

LES FEMMES, L'ART ET LA PRESSE FRANCOPHONE MONTRÉALAISE DE 1915 À 1930

Lors de la rédaction d'un texte sur la critique d'art pour le catalogue de l'exposition *Peindre à Montréal, 1915-1930*¹, j'ai été souvent amusée, parfois consternée et quelquefois surprise par les commentaires des critiques sur le rôle des femmes dans la diffusion de l'art ou par les réactions de ces mêmes critiques sur la production de femmes artistes. Le nombre de pages qui m'était imparti pour le texte de ce catalogue étant limité, je n'ai pu véritablement, sauf à l'occasion, traiter de cet aspect particulier de la reconnaissance de la présence des femmes dans le milieu de l'art. Sans prétendre d'aucune manière à l'exhaustivité, bien au contraire, le présent texte veut tout au moins attirer l'attention sur certains des éléments soulevés par le discours critique sur cette question du rapport des femmes à l'art.

Bien évidemment, la fonction que l'on reconnaît à la femme en regard de l'art dépend de la classe sociale à laquelle elle appartient et de la place qu'elle occupe dans l'organisation sociale. Certes, la critique des années dix et vingt ne pense pas en ces termes qui sont ceux de la sociologie moderne. Pourtant, si le discours journalistique ne fait jamais ouvertement cette distinction, il la contient implicitement. En effet, on remarque que, dans leurs textes, les critiques se réfèrent, selon le cas, à trois catégories sociales distinctes. La première est constituée des femmes, ouvrières, paysannes ou petites bourgeoises, qui doivent «gagner leur vie» et œuvrent sur le marché du travail. La seconde catégorie renvoie plutôt aux femmes de milieux aisés et cultivés qui constituent une partie du public des expositions. Parmi elles se retrouvent les mécènes ou bénévoles qui participent à l'organisation d'expositions, parfois à des fins caritatives, ou, plus largement, celles que l'on identifie à ces «éducatrices» dont la mission est de relever, à partir du milieu familial, le niveau du «bon goût» dans notre société. Enfin, la troisième catégorie visée par le discours de la critique est celle des femmes artistes dont le nombre s'accroît sur la scène artistique montréalaise des années vingt.

Les arts décoratifs et domestiques comme débouchés pour le travail féminin

Concernant la question du travail féminin, la Première guerre mondiale constitue un moment important. Si la guerre, avec son cortège de misère et de désolation, a divers effets sur la production artistique et le milieu de l'art en général, la critique en identifie un autre: celui d'avoir massivement conduit les femmes sur le marché du travail. On sait l'importance accordée par l'idéologie clérico-nationaliste à la

fonction maternelle comme gardienne, au foyer, des valeurs chrétiennes, garante et reproductrice des valeurs intrinsèques à la race. On réalise, à la lecture de publications comme les bulletins de l'École sociale populaire, organe clérical qui fait la promotion des syndicats catholiques, la menace que constitue, pour l'idéal traditionnel, le travail féminin, qu'on tente tout au moins de circonscrire par un encadrement syndical et doctrinal catholique. Dans *Le Devoir* du 14 octobre 1918, on trouve, sous la plume de Louis Dupire, un écho à ces préoccupations, mais qui renvoie au domaine artistique: «Que nous réserve, écrit le journaliste, l'après-guerre? Les femmes que la hausse constante du coût de la vie, l'appât du gain, ou l'attrait des hauts salaires ont incité à remplir les fonctions jusque-là réservées au sexe fort reprendront-elles le chemin du foyer?» Si l'on attribue au «matérialisme ambiant», qu'on ne se prive pas de dénoncer, ce soi-disant «attrait» pour les «hauts» salaires, il est évident que les femmes visées ici appartiennent surtout aux classes ouvrière et petite-bourgeoise pour lesquelles «la hausse constante du coût de la vie» nécessite précisément l'apport du salaire féminin. C'est pourquoi Louis Dupire voit, dans le développement des arts décoratifs, une solution pour la conjoncture économique de l'après-guerre. Cette forme d'art offre, selon lui, des débouchés prévisibles et «les femmes comme les hommes peuvent s'adonner aux arts décoratifs qui sont excessivement payants par ailleurs». Qui plus est, cette forme lucrative d'art a le mérite, rappelle Dupire, d'encourager les artistes locaux et le nationalisme en art².

Un an plus tard, on trouve, dans *Le Devoir* toujours, un texte qui tient des propos similaires. Saluant l'ouverture d'une «école d'arts pratiques pour jeunes filles» qui se donne comme mission «d'enseigner tous les arts à la portée de la femme, principalement les arts appliqués à l'industrie», l'auteur anonyme de cet article, publié le 6 octobre 1919 («Le culte de l'art chez nous»), voit dans cette école un moyen de combattre le «mercantilisme qui a répudié la beauté». En effet, le mercantilisme et le matérialisme sont, à cette époque, souvent identifiés par la presse francophone comme une des causes principales du «mauvais goût» lequel est associé également à l'influence américaine. Mais plus encore, selon le critique, cette école sera «appelée à faire réintégrer le foyer à ces centaines de jeunes filles qui s'épuisent dans les manufactures, les usines, les magasins ou les bureaux au détriment de leur santé et de leur avenir».

