (dir.), *Exposer l'art contemporain du Québec. Discours d'intention et d'accompagnement*, Montréal, Centre de diffusion 3D, 2003, 310 p.
- DARSIGNY, Maryse, Francine DESCARRIES, Lyne KURTZMAN et Évelyne TARDIF, dir., *Ces femmes qui ont bâti Montréal*, Montréal, Les Éditions du remue-ménage, 1994, 627 p.
- GAGNON, François-Marc, *Chronique du mouvement automatiste québécois. 1941-1954*, Outremont, Lanctôt, 1998, 1023 p.
- GAGNON, Maurice, *Sur un état actuel de la peinture canadienne*, Montréal, éd. Pascal, 1945, 158 p.
- HEKMAN, Susan J., *Gender and Knowledge*, Boston, Northeastern University Press, 1990, 212 p.
- LE COLLECTIF CLIO, *L'histoire des femmes au Québec depuis quatre siècles*, Montréal, Le Jour, 1992, 646 p.
- MACDONALD, Colin S., *Dictionary of Canadian Artists*, vol. 1-7, Ottawa, Canadian Paperbacks, 1967.
- MEADOWCROFT, Barbara, *Painting Friends: The Beaver Hall Women Painters*, Montréal, Véhicule Press, 1999, 240 p.
- NICHOLSON, Linda J., *Feminism/Postmodernism*, New York, Routledge, 1990, 348 p.
- NOCHLIN, Linda, *Femmes, art et pouvoir et autres essais*, Nîmes, Éditions Jacqueline Chambon, 1993, (1970), 251 p.
- OSTIGUY, Jean-René, *Les esthétiques modernes au Québec de 1916 à 1946*, Ottawa, Galerie nationale du Canada, 1982, 168 p.
- PARKER, Rozsika et Griselda POLLOCK, *Old Mistresses. Women, Art and Ideology*, New York, Pantheon Books, 1981, 184 p.
- PRICE, Janet et Margrit SHILDRICK, *Feminist Theory and the Body*, New York, Routledge, 1999, 487 p.

REID, Dennis, *A Concise History of Canadian Painting*, Toronto, Oxford University Press, 1988, 418 p.

ROBERT, Guy, *L'art au Québec depuis 1940*, Montréal, La Presse, c1973, 501 p.

-----, *La peinture au Québec depuis ses origines*, Sainte-Adèle, Iconia, 1978, 221 p.

SMART, Patricia, *Les femmes du Refus global*, Montréal, Boréal, 1998, 334 p.

TRÉPANIÉ, Esther, *Peinture et modernité au Québec 1919-1939*, Québec, Nota bene, 1998, 395 p.

VIAU, Guy, *La Peinture moderne au Canada français*, Québec, Ministère des Affaires culturelles, 1964, 93 p.

Catalogues d'exposition

ANTAKI, Karen, *Les femmes artistes de Montréal des années 50*, Catalogue d'exposition (Montréal, Galerie d'art Concordia), Montréal, Galerie d'art Concordia, 1989, non paginé.

BRAIDE, Janet, *Prudence Heward, 1896-1947 : an Introduction to Life and Work*, Catalogue d'exposition (Montréal, Galerie Walter Klinkhoff), Montréal, Galerie Walter Klinkhoff, 1980, 26 p.

BRUNET-WEINMANN, Monique, *Louise Gadbois : Rétrospective 1932-1982*, Catalogue d'exposition (Montréal, Galerie UQAM), Montréal, Galerie UQAM, 1983, 48 p.

COUËLLE, Jennifer, *Louis Muhlstock : un dessinateur*, Catalogue d'exposition (Montréal, Centre Saidye Bronfman), Montréal, Centre Saidye Bronfman, 1989, 95 p.

COUTURIER, M.-A., *Première exposition des Indépendants*, Catalogue d'exposition (Québec, Foyer du Palais Montcalm), Québec, Galerie municipale, 1941, non paginé.

Fanny Wiselberg (1906-1986) Rose Wiselberg (1908-1992). Œuvres sur papier, Catalogue d'exposition (Montréal, Galerie Kastel), Montréal, Galerie Kastel, 1995, non paginé.

