

Le Carnet de l'ÉRHAQ

Agnès Lefort à l'exposition *Fémina*

Esther Trépanier

Référence :

TRÉPANIÉ, Esther, « Agnès Lefort à l'exposition *Fémina* », *Le Carnet de l'ÉRHAQ*, n° 3, printemps 2019, p. 61-81.

URL : <https://erhaq.uqam.ca/wp-content/uploads/sites/37/2020/10/Le-Carnet-de-l'ÉRHAQ-no-3-7-Trepanier-Hudon.pdf>

Esther Trépanier

Avec la collaboration de Sébastien Hudon

Agnès Lefort à l'exposition *Fémina*

Dans le cadre d'expositions sur le travail des femmes artistes représentées dans les collections du Musée national des beaux-arts du Québec (MNBAQ, 2009) ou du Musée des beaux-arts de Montréal (MBAM, 1997), j'avais sélectionné quelques œuvres d'Agnès Lefort (Saint-Rémi 1891 – Montréal 1973). Par ailleurs, pour illustrer certaines publications, il m'avait fallu me procurer des photographies de l'accrochage de l'exposition Fémina présentée au Musée de la province de Québec en 1947 et à laquelle Lefort participait. Tant et si bien que quand Sébastien Hudon – directeur de La bande vidéo à Québec, commissaire indépendant et collectionneur passionné avec qui j'ai le plaisir de discuter de ses acquisitions – m'a fait part de l'achat récent d'une gouache d'Agnès Lefort, nous avons pu, après quelques échanges et grâce à l'une des photographies de l'exposition Fémina, associer cette gouache à une composition que Lefort y avait présentée. L'idée d'un texte sur cette découverte avait à peine germé dans mon esprit que je décidai de la croiser avec une autre rencontre, celle que j'avais faite à l'hiver 2018 avec le public du MBAM à l'occasion de mes conférences annuelles sur l'art québécois et canadien qui, cette année-là, portaient sur le thème Quand l'œuvre sort de sa réserve. Ce sujet m'avait permis de traiter d'un certain nombre d'œuvres conservées dans les réserves du musée, dont le Portrait de Louis Bourgoïn, un personnage fascinant peint par Agnès Lefort en 1938 et qui se retrouvait également au catalogue de l'exposition de 1947. Tout cela a inspiré l'idée du présent essai qui rassemble, bien modestement, l'état, encore rudimentaire, de nos connaissances sur la participation de Lefort à l'exposition Fémina.

Qui, lors de recherches portant sur des artistes d'époques antérieures à la nôtre n'a pas été frustré de se trouver devant des catalogues d'exposition composés uniquement des titres des œuvres et sans aucune reproduction visuelle ? Qui n'a pas rêvé de pouvoir reconstituer certaines de ces expositions, surtout quand y était présenté le travail d'artistes encore peu ou mal connus ?

C'est le cas par exemple de l'exposition *Fémina* qui s'est tenue au Musée de la province de Québec en 1947. Certes, la carrière de certaines de ses participantes, dont Sylvia Daoust (1902–2004) et Marian Dale Scott (1906–1993), a fait l'objet de

quelques publications, mais le travail de la majorité d'entre elles, soit Agnès Lefort, Simone Dénéchaud (1905–1974), Suzanne Duquet (1916–2000), Claire Fauteux (1890–1988) ou Gorgianna Paige Pinneo (1896–1985), reste encore largement à découvrir.

Fort heureusement, dans la foulée de la présentation de *Fémina*, le conservateur du musée, Paul Rainville, a acquis quelques-unes des œuvres de l'exposition¹, ce qui nous donne un petit accès à leur approche picturale. Mais, il faut le reconnaître, c'est là un échantillonnage bien mince si on considère qu'il y avait quelque 140 œuvres sur les murs de l'exposition. La reconstitution de *Fémina* serait une entreprise de longue haleine dont le résultat serait loin d'être garanti, mais la découverte d'une étude préparatoire à une des œuvres présentées par Agnès Lefort à cette exposition nous a donné l'idée de revenir sur la participation de cette artiste dont la démarche picturale est beaucoup moins connue que sa contribution comme galeriste.

