
Book Reviews

Comptes-rendus de livres

Esther Trépanier, dir., *Femmes artistes du XX^e siècle au Québec : œuvres du Musée national des beaux-arts du Québec*, catalogue d'exposition, Québec, Musée national des beaux-arts du Québec, coll. « Arts du Québec », 2010, 287 p., \$49.95, ISBN: 9782551198573.

Dans un article publié en 1997, « Les femmes, l'art et la presse francophone montréalaise de 1915 à 1930 », Esther Trépanier constatait un manque flagrant d'études portant sur l'art des femmes au Québec. Elle écrivait alors que « [...] 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 écrire¹. » Écoutant ses propres recommandations, Trépanier s'est penchée sur la réception critique des femmes à quelques reprises à la fin des années 1990, notamment avec *Femmes peintres à l'aube de la modernité montréalaise, œuvres de la collection du Musée des beaux-arts de Montréal*² et *Marian Dale Scott : pionnière de l'art moderne*³. Si, outre Trépanier, d'autres historiens de l'art ont proposé des études sur la production artistique des Québécoises⁴, *Femmes artistes du XX^e siècle au Québec : œuvres du Musée national des beaux-arts du Québec* permet d'exaucer le vœu formulé par l'historienne de l'art il y a maintenant près de quinze ans.

Le catalogue est issu de l'exposition élaborée par Esther Trépanier pour souligner son entrée en fonction à la direction du Musée national des beaux-arts du Québec (MNBAQ), à l'automne 2008⁵. Constituée uniquement d'œuvres provenant de la collection du MNBAQ, l'exposition regroupait plus de 200 œuvres réalisées par une centaine de Québécoises entre 1900 et 2000, et cette exposition a été présentée en deux temps. La première partie, *Femmes artistes. La conquête d'un espace, 1900–1965*, s'est tenue à l'été 2009 et Esther Trépanier s'est chargée du commissariat. La seconde partie, *Femmes artistes. L'éclatement des frontières, 1965–2000*, a été mise sur pied à l'été 2010 par Pierre Landry, nouveau commissaire de l'art contemporain 1950–2000, également au MNBAQ depuis 2008. De ces deux expositions est né le catalogue *Femmes artistes du XX^e siècle au Québec : œuvres du Musée national des beaux-arts du Québec*, un important ouvrage sur l'art des femmes du siècle dernier, et ce, à plus d'un égard. En effet, il s'agit du premier ouvrage synthèse s'attardant à l'ensemble du XX^e siècle, alors que ce sont plutôt des monographies portant sur un artiste ou un groupe d'artistes, ou encore, sur une période plus restreinte, qui sont parus jusqu'à maintenant. Ce catalogue est constitué de deux essais, l'un de Trépanier, l'autre de Landry, et on retrouve à la fin de l'ouvrage de succinctes, mais fort pertinentes, notices bibliographiques portant sur chacune des artistes représentées dans l'exposition.

La conquête d'un espace, 1900–1965

Le chapitre écrit par Trépanier, « La conquête d'un espace », porte bien son nom : c'est bien de conquête dont il est question lorsque, au début du XX^e siècle, les artistes d'origine québécoise doivent se battre pour passer d'un statut d'amateur à celui d'artiste reconnue. En effet, si l'apprentissage du dessin, de l'aquarelle ou de la peinture, par exemple, fait partie de l'éducation des jeunes filles de bonne famille au tournant du siècle dernier, il n'en demeure pas moins que cette activité est alors considérée, pour la femme, comme un *loisir* et non comme une *profession*. Dès le début des années 1920, l'ouverture successive d'écoles d'art à Montréal—École des beaux-arts de Montréal (1922), École du Meuble (1935), École des arts graphiques (1942)—aide toutefois à la reconnaissance d'un statut professionnel de l'artiste les fréquentant⁶. Néanmoins, bien avant l'inauguration de ces écoles professionnelles, d'autres institutions, tels que la Art Association of Montreal (1860) et le Conseil des Arts et Manufactures (1872), accueillent les femmes dans leurs classes, et ce, depuis la fin du XIX^e siècle. Cependant, comme le rappelle Trépanier, cette formation doit bien souvent être complétée par un voyage d'études à l'étranger—ce qu'ont fait, entre autres, Mabel May (1877–1971) ou Helen McNicoll (1879–1915) (p. 59)—, puisque la fréquentation des Académies européennes aident alors à la reconnaissance du statut professionnel des artistes canadiens, tous sexes confondus.