FARR, Dorothy et Natalie LUCKYJ, *From Women's Eyes. Women Painters in Canada*, Catalogue d'exposition (Kingston, Agnes Etherington Art Centre), Kingston, Agnes Etherington Art Centre, 1976, 81 p.

JACKSON, A.Y., « Prudence Heward », dans *Memorial Exhibition : Prudence Heward 1896-1947*, Catalogue d'exposition (Ottawa, Galerie nationale du Canada), Ottawa, Galerie nationale du Canada, 1948, p. 7-10.

- L'école des femmes. 50 artistes canadiennes au musée*, Catalogue d'exposition (Joliette, Musée d'art de Joliette), Joliette, Musée d'art de Joliette, 2003, 56 p.
- Le Musée du Québec. 500 oeuvres choisies*, Catalogue d'exposition (Québec, Musée du Québec), Québec, Musée du Québec, 1983, 378 p.
- Les peintures de Louise Gadbois*, Catalogue d'exposition (Québec, Foyer du Palais Montcalm), Québec, Galerie municipale, 1941, non paginé.
- LUCKYJ, Natalie, *Visions and Victories: 10 Canadian Women Artists 1914-1945*, Catalogue d'exposition (London, London Regional Art Gallery), London, London Regional Art Gallery, 1983, 112 p.
- , *L'expression d'une volonté. L'Art de Prudence Heward*, Catalogue d'exposition (Kingston, Agnes Etherington Art Centre), Kingston, Agnes Etherington Art Centre, c.1986, 128 p.
- Mabel Lockerby (1882-1976) : Exposition rétrospective*, Catalogue d'exposition (Montréal, Galerie Walter Klinkhoff), Montréal, Galerie Walter Klinkhoff, 1989, non paginé.
- MARTIN, Michel et Gaston SAINT-PIERRE, *La sculpture au Québec 1946-1961. Naissance et persistance*, Catalogue d'exposition (Québec, Musée du Québec), Québec, Musée du Québec, 1992, 134 p.
- Memorial Exhibition : Prudence Heward 1896-1947*, Catalogue d'exposition (Ottawa, Galerie Nationale du Canada), Ottawa, Galerie nationale du Canada, 1948, 14 p.
- Peindre à Montréal 1915-1930 : Les peintres de la Montée Saint-Michel et leurs contemporains*, Catalogue d'exposition (Québec, Musée du Québec ; Montréal, Galerie UQAM) Québec, Montréal, Musée du Québec, Galerie UQAM, 1996, 143 p.
- RAINVILLE, Paul, *Femina*, Catalogue d'exposition (Québec, Musée de la Province de Québec), Québec, Musée de la Province de Québec, 1947, 16 p.
- ROBERT, Guy, *Jeanne Rhéaume*, Catalogue d'exposition (Montréal, Galerie l'art français), Montréal, Galerie l'art français, 1981, non paginé.
- ROULEAU-ROSS, Lucille, *Louise Gadbois : 1936-1955 : le portrait dans la peinture*, Catalogue d'exposition (Montréal, Musée d'art contemporain), Montréal, Musée d'art contemporain, 1979, 33 p.
- SALEWSKI, Randal L. et Ben WHITMIRE, *Marguerite Doernbach A Retrospective : 1938-1987*, Catalogue d'exposition (Trenton, Ellarslie. Trenton City Museum), Trenton, Mercer County Community College, 1987, non paginé.

Tableaux de Maîtres du Québec 1940-1965, Catalogue d'exposition (Washington, D.C., Galerie d'art de l'ambassade du Canada), Washington, D.C., Galerie d'art de l'ambassade du Canada, 1992, non paginé.

TIPPETT, Maria, *By a Lady. Celebrating Three Centuries of Art by Canadian Women*, Toronto, Penguin Books, 1992, 226 p.

TRÉPANIÉ, Esther, *Peintres juifs et modernité. Montréal 1930-1945*, Catalogue d'exposition (Montréal, Centre Saidye-Bronfman), Montréal, Centre Saidye-Bronfman, 1987, 181 p.

-----, *Femmes peintres à l'aube de la modernité montréalaise*, Catalogue d'exposition (Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal), Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal, 1998, non paginé.