Cette orientation vers les arts décoratifs comme solution aux problèmes économiques de certaines femmes travaillant en milieu urbain, a son pendant rural dans la revalorisation des métiers du terroir. Cette revalorisation, rappelons-le, est aussi bien le fait des anthropologues, des ethnologues, des collectionneurs d'art paysan ou d'objets traditionnels (souvent eux-mêmes des artistes, comme Clarence Gagnon ou Jean Palardy) et de l'industrie touristique d'une part, que des élites conservatrices d'autre part, qui y voient un moyen de freiner la transformation des campagnes³. Avant 1929, cette revalorisation du terroir semble, à la lecture des

journaux qui rendent compte d'expositions sur ces métiers ou sur leurs représentations en peinture et en sculpture, être surtout investie par la nostalgie que l'on éprouve à l'égard des choses d'un passé révolu. Mais avec la Dépression, les tenants du retour à la terre considéré comme solution à la crise, réinvestissent les arts domestiques traditionnels d'une fonction économique bien actuelle. Ainsi, Omer Héroux, dans un article titré «De l'Exposition d'art domestique, du chômage et du retour à la terre» (*Le Devoir*, 27 avril 1932), déclare que, dans le contexte de crise «où se débattent trop de citadins», le retour à la terre, à la condition qu'elle «fournisse à tous ceux qui l'habitent le moyen de vivre» devient attrayant. Les arts domestiques se présentent alors comme un des moyens par lesquels on compte améliorer ces conditions de vie, «hausser l'attrait de la vie rurale», et, qui plus est, «employer, rendre fécondes, des heures trop souvent inutilisées». Songeant sans doute aux plaisirs des travaux d'aiguille ou de tissage, Héroux conclut: «Si plus de jeunes filles avaient pu jadis trouver à la maison même le moyen de tirer profit de leurs loisirs, moins d'entre elles aujourd'hui seraient contraintes au dur travail des fabriques».

La femme, «ambassadrice du bon goût»!

Cette identification d'un secteur des arts, celui des arts domestiques et décoratifs, auquel les femmes peuvent s'intégrer et qui présente des avantages économiques et sociaux certains, semble répondre aux besoins d'une catégorie spécifique de femmes: celles qui ont des talents artistiques certes, mais qui ont aussi besoin de gagner leur vie, d'où rentabilisation de ces talents dans le choix d'un art utilitaire! Il ne s'agit pas de la même catégorie de femmes que celle à laquelle les critiques d'art font aussi référence à l'occasion, celle des femmes de milieux aisés et cultivés, souvent anglophones, qui constituent un public de choix tant pour les expositions, que pour les concerts, les conférences et autres activités culturelles. Les critiques s'y réfèrent parfois avec condescendance, soulignant les toilettes élégantes ou les décolletés des soirs de vernissage à l'*Art Association of Montreal*. À l'occasion, pointe aussi une légère exaspération à l'égard de ce public spécifique. Ainsi, Albert Laberge, dans *La Presse* du 18 février 1929, invite son lecteur à aller voir l'exposition Octave Bélanger à la bibliothèque Saint-Sulpice mais précise: «Il faut y aller pour regarder les toiles et non pour passer une vingtaine de minutes à papoter et repartir sans avoir rien vu comme font certaines visiteuses».

La critique nous apprend aussi que certaines de ces femmes tenaient des expositions dans leur domicile. Ainsi, il lui arrive de couvrir des expositions privées, présentées quelques jours, dans les salons de femmes anglophones. C'est le cas par exemple des expositions Charles de Belle présentées en 1915 dans les salons de Mlle Patricia Irwin (40 rue Drummond), en 1923 dans ceux de Lady Mortimer Davis (avenue des Pins), ou, en 1925, dans ceux de Mme E. Maxwell (312 rue Peel)⁴. Plus intéressante semble être une exposition d'œuvres «réunies»

au 40 McGill College par Mme Chowne et dont les œuvres provenaient de l'atelier d'une douzaine d'artistes canadiens (*La Presse*, 15 décembre 1925). L'exposition présentait des œuvres d'artistes comme A.Y. Jackson, A. Robinson, L. Harris, E. Holgate, de femmes artistes comme K. Morris, M. May, L.T. Newton, S. Robertson, R. Seiden, M. Lockerby — autant de peintres qui ne comptaient pas, en 1925, parmi l'aile conservatrice de la peinture canadienne — et quelques artistes plus identifiés à la «tradition», H. Beament, Suzor-Coté et A. Laliberté. Le critique de *La Presse* juge cette exposition «remarquable», d'un «intérêt spécial» et d'un «charme captivant». On pourrait en tout cas voir dans ce travail d'organisation de Mme Chowne, travail qui va bien au-delà de celui qui consiste à exposer un seul artiste dans son salon, une entreprise qui laisse présager celui des femmes commissaires d'exposition et conservatrices. Mais, dans les années vingt, il ne s'agit pas là d'une fonction professionnelle reconnue, mais plutôt d'un élargissement du rôle attribué aux femmes de la haute société dans la diffusion des arts et du bon goût, rôle qui n'avait d'égal que leur devoir de bénévolat et de support aux organismes caritatifs⁵.

On trouve aussi, dans les journaux et périodiques canadiens français des années dix et vingt, plusieurs textes et de très nombreux comptes rendus de conférences de figures éminentes de l'élite francophone (Édouard Montpetit et Athanase David notamment) sur le nécessaire avancement intellectuel du Canadien français, sur son manque d'éducation en général et d'éducation artistique en particulier, et sur les lacunes du réseau scolaire et institutionnel voué au développement culturel et intellectuel des francophones. Dans ce contexte, se pose la question de la fonction de l'art comme instance d'élévation morale et nationale, comme moyen de lutter contre le mercantilisme, l'influence étrangère, etc. Or, on attribue à la femme un rôle particulier dans cette «croisade», comme en témoigne notamment un article de Gaétane de Montreuil, «Les arts chez nous» (*La Presse*, 15 septembre 1925), publié à l'intérieur de sa chronique «Pour vous mesdames». Soulignant le travail accompli par l'École des beaux-arts de Montréal, Gaétane de Montreuil rappelle que l'étude des arts est «à l'éducation des individus ce que les Anglais appelle (*sic*) le 'finishing touch'». De plus, l'auteure encourage les femmes à acheter des œuvres d'art de chez nous: «La camelote importée a bien assez longtemps donné à nos demeures une allure étrangère, efforçons-nous à l'avenir de leur imprimer un caractère local, une physionomie canadienne. Nos artistes sauront nous aider dans cette entreprise patriotique».

La femme étant responsable de l'espace privé, domestique, c'est à elle qu'il incombe d'utiliser, dans la décoration intérieure, des objets d'art qui contribueront à l'élévation du «bon goût» des membres de sa famille et de son réseau d'amis, et à la rentabilité de l'art de chez nous. C'est pourquoi *Le Canada* encourage, dans un texte du 19 mars 1928 («Les beaux-arts et les religieuses»), l'enseignement artistique dans nos maisons d'éducation pour jeunes filles. «Puisse,

écrit l'auteur anonyme, le plus grand nombre de nos femmes de demain en pouvoir profiter afin que, plus tard, elles puissent en faire bénéficier tous ceux qui seront appelés à vivre dans le cadre intime de leur vie».