La professionnalisation des femmes artistes est aussi possible grâce à la multiplication des lieux d'exposition perceptible au début du siècle dernier, cette situation permettant d'augmenter considérablement les occasions d'exposer leurs œuvres au public. Trépanier souligne ici l'apport des femmes galeristes qui, telles que Rose Millman (Galerie Dominion et West End Gallery), Agnès Lefort (Galerie Lefort, 1950–61) et Denise Delrue (Galerie Denise Delrue), ont joué un rôle essentiel dans la diffusion de l'art tant montréalais qu'international. L'historienne de l'art fait aussi part du soutien dont ont pu bénéficier les femmes artistes par le Musée du Québec⁷ dès sa création. Ainsi, plusieurs de leurs œuvres ont été rapidement acquises suite à l'ouverture de l'institution en 1933, comme c'est le cas, par exemple, de Rita Mount (1888–1967) (p. 35–36). Par ailleurs, Trépanier rappelle que *Femina*, la première exposition québécoise présentant uniquement le travail de femmes artistes, s'est tenue entre les murs du Musée du Québec en 1947 (p. 45).

L'essai se poursuit par une analyse de la réception critique, thématique chère aux études de Trépanier. L'historienne de l'art y rappelle que les critiques d'art intéressés par la modernité picturale traitent davantage des femmes artistes travaillant selon les esthétiques et les thématiques modernes. L'auteure déplore toutefois que les œuvres des femmes occupent une place secondaire dans un grand nombre de comptes rendus du Salon du

Printemps de la Art Association of Montreal, l'exposition annuelle présentée de 1880 à 1967. Trépanier mentionne également que ceux qui parlent des femmes artistes tiennent parfois des propos essentialistes en associant l'art des femmes à l'expression d'une grande sensibilité, alors que la rationalité et la virilité sont rapprochées des productions masculines. Fort heureusement, ce genre de conception est moins fréquemment exprimé suite aux changements apportés par la montée du mouvement féministe dans les années 1960 (p. 50).

Fidèle à elle-même, Trépanier passe de l'analyse du discours critique à l'analyse thématique des œuvres : renouveau de l'art religieux, paysage, représentation de la figure humaine et de l'espace urbain sont tour à tour étudiés en tenant compte à la fois de la modernité des sujets et de la facture des œuvres. Ainsi, l'historienne de l'art rappelle que lorsque les peintres modernes peignent le corps humain, il arrive souvent que « [...] le travail esthétique l'emporte sur le sujet » (p. 70), la figure humaine devenant dès lors le lieu d'une exploration formelle. Enfin, les analyses des œuvres que propose Trépanier témoignent de la richesse de l'art des peintres, graveurs et sculpteurs ici étudiés et il s'agit d'un des points forts de son essai, et de *Femmes artistes du XX^e siècle au Québec* en général.

L'éclatement des frontières, 1965–2000

Le second essai du catalogue, dirigé celui-ci par Pierre Landry, débute par un bref rappel de la dichotomie masculin / féminin qui marque le discours traditionnel de l'histoire de l'art, et ce, depuis les *Vies des plus excellents peintres, sculpteurs et architectes* de Vasari, écrit au XVI^e siècle, un des textes fondateurs de la discipline. Cette binarité masculin/féminin et les présupposés de dominance et de supériorité de l'un vis-à-vis de l'autre qu'elle véhicule est fortement contestée par les historiennes de l'art et les artistes féministes depuis la fin des années 1960 et le début des années 1970. Cette entrée en matière amène Landry à annoncer qu'il ne compte pas écrire un essai empreint des oppositions caractéristiques sur lesquels se base souvent l'histoire de l'art et il propose d'y arriver en posant un regard sur les thématiques. Avec « L'éclatement des frontières », on se retrouve donc plutôt dans une étude du cas par cas que dans un essai privilégiant une perspective diachronique, ce qui permet de faire « [...] alterner les considérations relatives à l'œuvre d'art proprement dite et les emprunts aux différents discours qui encadrent la pratique artistique » (p. 208). Autrement dit, Landry privilégie l'étude des œuvres en proposant de brèves analyses formelles et quelques pistes de réflexion permettant au lecteur de mieux saisir des œuvres qui sont parfois difficiles d'accès. Ces stratégies, doublées de l'approche thématique qui guide le texte, permettent de montrer la diversité des productions, des thèmes et des médiums—peinture, photo, vidéo, installation—dont usent les artistes dans la seconde partie du XX^e siècle. On aurait

toutefois souhaité que Landry prenne davantage le temps d'exposer les grandes thématiques qui divisent son texte, d'autant plus que celles-ci sont indissociables des œuvres dont il parle.