-----, *Marian Dale Scott : pionnière de l'art moderne*, Catalogue d'exposition (Montréal, Galerie UQAM), Québec, Musée du Québec, 2000, 293 p.

VARLEY, Christopher, *The Contemporary Arts Society/La Société d'art contemporain : Montréal : 1939-1948*, Catalogue d'exposition (Edmonton, Edmonton Art Gallery), Edmonton, Edmonton Art Gallery, 1980, 96 p.

Fonds d'archives

(Musée des beaux-arts de Montréal) :

Correspondances diverses concernant l'organisation des expositions de la Société d'art contemporain.

Dossiers sur les œuvres de Louise Gadbois, Prudence Heward, Mabel Lockerby et Marian Scott que possède le musée.

Listes de participants aux expositions de la Société d'art contemporain.

(Médiathèque du Musée d'art contemporain) :

Catalogue de l'exposition de la Société d'art contemporain de 1941.

Correspondances entre Paul-Émile Borduas et les membres de la Société d'art contemporain.

Curriculum vitae de Marian Scott.

GAGNON, François-Marc, *La fin de la C.A.S.*, dans Dossier sur la Société d'art contemporain.

(Musée des beaux-arts du Canada) :

Fiches d'informations sur Marguerite Doernbach, Mabel Lockerby, Jeanne Rhéaume et Sybil Kennedy.

KOLLAR, Kathryn, *Women Painters of the Beaver Hall Group*, Montréal, Université Concordia, 1982, non paginé.

Reproductions noir et blanc d'œuvres de Louise Gadbois, Prudence Heward, Sybil Kennedy, Mabel Lockerby, Jeanne Rhéaume et Marian Scott avec fiches signalétiques.

(Musée national des beaux-arts du Québec) :

Curriculum vitae de Jeanne Rhéaume.

Liste des œuvres exposées par Louise Gadbois lors de son exposition solo de 1941.

(Collection spéciale de la Bibliothèque des arts de l'UQAM) :

Archives de Marie-Alain Couturier à la Menil Foundation.

(Archives de monsieur François-Marc Gagnon, Université Concordia) :

Interviews et réponses reçues des anciens membres de la CAS. Travail effectué par Lise Perreault, (consulté le 1^{er} septembre 2005).

Divers

Collection Search Results, Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, En ligne (page consultée le 11 août 2006),
<http://hirshhorn.si.edu/collection/recrod.asp?Artist=archipenko&ViewMode=&Record=9>

Cybermuseum, Musée des beaux-arts du Canada, En ligne (page consultée le 11 août 2006),
<http://cybermuseum.gallery.ca/>

- DRAYTON, Joanne, *The Haunting. Frances Hodgkins and Jenny Wimperis*, En ligne (page consultée le 11 août 2006), www.art-newzealand.com/Issue110/haunting.htm
- FERRARI, Pepita et Erna Buffie (réalisation), *By Woman's Hand*, Montréal, National Film Board of Canada, 1994, film 35 mm, couleur, 57 min.
- FORTIN, Nathalie, Entrevue avec Marguerite Doernbach, Easton, Pennsylvanie, le 29 juin 2005.
- KOFYAN, Tatiana et Vera, *Natalia Sergheyevna Goncharova*, En ligne (page consultée le 12 août 2006), www.russianavantgard.com/Artists/goncharova/goncharova_yellow_green_forest.html
- ROBERT, Guy, *Portraits*, Entrevue radio avec Jeanne Rhéaume, Montréal, Radio-Canada, février 1977.
- STANNERS, Sarah, *The Male As Muse : The Influence of the Masculine Mainstream on Women Artists of the 1920s to 1940s*, En ligne (page consultée le 23 septembre 2004), http://www.utoronto.ca/gallery/male_as_muse2.htm
- WHITNEY, Patricia, « First Person Feminine : Margaret Day Surrey », En ligne (page consultée le 27 janvier 2005), <http://www.canadianpoetry.ca/cpjrn/vol31/whitney.htm>

FIGURES



fig. 3.1 Doernbach, Marguerite. Vers 1940-1941. *Turning the Hay*. Estampe lithographie : 27,7 x 35,3 cm. Coll. Musée des beaux-arts de Montréal. Photo : Musée des beaux-arts de Montréal.