À ce propos, ouvrons une parenthèse pour souligner que même le directeur de l'ÉBAM, Charles Maillard, qui pourtant a défendu dans tous les journaux et devant tous les publics le statut professionnel de son école, établit une distinction entre ses élèves, et confine les «jeunes filles» à cette «mission» d'éducatrice domestique alors même que, parmi les élèves primés par l'école et qui feront par la suite carrière comme artistes professionnels, figurent bon nombre de femmes⁶. En effet, dans une conférence au Château de Ramezay devant la *Women's Branch of the Antiquarian Society*, et dont rend compte *La Patrie* du 11 mars 1930 («C'est par l'art que Québec s'exprimera»), Maillard classe en trois catégories les étudiants de l'ÉBAM: les artistes qui feront profession, les artisans et les «jeunes filles» qui perfectionnent leur culture et «plus tard joueront une bonne influence au milieu de la famille et de la société».

On aura constaté que, jusqu'ici, les rapports que nous avons évoqués à travers leur traitement journalistique entre l'art et les femmes (quels que soient leur classe sociale et leur milieu de vie), maintiennent une relative séparation ou différenciation entre les hommes et les femmes. Cette séparation est, d'ailleurs, relativement encouragée par des associations ou regroupements culturels spécifiquement féminins, dont les *Women's Arts Club* pour ne citer que ceux-là. Il faut dire aussi que la presse, avec ses pages féminines, contribue à cette forme de «ghettoïsation». C'est pourquoi il est intéressant de souligner l'étonnante prise de position du directeur littéraire d'une de ces revues qui, malgré son contenu intellectuel élevé, donné entre autre par sa première directrice «Madeleine» (Mme Hughenine-Gleason), comportait une large section «Femina» dont les rubriques s'intitulaient «Les Modes», «Les choses féminines», «Eve au miroir», «Les Conseils de Maniette», «Études graphologiques», etc. Il s'agit de *La Revue moderne* qui, en 1929, tire à 12,904 exemplaires et qui fusionnera en 1960 avec la revue *Châtelaine*⁷. Dans son texte «Aux Lecteurs» (*La Revue moderne*, septembre 1928), Robert Choquette, récemment nommé à la direction littéraire, annonce des chroniques littéraires, musicales, scientifiques et artistiques plus régulières. À propos des «pages féminines», il ajoute ce commentaire qu'il vaut la peine de citer longuement compte tenu de sa radicalité par rapport à cette tradition journalistique de l'époque:

Trêve! C'est ce ton joli, gentil, ce zézaïement, cette sentimentalité à l'eau de Cologne qu'il faut faire déguerpir de nos pages. [...] penser que la femme ne saurait faire siennes quelques idées générales, dans un article que n'embrouille aucun vocabulaire technique, allons donc! L'intérêt que la femme prend à la vie tient-il tout dans la coupe d'une jupe, dans le choix d'un ruban? Il est pourtant reconnu que plus de la moitié des habitués aux conférences,

aux bibliothèques, aux salles de lectures sont des femmes; que la jeunesse féminine cherche plus à s'instruire que la jeunesse masculine. Mais voilà, à force de leur offrir de ces mignardises à note émotive, à trémolo sentimental, et de ces mignardises seulement, l'on en est venu à penser que les femmes ne pouvaient et ne voulaient recevoir autre chose. C'est le cercle vicieux [...] Nous essaierons de briser le cercle.

Seule une étude du contenu de *La Revue moderne* pourrait nous démontrer si Robert Choquette a pu tenir son engagement de briser ce «cercle vicieux». Quoi qu'il en soit, son commentaire est peut-être à considérer comme un symptôme de la place que commencent à prendre les femmes dans la société et dans le domaine des beaux-arts, où la présence de femmes artistes professionnelles, participant à ce titre aux expositions et impliquées dans l'enseignement des arts, est croissante.

Les femmes artistes et la critique

Bien que mon étude sur la réception critique du travail des femmes artistes est très loin d'être exhaustive et ne saurait prétendre à aucune conclusion définitive, il semble bien, à la lecture des journaux, que la présence accrue des femmes artistes professionnelles, dans le milieu artistique des années vingt, trouve son écho dans les textes critiques.

Évidemment, il faut rendre cette justice aux critiques de l'époque: cette réception est, en règle générale, cohérente avec les positions esthétiques habituellement défendues par chacun. Ainsi, un Albert Laberge, un Fernand Préfontaine et, à la fin de la décennie, un Henri Girard, tous plus ouverts à un art qui sort des sentiers étroits de l'académisme, seront plus réceptifs aux œuvres des femmes du *Beaver Hall Group* ou au travail des Regina Seiden et Marjorie (Jori) Smith par exemple. Cependant, il faut aussi souligner que dans l'ensemble des textes que nous avons analysés, hormis dans les cas d'expositions individuelles ou de groupes de femmes⁸, les femmes artistes n'occupent pas le premier rang. Les comptes rendus d'exposition, le plus souvent du «Salon» du printemps ou du «Salon» de l'Académie royale des arts du Canada (ARAC)⁹ présentées à l'*Art Association of Montreal*, sont construits, la plupart du temps, à partir d'une énumération des noms des artistes les plus importants (ou que le critique juge tels), suivie de brefs commentaires sur certaines de leurs œuvres exposées (et dont le titre n'est pas toujours donné!). Les peintres les plus fréquemment cités dans ce contexte sont les Cullen, Suzor-Coté, de Belle, Horne-Russel, Perrigard, Delfosse, Gagnon et autres, et les sculpteurs Alfred Laliberté et Henri Hébert. Les femmes artistes, quand elles sont mentionnées, le sont en second lieu, dans la dernière partie de l'article. Un critique comme Albert Laberge, pour sa part, fera souvent deux textes quand il traite des expositions du printemps et de l'ARAC. Le premier donne ses impressions générales et commente les œuvres des figures «majeures» habituelles et le second est consacré à la présence d'artistes plus

«jeunes» et souvent plus «audacieux», parmi lesquels se retrouvent de nombreuses femmes.