C'est tout d'abord de l'art abstrait qu'il est question, un type d'art qui domine les productions picturales au début des années 1960. Landry rappelle toutefois qu'étant donné la rigueur du formalisme, la peinture autoréflexive est souvent perçue comme une « source d'exclusion ». Par conséquent, nombreuses sont les artistes influencées par le discours féministes qui rejettent la peinture abstraite et préfèrent explorer d'autres médiums et les nouvelles formes d'art qui émergent au tournant des années 1970 (p. 133). Ainsi, si elles explorent l'abstraction, toutes les artistes ne se limitent pas à une autoréférentialité pure et dure de la peinture : plusieurs, à l'instar de Kittie Bruneau (née en 1929), Suzelle Levasseur (née en 1953) et Carol Wainio (née en 1955) combinent l'abstraction et figuration, et il arrive que la corporalité transparaisse dans leurs œuvres. Par la suite, Landry s'intéresse à la critique du minimalisme et de l'art conceptuel que certaines artistes proposent à la fin des années 1980 et durant la décennie de 1990, en cherchant à « [...] mettre en évidence la part de refoulé sous-jacente [...] » (p. 144) à ce type d'art. Pour ce faire, des artistes suggèrent des œuvres plus personnelles et plus évocatrices que celles des puristes associés à ces deux courants, comme c'est le cas de *Promenade en 56 tableaux* de Francine Savard (née en 1954) dont le tableau rappelle les divisions d'un quartier parisien (p. 145).

Le commissaire se penche ensuite sur l'autoréflexion et l'introspection caractéristiques de certaines œuvres présentées dans le cadre de l'exposition, ainsi que sur la dimension humoristique associée au travail de certaines artistes. Par exemple, avec *Filles du roi / Filles de joie* (2002), Cynthia Girard (née en 1969) traite du célèbre épisode de la colonisation de la Nouvelle-France en insistant sur l'aspect sexuel de cette entreprise : l'artiste représente des femmes aux seins nus allant à la rencontre d'hommes en érection, prêts à les accueillir. Enfin, l'essai de Landry se termine alors qu'il est question de certaines artistes qui, à l'instar de Dominique Blain (née en 1957) et de Lucie Duval (née en 1959), intègrent un message politique—voir féministe—à leurs œuvres.

Femmes artistes du XX^e siècle au Québec

Malgré toutes les qualités du catalogue, on ne peut s'empêcher de regretter le fait que les auteurs de *Femmes artistes du XX^e siècle au Québec* passent rapidement sur l'apport de certaines artistes : mais ceci est le défaut inévitable de toute synthèse. Trépanier conclut d'ailleurs son texte en soulignant à son lecteur les aspects qui lui sont impossibles à couvrir dans son essai, des manques inévitables lorsqu'on propose comme elle le fait une synthèse de quelque soixante-cinq ans en une centaine de pages. Fort heureusement, la bibliographie jointe à la fin du

livre et les courtes notices biographiques composées par Anne-Élisabeth Vallée et Marie-Eve Beaupré permettent de ne pas rester sur notre faim en proposant des lectures et des informations complémentaires sur l'art des femmes du Québec.

Le regard critique que posent tant Trépanier que Landry sur l'histoire de l'art québécois et sur les œuvres présentées dans le cadre des deux expositions se doit d'être souligné. Par exemple, bien que les collections du MNBAQ soient riches de quelque 2600 œuvres réalisées par des femmes, Trépanier souligne l'absence d'artistes importantes, telles que Prudence Heward (1896–1947), Kathleen Moir Morris (1893–1986) et Ethel Seath (1879–1963), des collections du Musée tout autant que de l'exposition présentée à l'été 2009 (p. 15). Heureusement, Trépanier a pu rectifier le tir dans son essai et ainsi aborder l'art de ces femmes dans les pages du présent catalogue, tout en intégrant des reproductions d'œuvres qui n'avaient pu être montrées dans l'exposition, comme c'est le cas de *Au théâtre* (1928) et de *Au café (Portrait de Mabel Lockerby)* (avant 1930) de Heward, deux œuvres conservées au Musée des beaux-arts de Montréal.