fig.3.2 Doernbach, Marguerite. 1943. *Steel Mill no 1*. Sérigraphie : (dimensions inconnues, environ 30 x 40 cm). Coll. privée de l'artiste. Photo : Michael Matthews.



fig. 3.3 Doernbach, Marguerite. 1949. *Jenkintown Station Park*. Huile sur panneau : 40 x 50,25 cm. Coll. privée. Photo : Nathalie Fortin.



fig. 3.4 Gadbois, Louise. 1939. *Thérèse Frémont*. Huile sur toile : 53,7 x 45 cm. Coll. Musée des Beaux-arts du Canada. Photo : Musée des beaux-arts du Canada.



fig. 3.5 Gadbois, Louise. 1940. *Nature morte aux citrons*. Huile sur toile : 30 x 40 cm. Localisation inconnue. Telle que reproduite dans Monique Brunet-Weinmann, *Louise Gadbois (1896-1985). Être ou ne pas être ... peintre figuratif*, Mémoire de maîtrise, Montréal, Université de Montréal, 1990, p. 59.



fig. 3.6 Gadbois, Louise. 1946. *Nature morte (à la chaise)*. Huile sur aggloméré de bois : 63,4 x 50,8 cm. Coll. Musée des beaux-arts de Montréal. Photo : Musée des beaux-arts de Montréal.

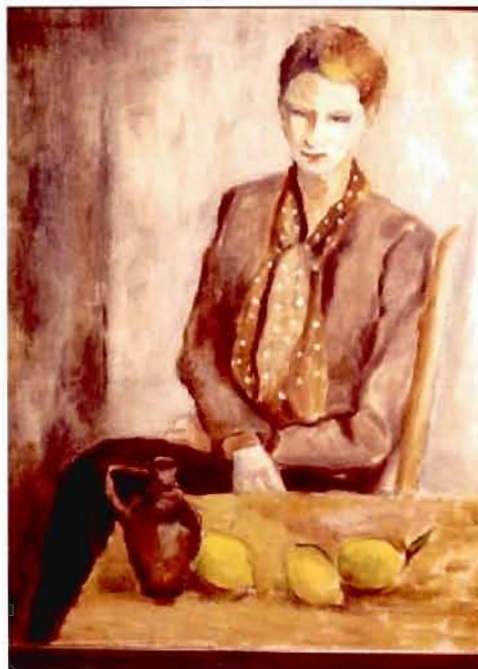


fig. 3.7 Gadbois, Louise. 1944. *Géraldine aux citrons*. Huile sur toile : 63,5 x 50,8 cm. Localisation inconnue. Telle que reproduite dans Monique Brunet-Weinmann, *Louise Gadbois (1896-1985). Être ou ne pas être ... peintre figuratif*, Mémoire de maîtrise, Montréal, Université de Montréal, 1990, p. 81.



fig. 3.8 Gadbois, Louise. Vers 1941. *Femme nue*. Huile sur toile : 58 x 51 cm. Coll. Musée d'art contemporain de Montréal. Photo : Musée d'art contemporain de Montréal.



fig. 3.9 Heward, Prudence. 1938. *September*. Huile sur contre-plaqué : 30,5 x 36 cm. Coll. Musée des beaux-arts du Canada. Telle que reproduite dans *Cybermuseum*, Musée des beaux-arts du Canada, En ligne (page consultée le 11 août 2006), http://cybermuseum.gallery.ca/cybermuseum/search/artwork_f.jsp?mkey=2425



fig. 3.10 Heward, Prudence. 1939. *In Bermuda (Aux Bermudes)*. Huile sur toile : 63,6 x 56 cm. Coll. Musée des beaux-arts du Canada. Telle que reproduite dans *Cybermuseum*, Musée des beaux-arts du Canada, En ligne (page consultée le 11 août 2006), http://cybermuseum.gallery.ca/cybermuseum/search/artwork_f.jsp?mkey=2419



fig. 3.11 Hodgkins, Frances. Vers 1930. *Berries and Laurel*. Huile sur toile : 64 x 76,3 cm. Coll. Auckland Art Gallery Toi O Tamati. Telle que reproduite dans Joanne Drayton, *The Haunting. Frances Hodgkins and Jenny Wimperis*, En ligne (page consultée le 11 août 2006), www.art-newzealand.com/Issue110/haunting.htm



fig. 3.12 Heward, Prudence. 1944. *Pensive Girl*. Huile sur toile : 51 x 43,5 cm. Coll. Musée d'art contemporain de Montréal. Photo : Musée d'art contemporain de Montréal.