Les femmes dont les œuvres sont le plus souvent commentées par la critique sont les sœurs Berthe, Gertrude et Alice Des Clayes; à l'occasion, Helen McNicoll, Claire Fauteux, Marguerite Lemieux et J. de Crèvecoeur; enfin, plus régulièrement dans les années vingt, Mabel May, Kathleen Morris, Liliás Torrance Newton, «Annie» Savage, Regina Seiden, Sarah Robertson, Mabel Lockerby, Emily Coonan et autres; Agnès Lefort, une fois et, à la fin des années vingt, Marjorie (Jori) Smith et Pegi Nicol.

La réception de leur travail est, je l'ai dit, conditionnée par la position esthétique des critiques. Certes, si tous soulignent la participation, par le biais d'un tableau représentant des *Narcisses blancs*, de la princesse Patricia à l'exposition de 1915 du Fonds patriotique organisée par l'ARAC, au profit de la France, il ne faut y voir aucune intention critique. Par contre, quand le peintre Henri Fabien, qui, en 1915 et 1916, défend dans les pages du *Devoir*, une conception académique et traditionnelle de l'art (respect de la hiérarchie des genres, du dessin, de l'illusion perspective, etc.), dénonce le «dessin discutable» d'une Emily Coonan, ou le «tempérament vigoureux» mais au «dessin parfois négligé» de Mlle de Crèvecoeur¹⁰, on ne saurait s'en étonner. Il est, en effet, un défenseur de cette forme d'art dont la probité repose sur le dessin (selon la formule célèbre d'Ingres). On ne s'étonnera pas non plus de le voir saluer le «bon impressionnisme» de Helen McNicoll¹¹ puisque Fabien, comme la plupart des critiques canadiens de l'époque, acceptait que les artistes utilisent la «belle lumière» impressionniste en autant qu'ils respectent l'intégrité des plans et des formes et les modes classiques de composition.

En 1916, Ernest Bilodeau prend la relève au *Devoir* et compte parmi les critiques qui militeront en faveur d'un art national. C'est pourquoi il se réjouit non seulement du «joli talent d'artiste» de «mesdemoiselles» R. Mount, C. Fauteux et B. LeMoyné, mais souligne aussi le fait que leurs œuvres sont «imprégnées de fidélité à la nature canadienne» ce qui, ajoute-t-il, nous «repose des danseuses grecques, des jardins anglais, des vaches tricolores et cubiques». Bilodeau prend position ici autant contre «l'exotisme», les influences européennes que contre l'art moderne. Il se manifeste résolument en faveur d'un art national qui serait aussi un facteur de reconnaissance future pour les artistes: «Car tout l'avenir est à ces jeunes personnes qui ne font, pour ainsi dire qu'entrer dans la carrière et ont déjà réussi à s'y distinguer, en rendant hommage aux beautés multiples et changeantes du pays canadien, ce pourquoi elles méritent autant de reconnaissance que d'encouragement¹²».

L'année suivante, en 1917, le critique de *La Patrie* tient, à propos de la participation des femmes au Salon du printemps de l'*Art Association*, des propos quelques peu ambigus: «Sur 132 artistes, plusieurs sont encore élèves et 40 sont des femmes. Nous notons ceci à la louange des unes et des autres parce qu'elles

ont généralement à combattre avec la timidité qui trop souvent gâte l'inspiration et nuit à l'effort¹³».

Il semble, en fait, que ce soit dans les années vingt que «l'entrée des femmes dans la carrière artistique» se fasse de façon plus retentissante, entre autres avec les peintres associées au *Beaver Hall Group*. Déjà, en 1921, le critique du *Canada* (4 mars), souligne qu'au 38^e Salon du printemps: «le plus grand nombre de tableaux porte la signature d'auteurs anglais, la plupart féminins». Toutefois, l'année 1922 semble cruciale dans la reconnaissance du travail des jeunes femmes ayant participé à ce groupe informel.

Le 21 janvier 1922, le critique de *La Presse*, Albert Laberge¹⁴ couvre avec enthousiasme l'exposition des artistes du *Beaver Hall Group*, «club (qui) se compose des peintres les plus personnels, les plus enthousiastes et les mieux doués de la jeune génération». Il souligne les qualités des Randolph Hewton, A.Y. Jackson mais aussi de Mabel May, «dont les œuvres dénotent une si forte originalité et un si robuste talent de coloriste», de Liliás Torrance Newton, «une portraitiste dont l'ambition n'est pas d'enjoliver, d'idéaliser, mais de rendre la vie, de peindre des figures telles qu'elles sont et telles qu'elle les voit», et des Sarah Robertson, Anne Savage, Regina Seiden, Mabel Lockerby et autres.

L'exposition du Salon du printemps de 1922 est, par ailleurs, l'occasion d'une controverse au cœur de laquelle se trouvent les œuvres des femmes. Ici encore, Laberge se signale par son ouverture aux tendances nouvelles. Dans son article sous-titré «Femmes en évidence¹⁵», il salue, en des termes qui empruntent au vocabulaire de la musique, les tableaux aux «couleurs voyantes, éclatantes, claironnantes», aux «notes fulgurantes» de Nora Collyer, Mabel May, Mabel Lockerby, Hortense Douglas, Isabel Wright, Benedicta (*sic*) Mount, etc.:

On ne veut pas de teintes harmonieuses, on veut les couleurs qui éclatent comme les accents des trompettes [...] Ces toiles choisies spécialement et groupées en vue de produire un effet saisissant, paraissent un peu étranges. Elles sont loin de choquer cependant, si elles étonnent un peu. Au contraire, elles ne manquent pas de charme, et quelques unes sont parmi les plus ravissantes choses du Salon [...]

Et, ajoute le critique, «chose surprenante, extraordinaire, elles ont été peintes pour la plupart par des femmes».