Lefort avant *Fémina*

Issue d'une famille nombreuse, Marie-Agnès Lefort étudie d'abord le graphisme commercial et amorce une carrière dans le domaine publicitaire. Inscrite à des cours du soir à l'École du Conseil des arts et métiers (Monument national) en 1916–1917, elle suit aussi des cours particuliers avec J.Y. Johnstone (1887–1930) et Joseph Saint-Charles (1868–1964). Enfin, quand l'École des beaux-arts de Montréal ouvrira², elle s'inscrira à quelques cours du soir.

Lefort doit gagner sa vie si bien que, parallèlement à sa pratique picturale, elle conservera jusqu'à la fin des années 1940 des contrats de dessinatrice commerciale, d'illustratrice, voire de réviseure, notamment pour les causeries radiophoniques et les ouvrages de vulgarisation scientifique de Louis Bourgoïn. On lui connaît aussi quelques activités d'enseignement à son atelier ainsi qu'à l'École de Miss Edgar & Miss Cramp à Montréal³.

En 1924, deux de ses œuvres sont acceptées au Salon du printemps de l'Art Association of Montreal (AAM, maintenant Musée des beaux-arts de Montréal). Sa présence est signalée par les critiques de *La Presse* et de la *Gazette* qui n'accompagnent leur mention d'aucun commentaire comme c'était souvent le cas à l'époque⁴. Malheureusement, la maladie oblige Agnès Lefort à cesser de peindre

et ce n'est qu'en 1931 que les journaux mentionnent à nouveau sa participation à une exposition annuelle, cette fois à celle de l'Académie royale du Canada (ARAC). À partir de cette date, ses œuvres sont régulièrement sélectionnées par les jurys des expositions annuelles de l'ARAC et de l'AAM, et ce, jusque dans les années 1940 où elle participe également, en 1947, aux expositions *Fémina* et *Canadian Women Artist*. Elle tient sa première exposition solo en 1935 aux Eaton's Fine Art Galleries et participe à diverses expositions de groupe, chez Eaton toujours, en 1936, 1938 et 1948⁵.

Sa réception critique est modeste tout en étant relativement positive, tout au moins du côté des chroniqueurs francophones. Ainsi, Albert Laberge accompagne sa mention de la présence de Lefort au Salon de l'ARAC de 1931 en disant admirer la « fraîcheur de son bouquet de lilas blanc ». L'année suivante, Henri Girard note à son propos : « Beaucoup de talent. Style souple et varié⁶ ». Peu de choses en vérité, alors que certains autres commentaires nous éclairent sur les problèmes relatifs à l'accrochage des œuvres dans les expositions annuelles, en particulier dans le cas d'artistes moins renommés. Ainsi, en 1935, le critique Reynald mentionne la présence à l'exposition de l'ARAC d'un nu d'Agnès Lefort « caché au bout du corridor », alors que Lucien Desbiens quelques années plus tard regrette de n'avoir pas réussi à trouver ses toiles « étant donné la disposition générale du Salon⁷ ».

Tout cela ne nous éclaire guère sur le travail de Lefort. Les quelques images circulant sur Internet à partir de sites d'encans et de galeries nous permettent tout au moins de constater que ses nus, solidement construits, ses paysages et ses portraits s'inscrivent pour la plupart dans des approches modernes figuratives assez caractéristiques de l'époque. Mais pour le présent essai, nous ne nous référerons qu'au corpus, limité j'en conviens, conservé dans les collections muséales, soit moins d'une dizaine de toiles⁸ dont la majorité a été exposée dans le cadre de *Fémina*.

L'exposition *Fémina*

Au Québec, au lendemain de la Première Guerre mondiale, le nombre des femmes artistes professionnelles s'accroît. On peut voir leurs œuvres dans les expositions annuelles de l'AAM, de l'ARAC et parfois dans celles de l'Ontario Society of Artists. Elles sont présentes dans les diverses expositions des regroupements d'artistes qui se créent au cours des décennies 1920 et 1930. Pensons au Groupe de Beaver

Hall, au Canadian Group of Painters, à l'Eastern Group of Painters, à la Contemporary Arts Society (Société d'art contemporain), tout autant qu'aux diverses Sociétés d'aquarellistes, de graveurs et autres. Certaines sont invitées à participer aux expositions du Groupe des Sept ou de l'Arts Club (même si le *membership* de ce club est exclusivement masculin). Ces femmes artistes se retrouvent également dans plusieurs expositions pancanadiennes qui circulent au niveau national comme international.