fig. 3.13 Heward, Prudence. 1942. *Ann*. Huile sur toile : 51,1 x 43,4 cm. Coll. Musée des beaux-arts du Canada. Telle que reproduite dans *Cybermuse*, Musée des beaux-arts du Canada, En ligne (page consultée le 11 août 2006), http://cybermuse.gallery.ca/cybermuse/search/artwork_f.jsp?mkey=2063



fig. 3.14 Heward, Prudence. 1946. *Vase de fleurs I*. Huile sur contre-plaqué : 36 x 30,5 cm. Coll. Musée des beaux-arts du Canada. Telle que reproduite dans *Cybermuse*, Musée des beaux-arts du Canada, En ligne (page consultée le 11 août 2006), http://cybermuse.gallery.ca/cybermuse/search/artwork_f.jsp?mkey=2434



fig. 3.15 Heward, Prudence. 1946. *Vase de fleurs II*. Huile sur contre-plaqué : 35,6 x 31 cm. Coll. Musée des beaux-arts du Canada. Telle que reproduite dans *Cybermuseum*, Musée des beaux-arts du Canada, En ligne (page consultée le 11 août 2006), http://cybermuseum.gallery.ca/cybermuseum/search/artwork_f.jsp?mkey=2435



fig. 3.16 Kennedy, Sybil. Non datée. *The Sermon*. Bronze : 24,1 x 15,9 x 12,7 cm. Coll. Musée des beaux-arts de Montréal. Photo : Musée des beaux-arts de Montréal.



fig. 3.17 Kennedy, Sybil. Vers 1950. *Deux religieuses*. Monotype : 30,40 x 22,20 cm. Coll. Musée des beaux-arts de Montréal. Photo : Musée des beaux-arts de Montréal.



fig. 3.18 Kennedy, Sybil. Non datée. *Woman and Child*. Bronze : 45 cm de haut. Localisation inconnue. Photo : Archives du Musée des beaux-arts du Canada.



fig. 3.19 Kennedy, Sybil. Non datée. *Grief*. Bronze : environ 27,5 cm de haut. Localisation inconnue. Photo : Archives du Musée des beaux-arts du Canada.



fig. 3.20 Archipenko, Alexander. 1926. *Seated Female Nude (Black Torso)*. Bronze : 38 x 13,2 x 15,1 cm. Coll. Hirshhorn Museum and Sculpture Garden. Telle que reproduite dans *Collection Search Results*, Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, En ligne (page consultée le 11 août 2006), <http://hirshhorn.si.edu/collection/recrod.asp?Artist=archipenko&ViewMode=&Record=9>



fig. 3.21 Lockerby, Mabel. Non datée (vers 1946). *The Haunted Pool (La mare hantée)*. Huile sur carton : 50,3 x 60,8 cm. Coll. Musée des beaux-arts du Canada. Photo : Musée des beaux-arts du Canada.



fig. 3.22 Lockerby, Mabel. Vers 1939. *Lucille et Fifi*. Huile sur toile : 79,8 x 75,5 cm. Coll. privée. Telle que reproduite dans Barbara Meadowcroft, *Painting Friends : The Beaver Hall Women Painters*, Montréal, Véhicule Press, 1999, non paginé.



fig. 3.23 Lockerby, Mabel. Vers 1940. *Le Dahlia*. Huile sur panneau : 39,8 x 45 cm. Coll. privée. Telle que reproduite dans Barbara Meadowcroft, *Painting Friends : The Beaver Hall Women Painters*, Montréal, Véhicule Press, 1999, non paginé.