Ce groupe de femmes, qu'il qualifie de «coloristes d'avant-garde», n'est pas sans en choquer quelques uns, en particulier le critique du *Devoir*, Paul Dupré, qui parle à leur propos de «cacophonie assez assourdissante¹⁶» d'«orgie de couleurs criardes, posées uniformément, à la manière des peintres en bâtiments, sur une charpente d'où les notions même les plus élémentaires du dessin semblent avoir été ostracisées». «On se croirait, ajoute-t-il, à une exposition d'affiches (posters), l'originalité en moins...». Voulant sans doute réduire l'impact de ces œuvres, Dupré prend soin de préciser:

On nous a dit que nombre de ces toiles sont des essais de quelques élèves de peinture de l'Association des Arts. Il serait bon que le public le sût; car pour lui, le fait qu'elle a été acceptée au Salon laisse supposer qu'une œuvre possède une valeur autre qu'une simple espérance artistique ou un accent d'encouragement.

Voilà donc les tableaux des femmes artistes, qui furent effectivement étudiantes à l'École d'art de l'*Art Association*, ramenés au rang de «travaux d'élèves», qui de surcroît ne sont pas (dixit Dupré) une «recommandation pour l'école». Tous n'avaient pas l'ouverture d'esprit d'un Albert Laberge!

La même année, au Salon de l'ARAC, c'est le Groupe des Sept qui, cette fois, suscite une controverse similaire, certains parlant «d'école futuriste» d'autres, comme Laberge, saluant ce groupe de «Surhommes» de la peinture¹⁷ dans un vocabulaire qui emprunte beaucoup aux attributs de la virilité. Il convient ici de souligner que si les qualificatifs de force, de vigueur, de robustesse, de virilité, etc. sont souvent accolés aux œuvres du Groupe des Sept ils ne lui sont pas pour autant exclusifs, bien au contraire. Dans le vocabulaire des critiques d'art ouverts à une certaine modernité, tant dans les années vingt que dans les années trente, il va de pair avec un art vrai, sincère qui s'inscrit contre les «mièvreries», le «sucré», le «mignon», de l'art académique¹⁸. Par conséquent ces critiques accolent régulièrement des termes comme «viril», «vigoureux», «solide», etc. aux approches des femmes artistes. Les exemples en sont nombreux durant ces deux décennies et il serait trop long de les énumérer tous. Retenons cependant que quelques glissements sémantiques semblent se produire dans l'entre-deux-guerres. Si, chez les supporters du Groupe des Sept, la notion de «virilité» semble vouloir connoter aussi bien leur démarche picturale que leur «héroïque» confrontation avec la nature, 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.

On reconnaît aussi aux œuvres des femmes du *Beaver Hall Group* leurs qualités décoratives. Il faut bien réaliser également que, si A.Y. Jackson est associé à ce groupe, on ne confond pas l'approche des artistes de Montréal avec celle de leurs confrères de Toronto, les membres du Groupe des Sept. À ce propos, Laberge, qui se montre toujours favorable au travail de «Annie» Savage, va, dans *La Presse* du 23 novembre 1925, déplorer que le paysage n° 196 qu'elle présente à l'exposition de l'ARAC «se ressent très fort de l'influence de M. Alex Jackson [...] et [...] reste malgré tout une imitation». Savage, précise-t-il, a prouvé qu'elle a un «très beau talent»! «Qu'elle reste donc elle-même, conclut-il, cela suffira. Elle n'a nul besoin d'imiter personne, même un maître comme A.Y. Jackson¹⁹».

À lire Albert Laberge toujours, certaines femmes artistes s'imposent de plus en plus au cours des années vingt, notamment les May, Robertson, Mount, Morris,

Seiden, Newton, Savage et autres²⁰. Fernand Préfontaine, qui avait été en 1918 un des rédacteurs du *Nigog*, revue culturelle qui a fait date dans les premières manifestations contre le terroir, le régionalisme et le conservatisme en art et en littérature²¹, et qui, en 1926, signe la chronique sur l'art dans *La Patrie*, reconnaît en Mabel May «un de nos meilleurs peintres²²».

À la fin de la décennie, on voit aussi apparaître quelques commentaires sur la production de jeunes femmes artistes qui compteront parmi les figures marquantes de la modernité des années trente: Pegi Nicol et Marjorie (Jori) Smith. Dans *La Revue populaire* d'août 1929, l'auteur, malheureusement anonyme (Jean Chauvin peut-être²³) qui reconnaît devoir au magasin Eaton «l'introduction de l'art décoratif moderne» et plus encore, «grâce à M. Lemieux, chef étalagiste de cet établissement et peintre lui-même, une exposition annuelle très importante de peinture canadienne, ou, plus précisément québécoise», parle en ces termes de cette exposition. S'il déplore, d'une part, qu'on «imite trop servilement Delfosse» et que d'autres peintres «font du Tom Thomson, du Cullen, du Holgate, que saïse», il reconnaît, par ailleurs, le travail «plus personnel et plus honnête, d'artistes comme Marc-Aurèle Fortin, Holgate, les trois Lemieux (Émile, Marguerite et Paul) et Pegi Nicol²⁴».

Quant à Jori Smith, elle attire l'attention de Laberge dès 1928 et, en 1929, celui-ci déclare que son portrait au pastel de *Lili Charlebois* est un des meilleurs de l'exposition du printemps²⁵. Si Laberge est un critique ouvert, sa position tient cependant plus de celle de l'amateur éclairé qui s'intéresse tout autant à l'art traditionnel qu'à l'art novateur, distribuant ses louanges aussi bien aux uns qu'aux autres²⁶. Avec Henri Girard, qui sera critique à *La Revue moderne* à partir de 1928 et au journal *Le Canada* dès le début des années trente²⁷, émerge une critique qui prend plus résolument position en faveur d'un certain art moderne et dénonce, en des termes souvent polémiques, l'art plus conservateur qui avait fait les délices de la critique des décennies précédentes. Ainsi, il n'hésite pas à pourfendre un des favoris des années dix et vingt, Charles de Belle, de même que Marguerite Lemieux, elle aussi fort appréciée à son heure. À propos de l'exposition M. Lemieux à la Bibliothèque Saint-Sulpice, il écrit: «On se trouve en plein monde du «joli». [...] Artistes, mettez dans vos œuvre un peu de cœur, un peu de sang, un peu de chair. Laissez-vous émouvoir [...] Abandonnez-moi toute cette joliesse [...] Unissez votre âme aux choses et créez-nous de la beauté».