À Montréal, des galeries privées comme William Scott and Sons, Watson Art Galleries, Frank Steven Gallery, Antoine Art Gallery, Dominion, Morency et Frères, et autres proposent certaines de leurs œuvres dans des expositions de groupes et, plus occasionnellement, dans des présentations individuelles. C'est le cas aussi dans les galeries d'art des grands magasins, chez Henry Morgan and Company ou aux Eaton's Fine Art Galleries. Soulignons enfin que la Bibliothèque Saint-Sulpice, qui organise des expositions entre 1916 et 1929, montre également des femmes artistes tout comme l'AAM le fait dans le cadre de petites expositions ponctuelles⁹.

Cela étant, si on excepte les expositions récurrentes de la Women Art's Society auxquelles participent plusieurs amatrices, rares sont les expositions qui intègrent dans leur titre l'affirmation du sexe de leurs participantes. Toutefois, à la fin des années 1940, quelques expositions vont s'identifier nommément au genre de leurs exposantes.

Au Québec, la première semble avoir été *Fémina* qui se tient au Musée de la province du 10 février au 16 mars 1947. Le dossier de l'exposition conservé au MNBAQ n'en livre pas toutes les prémises. Il semblerait que l'idée ait pris forme graduellement, peut-être à la suite d'échanges de courrier entre l'artiste Georgiana Paige Pinneo et le conservateur du musée, Paul Rainville, mais plus vraisemblablement au cours d'un voyage de ce dernier à Montréal au début de l'année 1946. En effet, à son retour de la Métropole, Rainville soumet à Jean Bruchési, sous-secrétaire de la province, le projet de réunir un groupe de femmes artistes de Montréal pour ouvrir la saison d'automne. Il mentionne alors les noms de Suzanne Duquet, Agnès Lefort, Simone Dénéchaud, Prudence Heward (1896-1947), G. P. Pinneo, Alice Nolin (1896-1967) et Sylvia Daoust. Il dit avoir rencontré les artistes, lesquelles consentiraient à partager les frais. Bruchési donne son autorisation le 1^{er} février et l'ouverture est prévue pour octobre 1946.

Au cours du mois de février, Rainville informe les artistes des questions relatives au partage des coûts : le musée assumera les frais de poste, d'emballage, de déballage ainsi que le transport des œuvres, tandis que les artistes contribueront à ceux du catalogue, des cartes d'invitation et du vin d'honneur. À terme, chacune d'entre elles aura eu à déboursier 17,65 \$.

Le projet initial subit quelques retards et quelques changements. Des échanges de correspondance nous apprennent qu'au cours de l'été Alice Nolin et Prudence Heward doivent se désister pour des raisons de responsabilités familiales ou de santé. Heward décédera peu après. Rainville invite alors Marguerite Fainmel (1910-1981) qui refuse au nom du principe que l'artiste n'a pas à payer les frais d'une exposition, alors que Marian Dale Scott acceptera pour sa part l'invitation qui lui est faite. Rainville doit prendre la décision de retarder l'exposition qui ouvrira finalement le 10 février 1947. Dans son texte d'introduction au catalogue, Paul Rainville prend soin de rappeler que les artistes sont des professionnelles à double titre : par leur production, mais aussi par leur fonction d'enseignante. Leurs œuvres totalisent 140 numéros au catalogue : 8 sculptures, 2 dessins et 12 photographies de sculptures de Sylvia Daoust, 23 peintures de Simone Dénéchaud et 15 de Suzanne Duquet, 28 œuvres (dont 25 aquarelles ou gouaches et 3 huiles) de Claire Fautoux, 19 peintures d'Agnès Lefort, 15 de G. Paige Pinneo et 18 de Marian Scott. *Fémina* devait se terminer le 2 mars, mais devant le succès de la manifestation (4 400 personnes y seront venues), elle est prolongée jusqu'au 17 mars 1947.