fig. 3.24 Lockerby, Mabel. Vers 1935. *After a Snowstorm (Après une tempête de neige)*. Huile sur panneau de bois : 30,5 x 22,5 cm. Coll. Musée des beaux-arts de Montréal. Telle que reproduite dans *Peindre à Montréal 1915-1930 : Les peintres de la Montée Saint-Michel et leurs contemporains*, Montréal, Galerie UQAM et Musée du Québec, 1996, p. 98.



fig. 3.25 Rhéaume, Jeanne. 1945. *Femme à la robe jaune*. Huile sur toile : 63,7 x 88,8 cm. Coll. Musée national des beaux-arts du Québec. Photo : Musée national des beaux-arts du Québec.



fig. 3.26 Rhéaume, Jeanne. Non datée (vers 1940). *La blouse rayée*. Huile sur toile : 100 x 64 cm. Coll. Vancouver Art Gallery. Photo : Archives du Musée des beaux-arts du Canada.

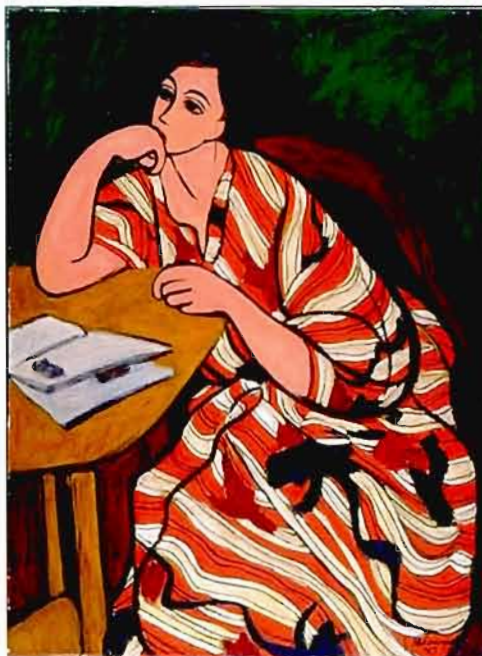


fig. 3.27 Rhéaume, Jeanne. 1947. *Portrait de femme*. Huile sur toile : 99,4 x 76 cm. Coll. Musée national des beaux-arts du Québec. Photo : Musée national des beaux-arts du Québec.



fig. 3.28 Scott, Marian. Vers 1939. *Port (Harbour)*. Huile sur toile : 74 x 51,2 cm. Coll. Edmonton Art Gallery. Telle que reproduite dans Esther Trépanier, *Marian Dale Scott : pionnière de l'art moderne*, Québec, Musée du Québec, 2000, p. 24.



fig. 3.29 Scott, Marian. 1939. *Ciment no 1*. Huile sur toile : 66,2 x 55,9 cm. Coll. des arts visuels de l'Université McGill. Photo : tirée d'une diapositive gracieuseté d'Esther Trépanier.



fig. 3.30 Scott, Marian. Vers 1940. *L'Escalier*. Huile sur toile : 74,3 x 50,7 cm. Coll. Musée des beaux-arts de Montréal. Telle que reproduite dans Esther Trépanier, *Marian Dale Scott : pionnière de l'art moderne*, Québec, Musée du Québec, 2000, p. 25.



fig. 3.31 Scott, Marian. 1940. *Parc*. Huile sur toile : 51 x 61 cm. Coll. Musée national des beaux-arts du Québec. Telle que reproduite dans Esther Trépanier, *Marian Dale Scott : pionnière de l'art moderne*, Québec, Musée du Québec, 2000, p. 30.