En faveur d'un réalisme moderne, où l'artiste laisse place à sa subjectivité et à une certaine expérimentation formelle, Girard, qui défendra des artistes tels que Bercovitch, Brandtner, Adrien Hébert, Jean Palardy et bien d'autres, voit, à l'aube des années trente, Jori Smith comme «une de nos meilleurs portraitistes». «Elle vous scrute un visage et vous le peint vivant, vrai, naturel».

Ce critique allait avec d'autres, dont Robert Ayre et John Lyman, suivre la montée de cette nouvelle génération d'artistes qui définira la modernité des années

trente et qui comptait dans ses rangs quelques femmes. Certaines, dont Marian D. Scott, se retrouvent, à partir de 1939, avec des collègues qui avaient commencé leur carrière dans les années vingt, les P. Heward, M. Lockerby, E. Seath parmi les membres de la Société d'art contemporain. À l'effectif de cette société s'ajouteront d'autres femmes, des francophones cette fois, les Denyse et Louise Gadbois, Louise Renaud, Jeanne Rhéaume entre autres. Ceci sans parler de la contribution postérieure des femmes à l'élaboration des courants artistiques avant-gardistes québécois²⁸.

Malgré certaines recherches récentes, l'analyse de l'apport des femmes à l'histoire de la modernité et de l'avant-garde artistique au Québec reste encore, en grande partie, à écrire. Mais la connaissance plus grande que nous avons du corpus de la critique d'art montréalaise avant la Deuxième guerre mondiale, nous a tout au moins permis de réaliser que cette contribution a été, à l'occasion, même si ce n'est que timidement ou brièvement, reconnue par les critiques. Il reste toutefois à faire une analyse plus systématique de cette réception, tout comme l'analyse exhaustive de la production même de ces femmes est toujours à l'ordre du jour de la recherche en art canadien.

ESTHER TRÉPANIÉ

Département d'histoire de l'art

Université du Québec à Montréal

Notes

1 *Peindre à Montréal 1915-1930, Les peintres de la Montée Saint-Michel et leurs contemporains*, Laurier LACROIX, dir., Québec, Galerie de l'UQAM-Musée du Québec, 1996. Le présent texte est d'ailleurs celui d'une communication qui a été présentée lors du colloque «La scène artistique montréalaise des années 1920, Questions et enjeux» (UQAM, 27 septembre 1996) qui s'est tenu dans le cadre des activités entourant la présentation de l'exposition *Peindre à Montréal* à la Galerie UQAM.

2 Louis DUPIRE, «Les arts décoratifs», *Le Devoir*, 14 octobre 1918. Le même Dupire, soulignait, deux ans auparavant, que les arts décoratifs étaient un débouché intéressant pour ces «adolescents qui manifestent des dispositions pour le dessin (et) font le désespoir de leurs parents». («À l'exposition des arts décoratifs», *Le Devoir*, 16 mai 1916.) La question des arts décoratifs et appliqués est un sujet discuté dans la période de l'après-guerre et n'est pas sans orienter le développement de l'École des beaux-arts de Montréal.

3 Sur l'intérêt que représentent les métiers du terroir pour le tourisme, on se référera aussi à Romain-Octave PELLETIER, «L'exposition des Métiers du terroir», *Le Devoir*, 25 mai 1928 où, à propos de l'exposition ayant lieu à Québec, il souligne «l'émerveillement» des touristes américains et «le nombre de questions la plupart enfantines (!) auxquelles doivent répondre les tisseuses et tisseurs qui exposent leurs œuvres au Château...».

4 Voir Albert LABERGE, «Exposition de pastels par Charles de Belle», *La Presse*, 5 février 1923 et «Exposition de tableaux et de pastels par Charles de Belle», *La Presse*, 27 novembre 1925.

5 Ainsi les hôpitaux de Montréal ont leur comité de dames patronnesses dont les activités contribuent à leur financement. Or, les journaux de Montréal font écho, en octobre 1923, à une exposition organisée par Madame Athanase David au profit de l'Hôpital Notre-Dame. Les œuvres exposées, d'artistes comme Cullen, de Belle, Suzor-Coté, Franchère, Laliberté, Dyonnet, Poirier, Perrigard, Maillard, O. Leduc, P. Caron, H. Russel, H. Hébert et autres, étaient tirées au sort lors de la kermesse au profit de l'hôpital. Voir, entre autres *La Patrie* du 9 et du 20 octobre 1923.

6 Les exemples sont nombreux, depuis les Lilian Freiman, Marian D. Scott, Jori Smith, Pegi Nicol, Sylvia Daoust et combien d'autres! D'ailleurs, à chaque année, des élèves féminines figurent dans la liste des élèves primés par l'École. Soulignons, par exemple, que Sylvia Daoust obtient, avec Léopold Dufresne et Frank Iacurto, une bourse pour un séjour de 2 1/2 mois, en France, tous accompagnés du directeur de l'école C. Maillard. Au retour, c'est Frank IACURTO cependant qui donne ses «impressions» à *La Presse* «Impression de Frank Iacurto», *La Presse*, 2 août 1929).

7 André BEAULIEU et Jean HAMELIN, *La Presse québécoise des origines à nos jours*, tome cinquième, 1911-1919, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 1982, p.294-295.

8 Par exemple: C. Fauteux, R. Mount et B. LeMoyne à la Bibliothèque Saint-Sulpice (décembre 1916) Dorothy E. Vicadi («portraits mondains») (novembre, *Art Association*), Marguerite Lemieux (Saint-Sulpice, novembre-décembre 1927 et novembre 1929), Sophia Atkinson (novembre, *Art Association*) et quelques autres. Il faut noter que de 1925 à 1929 il y a assez peu d'expositions réservées strictement aux femmes artistes. Évidemment cette liste restreinte ne tient pas compte des expositions de la *Women's Art Society*.