L'idée d'expositions mettant en vedette des femmes artistes était dans l'air. Peu de temps après *Fémina*, l'exposition *Canadian Women Artists*, organisée par le National Council of Women of Canada en collaboration avec le Canadian Art Council et le National Council of Women of the United States of America se tient au Riverside Museum de New York du 27 avril au 18 mai 1947. Soixante-douze artistes y prennent part et une version réduite circule au Canada en 1947-1948. À Montréal, ce sont les Eaton Fine Art Galleries qui accueillent la présentation qui compte un nu d'Agnès Lefort¹⁰. Enfin, la galeriste Rose Millman propose en avril 1949 à la West End Gallery à Montréal une exposition qui aura un retentissement certain dans les journaux de l'époque, *Canadian Women Painters*¹¹.

Les œuvres de Lefort à l'exposition *Fémina*

Au catalogue de l'exposition *Fémina*, on dénombre 19 œuvres de Lefort réalisées entre 1937 et 1946¹². Toutes ne nous sont pas connues, mais celles qui le sont témoignent de la diversité thématique et stylistique du travail de cette artiste. Parmi elles, 5 sont accompagnées de la mention « *Composition* ».

Les « *Compositions* »



Figure 1 : Agnès Lefort, *La France pleurant ses enfants*, vers 1942-1943, gouache sur papier, 40 x 33,5 cm approx. (papier); 61,4 x 53,4 cm (cadre), Collection Sébastien Hudon, Québec.

L'acquisition récente par Sébastien Hudon¹³ d'une étude préparatoire (fig. 1) de l'une d'elles nous a permis de l'identifier comme étant *Composition : France* (1942), celle que nous pouvons apercevoir sur une photographie en noir et blanc, à l'extrême gauche d'un des murs de l'exposition (fig. 2). Relativement indistincte, parce que captée de loin par le photographe, cette image que nous avons de l'accrochage gommait toute possibilité de lecture ou d'interprétation, même vague, de ce tableau. Cette imprécision doublée d'un titre au catalogue tout aussi flou, rendait impossible jusqu'à tout récemment l'association de l'œuvre à son titre. La découverte de la gouache préparatoire, de format plus modeste que l'œuvre exposée à *Fémina*¹⁴ nous permet donc à la fois de mieux comprendre les motifs de

Composition : France, de l'associer à son numéro au catalogue et enfin de mieux saisir quel était le sens probable à lui donner.



Figure 2 : Vue de l'exposition *Fémina*. À l'extrême gauche *Composition : France* (1942) d'Agnès Lefort. À l'extrême droite *La Femme en mauve* (1945) de Suzanne Duquet. Troisième tableau à partir de la droite, *Escalier de secours* (1939) de Marian Dale Scott. Photographie E6,S7,SS1,P35416 / Fonds ministère de la Culture et des Communications – OFQ / Exposition *Fémina* au Musée Provincial de Québec / Roland Charuest / 1947.

Le haut de l'étude préparatoire correspond à un registre plus lointain où une suite de motifs sinueux et fantomatiques dans des tonalités terre de sienne brûlée, de noir et de gris se dirigent vers la droite de la composition. Pouvant rappeler des vagues, des flammes ou encore des individus, ces spectres forment une procession compacte et dynamique qui avance sans contrainte. Plus près du spectateur et au centre de la représentation, une masse plus claire rabattue en surface par de grands plans colorés, laisse deviner les contours stylisés d'une femme recroquevillée et tenant dans ses bras des enfants aux cheveux blonds, emmaillotés de blanc et de vert tendre, posés à ses genoux.

Cette femme, nue, anonyme, cheveux longs noués à l'arrière, évoque les représentations modernes des madones alors en vogue dans les années 1930 à 1950, dans ce que des historiens de l'art ont souvent convenu d'appeler « le renouveau de l'art religieux ». La femme est penchée tendrement sur les enfants qu'elle enlace, comme pour les protéger du cortège menaçant situé à l'arrière-plan