Pour sa part, lorsque Landry aborde le caractère introspectif de certaines œuvres analysées, comme c'est le cas de *La Salle de classe* (1977–80) réalisées par Irene Whittome (née en 1942) ou de *Parfum* (1991) de Geneviève Cadieux (née en 1955), par exemple, le commissaire avertit son lecteur du danger d'y associer essentialisme et stéréotypes. Loin d'adhérer à une vision réductrice de l'introspection féminine, l'auteur explique que cette autoréflexion semble être utilisées par les artistes de la seconde moitié du XX^e siècle afin « [...] d'investiguer les divers ordres symboliques, et ce, à des fins critiques » (p. 154).

En terminant, en plus d'être la première synthèse sur l'art des femmes artistes québécoises ayant œuvré au XIX^e siècle, le catalogue d'Esther Trépanier et de Pierre Landry inaugure la nouvelle collection « Arts du Québec ». Comme le souligne Trépanier, cette collection a été inaugurée afin de proposer « [...]

des livres qui ouvriront de nouvelles perspectives sur l'art d'ici » et misera aussi sur la diversité de l'art québécois, ainsi que sur la pluralité des médiums et des approches de l'histoire de l'art, en proposant « [...] des éclairages nouveaux, convoquant des dimensions historiques, sociologiques, thématiques ou esthétiques inédites » (p. 7). Il s'agit donc d'une collection à la fois prometteuse et bienvenue pour une discipline en pleine effervescence, celle de l'histoire de l'art québécois.

JULIE ANNE GODIN LAVERDIÈRE
Université du Québec à Montréal

Notes

- 1 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. 68–80.
- 2 Esther Trépanier, *Femmes peintres à l'aube de la modernité montréalaise, œuvres de la collection du Musée des beaux-arts de Montréal*, Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal / Conseil des arts de la Communauté urbaine de Montréal, 1997, 4 feuillets, [n. p.].
- 3 Esther Trépanier, *Marian Dale Scott : pionnière de l'art moderne*, Québec, Musée du Québec, 2000, 301 p.
- 4 Voir la bibliographie à la fin de *Femmes artistes du XX^e siècle au Québec*, p. 276–84. Outre les ouvrages généraux portant sur l'art des femmes du Québec, cette bibliographie propose aussi des titres dédiés spécifiquement au travail d'artistes étudiées dans le cadre de l'exposition.
- 5 Trépanier annonçait toutefois sa démission de son poste de direction le 9 mars 2011. L'historienne de l'art effectuera un retour à l'enseignement en réintégrant son poste de professeure à l'Université du Québec à Montréal en septembre 2011.
- 6 Ceci est vrai pour l'homme tout autant que pour la femme artiste.
- 7 Le Musée du Québec prend le nom de Musée national des beaux-arts du Québec en 2002.

John Styles, *Threads of Feeling: The London Foundling Hospital's Textile Tokens, 1740–1770*. London, The Foundling Museum, 2010, 72 pp., 61 colour illus., \$12 Cdn, ISBN: 9780955180859.

During the last decade of the twentieth century and the first decade of the twenty-first century, London went through a small renaissance of new small private museums as well as the refurbishment and extension of older public museums. Smaller social history museums, with a diverse collection of artifacts from music to art, saw their way to fruition after many years of planning. The museum of interest here, the Foundling Museum, was established as a foundation in 1998 and opened its doors in 2004, adding to the over dozen museums that line Lon-

don's Museum Mile from King's Cross Station to the Thames River and the more than three hundred museums located in London.

The Foundling Museum is dedicated to the London Foundling Hospital, which was established in 1739 and remained in operation until 1954 as a home for over twenty thousand of London's deserted children. The founding governors of the hospital included the philanthropist Captain Thomas Coram, the artist William Hogarth, and the composer George Frideric Handel. Hogarth exhibited and donated art as part of the fundraising for the hospital, while Handel held regular concerts on behalf of the charity, including the annual production of his oratorio *Messiah*.