9 À ce propos, Jean Chauvin, lors de sa visite à l'atelier du secrétaire de l'Académie Edmond Dyonnet, en profite pour déplorer que les femmes n'y soient admises que comme membres associés alors qu'il y a un grand nombre de «femmes peintres célèbres» (*Ateliers, Études sur vingt-deux peintres et sculpteurs canadiens*, Montréal, New York, Louis Carrier et Cie, Les Éditions du Mercure, 1928, p.192). Notons toutefois que Chauvin lui-même ne consacre aucun des chapitres de son ouvrage à ces «femmes peintres célèbres».

10 Henri FABIEN, «Le Salon du printemps», *Le Devoir*, 10 avril 1915 et «Le Salon du printemps», *Le Devoir*, 1^{er} avril 1916. Dans son article de 1915, Fabien s'en prend par ailleurs aux «horreurs» de «Lyman et de Madame Marguerite Allan», associées à des «aberrations postiches (*sic*) des œuvres néo-impressionnistes (*re-sic*)»!

11 FABIEN, *Le Devoir*, 10 avril 1915, *loc. cit.* McNicoll, à qui l'*Art Association* consacre en 1925 une rétrospective, s'attire également ce commentaire de Henri Letondal («Les Petites expositions», *La Patrie*, 19 novembre 1925): «L'impressionnisme avait tenté Helen McNicoll qui a laissé de nombreux exemples d'une peinture imprécise (*sic*) accentuant surtout les taches de soleil sur les pelouses, l'éblouissement du sable au bord de la mer [...], etc».

12 Ernest BILODEAU, «À Saint-Sulpice», *Le Devoir*, 18 décembre 1916.

13 N.S. «Au Salon du printemps», *La Patrie*, 7 avril 1917. À propos de la participation des femmes «étudiantes» aux diverses expositions présentées à Montréal, il serait bon de rappeler l'importance du support que leur a prodigué William Brymner, leur professeur et directeur artistique de l'AAM. Voir, entre autres, Monique NADEAU-SAUMIER, *Nina M. Owens (1869-1959)*, Sherbrooke, Musée des beaux-arts de Sherbrooke, 1992, p.20-5 et Karen ANTAKI, *Emily Coonan (1885-1971)*, Montréal, Concordia Art Gallery/Galerie d'art Concordia, p.71-72.

14 N.S., «Des artistes qui affirment de beaux dons», *La Presse*, 21 janvier 1922. Bien qu'il ne commence occasionnellement à signer ses articles qu'à partir de novembre 1922, on sait qu'Albert Laberge, qui est aussi l'auteur de *La Scouine*, assurait, depuis 1908, la chronique (irrégulière il faut le dire) littéraire et artistique à *La Presse*, en marge de ce qui était son gagne-pain: la chronique sportive. Laberge a un style qu'il est facile de reconnaître même si ses textes ne sont pas signés. Voir Esther TRÉPANIÉ, «Deux portraits de la critique des années vingt: Albert Laberge et Jean Chauvin», *Annales d'histoire de l'art canadien*, vol. XII, n° 2, 1989, p.141 à 173.

- 15 N.S., «Une visite à l'exposition de peintures», *La Presse*, 22 mars 1922.
- 16 Paul DUPRÉ, «Au Salon du printemps», *Le Devoir*, 27 mars 1922.
- 17 N.S., «Ouverture officielle du Salon de peinture», *La Presse*, 17 novembre 1922, Le Groupe des Sept, comme les artistes du *Beaver Hall Group*, suscite aussi des commentaires négatifs chez certains critiques francophones. Celui du *Canada*, par exemple (N.S., «L'ouverture du Salon des Beaux-Arts de Montréal», 17 novembre 1922), s'en prend aux «croûtes de l'École futuriste».
- 18 Henri Girard considère qu'un certain art académique présenté aux Salons de l'*Art Association* est un art «féminin», «sucré», «mignard», «joli», et que, s'il n'est pas toujours réalisé par des mains féminines, il n'en tombe pas moins dans l'excès de tendresse et de sentimentalité. À l'opposé, il n'hésite pas à qualifier de viril le travail de femmes artistes qu'il apprécie. Sur l'identification de l'art moderne à la virilité, on pourra se référer à ma thèse de doctorat: *Peinture et modernité au Québec, 1919-1939*, Université de Paris I Panthéon Sorbonne, 1991 (copie à la bibliothèque des arts de l'UQAM), p.124-125, 156, 163, etc.
- 19 Qu'on se garde d'interpréter comme du «paternalisme» le commentaire de Laberge, car il adresse des reproches similaires à Robinson, en 1929. Il commente en effet un de ses tableaux «excellent» et qui n'a qu'un défaut celui de n'être pas personnel, d'être trop similaire à un A.Y. Jackson («Nouvelle visite au Salon des peintres canadiens», *La Presse*, 28 mars 1929).
- 20 Voir, entre autres, LABERGE, «Causerie en marge du Salon du printemps», *La Presse*, 3 avril 1923, où il écrit, à propos de Regina Seiden: «une jeune juive douée d'un talent exceptionnel est en train de passer au premier rang de nos artistes». (Rappelons que R. Seiden abandonnera la carrière artistique pour se consacrer à celle de son mari, le peintre Eric Goldberg). Dans ce même article il déclare, à propos de Mabel May: «que son talent de coloriste et son vigoureux et solide métier l'ont, depuis des années, placée au premier rang de nos peintres». Le 5 avril 1924, Laberge juge Mount et Morris parmi «les plus personnelles et les plus intéressantes du Salon», etc. Bien que Laberge ait un vocabulaire axé sur les superlatifs et assez récurrent, il est intéressant de noter qu'il en gratifie aussi des femmes artistes.
- 21 Sur le *Nigog*, voir le tome VII des Archives des lettres canadiennes françaises, *Le Nigog*, Montréal, Fides, 1987.
- 22 Fernand PRÉFONTAINE, «Le Salon du printemps», *La Patrie*, 27 mars 1926. Préfontaine souligne aussi la participation de Sarah Robertson («des religieuses devant un couvent»), à laquelle il reconnaît un certain charme mais qu'il qualifie globalement «d'heureuse réussite d'un peintre amateur au métier encore incertain».
- 23 Chauvin était, depuis 1926, directeur de *La Revue populaire* et rédigeait une grande partie des textes sur l'art produit dans cette revue. (Voir TRÉPANIÉ, «Deux portraits...», *loc. cit.*). De plus, la position avancée dans ce texte non signé d'août 1929, n'est pas sans rappeler celle que Chauvin a prise, en juin 1929, à propos notamment des copistes et imitateurs du Groupe des Sept et autres paysagistes, ce qui nous incite à croire qu'il pourrait être l'auteur de cet article.
- 24 N.S. «Exposition de Peinture au Magasin Eaton et à l'École des Beaux-Arts», *La Revue populaire*, vol. 22, n° 8, août 1929, p.62-63.
- 25 Albert LABERGE, «Appréciation des œuvres de quelques uns de nos peintres», *La Presse*, 28 mars 1928 et «Nouvelle visite au Salon des peintres canadiens», *La Presse*, 28 mars 1929.
- 26 Voir TRÉPANIÉ, «Deux portraits...», *loc. cit.*
- 27 Pour une analyse de la pensée critique de Henri Girard et des autres critiques ouverts à la modernité à Montréal dans les années trente, on pourra se référer à ma thèse de doctorat. (*op. cit.*).
- 28 Voir, entre autres, Rose-Marie ARBOUR, «L'apport des femmes peintres au courant post-automatiste: une représentation critique (1955-1965)», dans *Les arts visuels au Québec dans les années soixante* (Francine Couture, dir.) Montréal, VLB éditeur, 1993, p.23-70.