dont le poids semble courber son dos. Elle est accroupie et placée sur un grand plan d'un vert un peu éteint moucheté de taches jaunes – à l'intérieur desquelles sont serties d'autres taches blanches – qui pourrait donner l'impression qu'elle se trouve sur un tapis de verdure jonché de fleurs. Dernier détail, la figure féminine est enserrée d'encore plus près par une autre forme plus large qui se décline dans deux tonalités de rouge terre de sienne dont l'une est plus claire que le reste de la composition. Cette tache rouge serait seulement de la couleur si nous n'avions pas le titre. Mais une fois celui-ci dévoilé, on comprend que ce rouge plus clair figure probablement du sang. En effet, d'après les dires des nièces d'Agnès Lefort chargées de la succession de l'artiste et consignés par le galeriste qui a vendu l'œuvre, celle-ci aurait été originalement titrée *La France pleurant ses enfants*. Ces nièces auraient ajouté que leur tante tenait à cette œuvre qui était affichée dans son atelier et dont elle n'avait jamais voulu se départir. On peut comprendre un tel attachement. L'œuvre, poignante, c'est la France en Mère Patrie, alors brisée par le feu de l'occupation allemande et qui tente de réanimer ses enfants décédés et dont le sang s'écoule à ses pieds sur un tapis d'herbe et de marguerites¹⁵. On peut alors mesurer tout le tragique de la scène où les moyens picturaux permettent une puissante adéquation entre le sujet et la forme.

La thématique de cette *Composition : France* fait donc écho de manière allégorique au conflit mondial tout juste achevé. Elle n'est toutefois pas la seule dans l'exposition *Fémina* à se référer à la guerre qui venait de se terminer. En effet, on peut également y voir les aquarelles que Claire Fauteux avait réalisées alors qu'elle avait été internée en 1941 par les Allemands à Besançon avec d'autres ressortissantes des pays alliés. Ces petites œuvres sur papier dont plusieurs sont dans la collection du MNBAQ témoignent de la vie quotidienne des femmes en captivité¹⁶.

Également identifiée comme « *Composition* », *La Madone des Îles* de 1938 (n° 91 au catalogue, fig. 3 et fig. 4) est une huile antérieure à *Composition : France*. Moins synthétique et plus fantaisiste, cette « composition » donne à voir une étonnante Vierge et son enfant tous deux noirs de peau et dont les auréoles se découpent sur un fond décoratif sans grande profondeur. Marie et son fils sont entourés non pas d'anges, de mages ou de bergers, mais de singes, de fleurs et de fruits exotiques. Exposée au Salon du printemps de 1939, cette Madone s'était attiré un commentaire relativement positif de la part du critique Henri Girard qui mentionne dans son article du 15 mars 1939 publié dans *Le Canada* que parmi les envois qui

trouvent grâce à ses yeux, il y a : « *La Madone des Îles* de Mlle Agnès Lefort, œuvre quelque peu chargée, mais selon la vérité ou l'esprit du sujet ».



Figure 3 : Agnès Lefort, *La Madone des îles*, 1938, huile sur toile, 91,4 x 121,8 cm, Collection du Musée national des beaux-arts du Québec, achat (1948.18), © Succession Agnès Lefort. Crédit photo : MNBAQ, Patrick Altman.



Figure 4 : Vue de l'exposition *Fémina*. Au centre *La Madone des Îles* (1938) d'Agnès Lefort encadré par deux tableaux de Marian Dale Scott, à droite *Bud* (1938) et à gauche *Crocus* (1938). Photo : E6,S7,SS1,P35420 / Fonds ministère de la Culture et des Communications – OFQ / Exposition *Fémina* au Musée Provincial de Québec / Roland Charuest / 1947.

Ce sujet religieux se démarque par son exotisme des autres œuvres à thématique religieuse présentées dans l'exposition *Fémina*, dont les sculptures de Sylvia Daout,

le *Christ* de Simone Dénéchaud ou encore une *Esquisse pour l'Annonce faite à Marie* de Suzanne Duquet. Toutes ont cependant en commun d'être dans l'esprit du renouveau de l'art sacré qui s'amorçait au Québec¹⁷.

Le paysage et la nature morte

Des trois paysages, tous datés des années 1940, que Lefort présente à l'exposition du Musée de la province de Québec en 1947, un seul nous est connu : *Vers la Montagne bleue*, 1943, (n° 96 au catalogue, fig. 5). *Vers la Montagne bleue* retient l'attention autant par le rythme de ses touches colorées, la verticalité décorative de ses arbres que par la masse bleue de la montagne qui arrête le regard. On notera l'absence de repères géographiques précis qui permettraient d'associer le paysage à un territoire donné.