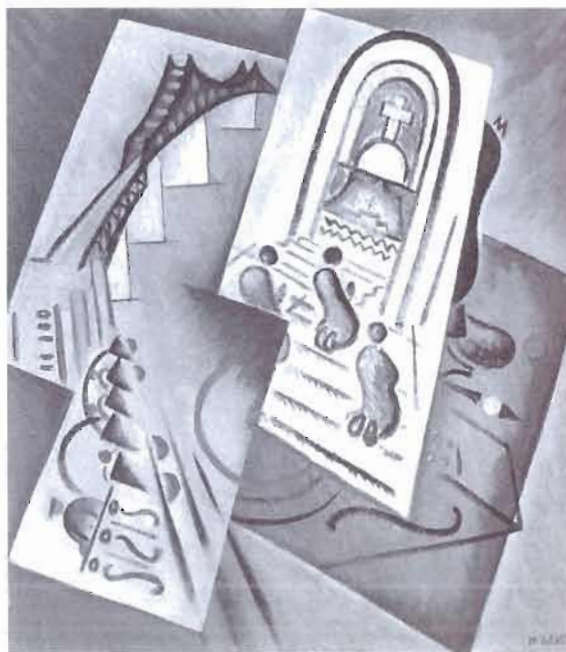


fig. 3.32 Scott, Marian. 1938. *Touriste à Montréal*. Huile sur toile : 56,2 x 51 cm. Coll. de M. et Mme Carl Michailoff (Toronto). Telle que reproduite dans Esther Trépanier, *Marian Dale Scott : pionnière de l'art moderne*, Québec, Musée du Québec, 2000, p. 129.



fig. 3.33 Scott, Marian. 1940. *WPA Workers, Cambridge*. Dessin au trait. Archives nationales du Canada. Telle que reproduite dans Esther Trépanier, « Les carnets de dessins de Marian Dale Scott », *Annales d'histoire de l'art canadien*, vol. 20, nos 1-2, 1999, p. 118.



fig. 3.34 Scott, Marian. 1945. *Cell and Crystal*. Huile sur toile : 55,9 x 50,8 cm. Coll. Musée des beaux-arts de l'Ontario. Telle que reproduite dans Maria Tippett, *By a Lady. Celebrating Three Centuries of Art by Canadian Women*, Toronto, Penguin Books, 1992, p. 113.



fig. 3.35 Goncharova, Natalia. 1912. *Yellow and Green Forest*. Huile sur toile : 146 x 102 cm. Coll. The Russian Museum. Telle que reproduite dans Tatiana et Vera Kofyan, *Natalia Sergheyevna Goncharova*, En ligne (page consultée le 12 août 2006), www.russianavantgard.com/Artists/goncharova/goncharova_yellow_green_forest.html



fig. 3.36 Scott, Marian. 1946. *Composition*. Huile sur toile : 77 x 61 cm. Coll. de Guido Molinari. Telle que reproduite dans Esther Trépanier, *Marian Dale Scott : pionnière de l'art moderne*, Québec, Musée du Québec, 2000, p. 39.

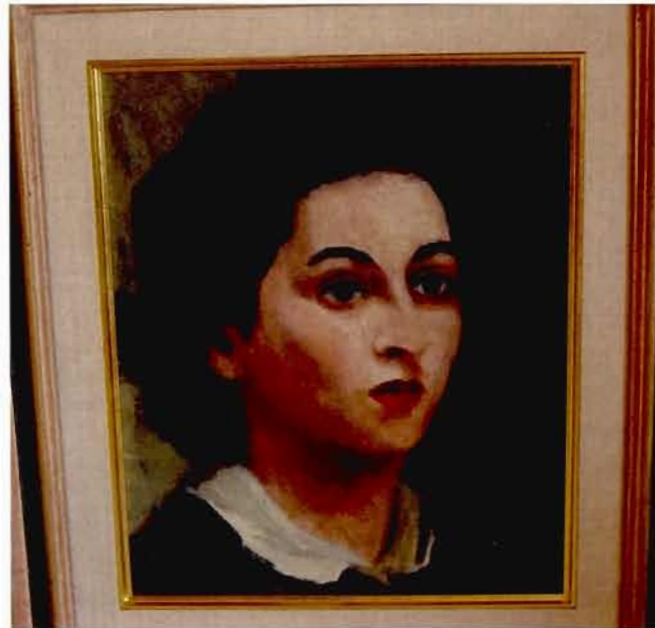


fig. 3.37 Wiselberg, Fanny. Non datée. *Portrait de femme*. Huile sur toile : 29 x 24 cm. Coll. privée. Photo : Nathalie Fortin.



fig. 3.38 Wiselberg, Fanny. Non datée. *Portrait de femme noire*. Huile sur toile : 32 x 24,5 cm. Coll. privée. Photo : Nathalie Fortin.