WOMEN, ART AND THE FRENCH PRESS IN MONTREAL FROM 1915 TO 1930

This text studies the manner in which French art criticism in Montréal treated the connection between women and art from 1915 to 1930. The function taken on by criticism with respect to women and art depends on the social class to which the women belong, with critics referring to three distinct social categories.

The first category is made up of factory workers, country-dwellers or lower-middle-class women labouring in the workforce. In the aftermath of World War I, there was growing concern about the presence of women in the workforce and whether they would return to the home after the War. While blaming "surrounding materialism" and the attraction of "high" salaries, critics nevertheless recognized that the "rising cost of living" might require women to continue to earn salaries. In this context some critics, those from the newspaper *Le Devoir* in particular, saw an opportunity for women's work in the development of the decorative arts, which would also "encourage local artists and nationalism in art."

This leaning toward the decorative arts as a solution to the economic woes of women working in urban centres had its rural counterpart in the increased value placed on local crafts. The local crafts were supported as much by ethnologists, collectors and tourism as by the clerical-nationalist elite who kept alive a nostalgia for a rural universe in the throes of deconstructing. However, with the Great Depression, the valorization of traditional domestic arts was also affected by a back-to-the-land movement which was presented as a means for "young girls" to earn an income in the home, and thus be protected from "hard factory work."

The second category of women referred to in the critics' texts consists of women from wealthy and cultured backgrounds, often English-speaking. The critics sometimes discuss them with condescension, describing the formal and elaborate fashions worn at the evening vernissages of the Art Association of Montreal and sometimes complaining of their "chatter" while viewing the works on exhibition. On the other hand, we also learn from these articles that some of these women held private exhibition in their homes, organized shows and auctions for various charitable causes, or even, as was the case for Mrs. Chowne in December 1925, put on important exhibitions of Canadian art. However, they did

not play what the critics recognized as a "professional" role. Rather, they seemed to enlarge upon the role expected of society women with regards to the arts and "good taste:" a role which had its only equal in their customary volunteer work.

In the French publications of the 1910's and 1920's are several articles dealing with the necessity of the intellectual advancement of the French Canadian. These included campaigns for the improvement of the scholastic and institutional system devoted to the cultural and intellectual development of francophones. In this context, art is defined as an example of moral and national enrichment, akin to a means of combating profiteering and foreign influence. In this "crusade" women are given a specific role: that of raising the "good taste" of their family and their circles of friends by buying works of art "from home." Art education for young girls is promoted, on the grounds that young girls will later be responsible for private, domestic space and, consequently, for the artistic evolution of those around them.

Finally, the third category of women is that of professional women artists whose presence in the Montreal artistic milieu would grow throughout the 1920's. The works of women artists are regularly the objects of commentary in critical texts covering the various exhibitions shown in Montréal. To give justice to the critics of the era, this reception is, in general, in line with the usual aesthetic positions held by each. Thus the painter Henri Fabien, who defends a somewhat academic and conservative concept of art in *Le Devoir* in 1915-16, finds Emily Coonan's mastery of drawing "questionable" but admires Helen McNicoll's "good Impressionism." More nationalist critics, such as Ernest Bilodeau at *Le Devoir*, praises the "faithfulness to Canadian nature" of the Misses Mount, Fauteux and LeMoyne, for example. Critics who are more open to modernity make a point of emphasizing the contribution of women such as Anne Savage, Mabel May, Regina Seiden and others.

It seems, however, that it was in the 1920s that women artists emerged most noticeably upon the scene, particularly the women associated with the Beaver Hall Group. In January 1922, Albert Laberge covered the Group's exhibition with enthusiasm and praised the works of Randolph Hewton, A.Y. Jackson as well as those of May, Torrance Newton, Robertson, Savage, Seiden, Lockerby and others. It was at the Art Association of Montreal's *Spring Exhibition* of 1922 that controversy surrounding the work of women artists, several of whom were members of the Beaver Hall Group, broke out in the newspapers. Grouped together on one wall, these "brightly coloured, loud, brassy" paintings, as they were described in *La Presse* by Laberge (an ardent defender of these "avant-garde colourists"), also evoked strong opposition among the more conservative critics like Paul Dupré at *Le Devoir*. A clear opposition was established between conservative critics and modern critics, which resurfaced under similar circumstances in the fall of that same year when the works by the Group of Seven were shown at the annual R.C.A. exhibition.

This opposition would last throughout the decade and would determine the nature of the reception of women artists' works. The contribution of these artists was nevertheless acknowledged in the criticism pertaining, in particular, to innovative art. However, a more complete analysis of this critical reception remains to be done.

Translation: Susan Avon