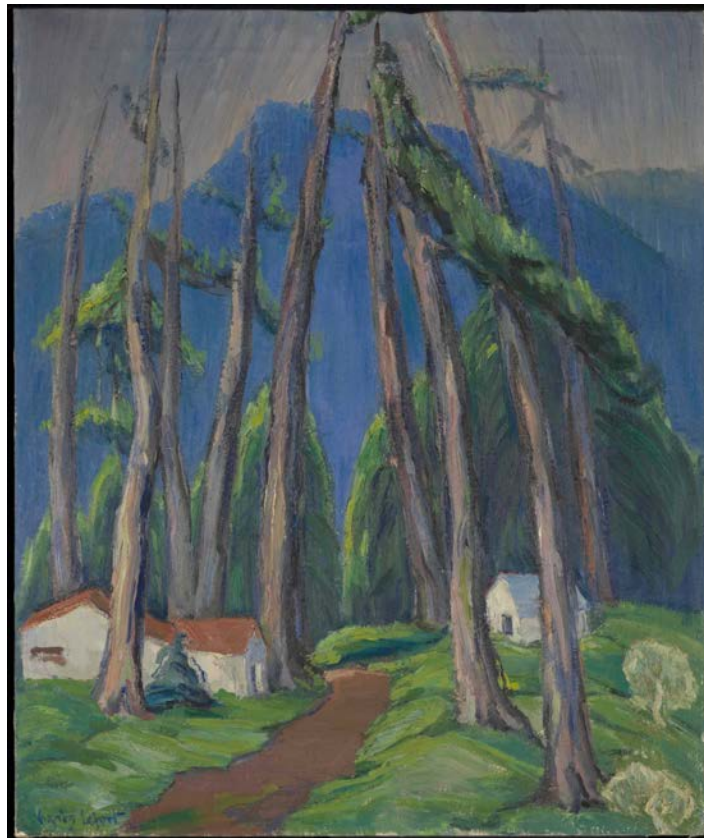


Figure 5 : Agnès Lefort, *Vers la montagne bleue*, 1943, huile sur toile, 66 x 50,8 cm, Collection du Musée national des beaux-arts du Québec, achat (1947.140), © Succession Agnès Lefort. Crédit photo : MNBAQ, Idra Labrie.



Figure 6: Agnès Lefort, *Mes fleurs*, 1944, huile sur toile, 69 x 58,7 cm, Collection du Musée national des beaux-arts du Québec, Achat (1945.36)
© Succession Agnès Lefort, Crédit photo : MNBAQ, Idra Labrie

Si on se réfère aux titres des œuvres que Lefort présente à *Fémina*, les natures mortes occupent une place importante (7 œuvres sur 19). Malheureusement, nous n'avons pas pu les retracer. Certes, le Musée de la province s'était porté acquéreur en 1945, deux ans avant l'exposition, d'une toile titrée *Mes fleurs*, (1944, fig. 6), mais ni le titre ni la date ne correspondent à une œuvre du catalogue de *Fémina*. Il en va de même pour celle qui est maintenant conservée au Musée d'art de Joliette, *Nature morte* (1943, fig. 7) qui présente l'intéressante particularité de mettre en scène un bouquet devant une fenêtre qui s'ouvre sur la ville. C'est là une caractéristique que l'on retrouve dans quelques natures mortes d'autres femmes artistes, dont Sarah Robertson (1891–1948), Nora Collyer (1898–1979), Prudence Heward, Mabel Lockerby (1882–1976)¹⁸ qui conjuguent picturalement l'espace intime de l'atelier ou de l'appartement avec l'espace extérieur de la ville par l'intermédiaire de la couleur qui établit un échange formel entre l'un et l'autre plan. C'est ce qu'accomplit ici Agnès Lefort en faisant dialoguer d'un espace à l'autre les tonalités de rouge, de brun orangé et de gris.



Figure 7 : Agnès Lefort, *Nature morte*, 1943, huile sur toile, 54 x 44 cm
Collection Séminaire de Joliette. Don des Clercs de Saint-Viateur du Canada,
Collection du Musée d'art de Joliette (2012.038). Crédit photo : MAJ.

Le portrait

Si on exclut les « *Compositions* » (dont *La Madone des Îles*) de cette catégorie, 6 des œuvres de Lefort à *Fémina* sont des portraits, mais un seul, celui de *Louis Bourgoïn* (1938, cat n° 90, fig. 8) est un portrait d'homme. Ce dernier vaut la peine qu'on s'y attarde, car Louis Bourgoïn fut non seulement un intime d'Agnès Lefort, mais aussi une figure fascinante du milieu scientifique et culturel du Québec des premières décennies du xx^e siècle.

Louis Bourgoïn (1891–1951), avec son collègue Pierre-Paul LeCointe (d. 1948), compte parmi ceux qui ont contribué à l'implantation d'une pratique scientifique moderne et d'une formation académique adaptée au développement économique et industriel à une époque où les maisons d'enseignements canadiennes-françaises étaient encore trop tournées vers les pratiques professionnelles traditionnelles.



Figure 8 : Agnès Lefort, *Portrait de M. Louis Bourgoïn*, 1938, huile sur toile, 68,5 x 58,4 cm, don de Mme Louis T. Léonard, Mme C.A. Lussier et Mlle Hélène Lefort, Collection Musée des beaux-arts de Montréal, (1973.1). Crédit photo : MBAM.

Pierre-Paul LeCointe et Louis Bourgoïn ont étudié à l'École nationale des Ponts et chaussées à Paris. Ingénieurs de chimie industrielle, ils occupent en France divers postes avant d'immigrer au Québec autour de la Première Guerre mondiale. À son arrivée au Canada, Bourgoïn travaille d'abord au Royal Vic et comme consultant dans le domaine de l'hygiène et de la bactériologie à la Ville de Montréal. En 1916, il fonde avec LeCointe un bureau d'ingénieurs-conseils de chimie industrielle. En 1917, les deux hommes proposent la création d'un Institut des sciences appliquées à la Chambre de commerce de Montréal, laquelle va aider au financement du Laboratoire de Chimie de l'École Polytechnique de Montréal où tous deux sont professeurs¹⁹.

Si Bourgoïn et LeCointe sont impliqués dans de nombreux réseaux, ceux des hommes d'affaires, des ingénieurs et des scientifiques, on les retrouve également dans ce milieu culturel montréalais que l'on pourrait qualifier « d'avancé » dans le contexte de l'époque. En effet, ils participent aux Salons de Fernand Préfontaine, architecte, critique d'art et fondateur, avec Léo-Pol Morin et Robert Laroque de

Roquebrune, de la dynamique revue *Le Nigog* qui paraît à Montréal en 1918. D'ailleurs, LeCointe comme Bourgoïn signeront chacun un essai dans les pages du *Nigog*²⁰. En mai 1918, LeCointe se porte à la défense de « L'Esthétique de l'ingénieur » et fait l'apologie de la beauté des réalisations de l'ingénierie contemporaine. Mais le texte qui est sans aucun doute le plus étonnant dans le contexte artistique du Québec qui, en 1918, n'a encore connu aucun des mouvements d'avant-garde comparable à ceux de l'Europe, est certainement celui de Louis Bourgoïn. En effet, en septembre, il publie dans *Le Nigog* un essai titré « Art et Science » dans lequel il plaide, entre autres choses, pour une expérimentation artistique qui irait au-delà du « réel », du « visible ».

Nous allons jusqu'à croire que l'évolution audacieuse de la Science facilite l'éclosion des conceptions nouvelles en Art. Car, si on s'habitue à changer nos certitudes scientifiques, on accoutumera peut-être plus facilement aussi notre esprit et nos sens à modifier nos raisons esthétiques. Les nouvelles écoles qui paraissent absurdes à beaucoup ne nous semblent pas plus condamnables dans leurs tentatives que les conceptions logiques qui président à l'édification de la géométrie non euclidienne ou de la théorie des Quanta. Que ces choses ne correspondent à rien de réel, il ne s'ensuit pas du tout qu'elles soient absurdes et inutiles²¹.

Bourgoïn est collectionneur d'art moderne et, comme Fernand Préfontaine et Léo-Pol Morin, il comptera parmi les prêteurs d'œuvres d'art moderne internationales pour l'exposition *Art of Our Day* organisée par la Société d'art contemporain de Montréal en 1939²².

Agnès Lefort rencontre Bourgoïn aux débuts des années 1930 et, durant près de deux décennies, elle collabore à la révision et à l'illustration de ses publications tirées de ses conférences radiophoniques pour Radio-Collège ou de ses articles pour *La Revue Technique* et *La Revue trimestrielle canadienne* pour ne nommer que celles-là²³. Source de revenus pour Lefort, ces activités lui permettent de poursuivre sa pratique picturale.

Dans le *Portrait de Louis Bourgoïn* de 1938²⁴, Lefort nous présente le scientifique de face, vêtu d'un costume masculin conventionnel (complet-veston, chemise blanche, cravate), la main sous le menton, le bras appuyé sur l'accoudoir d'un siège dont on ne voit que l'extrémité. Devant lui un livre ouvert. La carrure de Bourgoïn occupe toute la largeur de la toile. Ce portrait pourrait sembler assez conventionnel à

première vue. Toutefois, le traitement pictural des volumes et des arêtes du visage bien découpées par les touches colorées, les ombres d'un gris bleuté, l'harmonie entre les gris, les ocres, les bruns, les petits éclats, ici et là, de blanc, de bleu, de vert, d'orangé, les couleurs qui se répondent jusque dans le livre posé sur la table, le fond indéfini largement brossé, tout cela inscrit ce tableau dans la tradition moderne du portrait tel que l'ont abordée dans la période de l'entre-deux-guerres des artistes comme John Lyman (1886-1967), Edwin Holgate (1892-1977) ou Lilius Torrance Newton (1896-1980), pour ne citer que ceux-là.



Figure 9 : Agnès Lefort, *Le Petit Joueur de musique à bouche*, 1938 ?, huile sur toile 73,7 x 61 cm, Collection du Musée national des beaux-arts du Québec, achat (1945.37), © Succession Agnès Lefort. Crédit photo : MNBAQ, Idra Labrie.

Peint sans doute au cours de la même décennie, *Le petit joueur de musique à bouche* (autour de 1938, fig. 9) est entré en 1945 dans la collection du Musée de la province mais n'a pas été retenu pour l'exposition *Fémina*. Le jeune garçon, au visage moins structuré que celui de l'homme, mais aux volumes également construits par une touche bien apparente quoique plus balayée, est vêtu dans des tonalités plus claires qui laissent bien apparaître la ligne contour qui encadre les formes du modèle et de la chaise, isolant en quelque sorte ces motifs du fond paysagé très empâté où les gris et les verts sont parfois apposés au couteau à

palette. Mais la palette, avec ses gris, ses bleus, ses jaunes ocre, ses bruns et ses orangés, reste proche parente de celle du *Portrait de Louis Bourgoïn*.

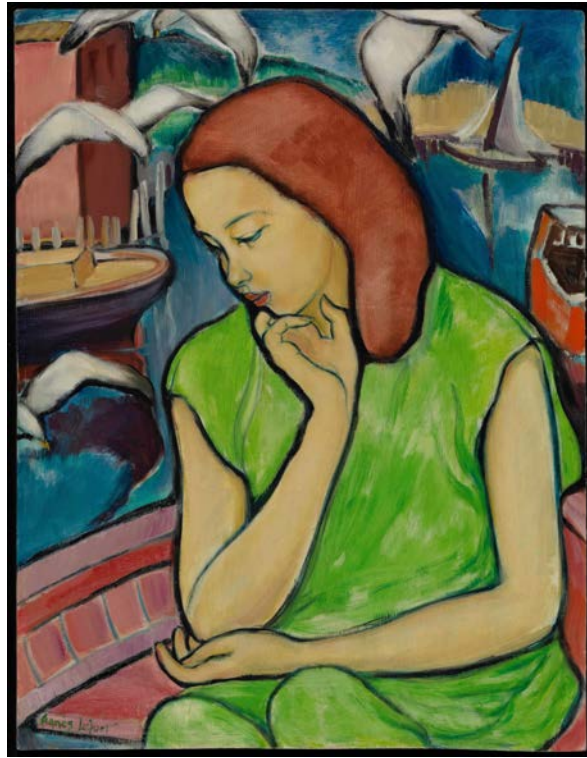


Figure 10 : Agnès Lefort, *Lise*, 1944, huile sur panneau de fibre de bois, 66 x 50,8 cm, Collection du Musée national des beaux-arts du Québec, achat (1947.139), © Succession Agnès Lefort. Crédit photo : MNBAQ, Jean-Guy Kérrouac.

Enfin, *Lise* (1944, fig. 10), l'autre portrait que nous connaissons de l'exposition *Fémina* est plus tardif et témoigne d'une approche stylistique différente. La palette est plus lumineuse et plus vive. La pâte est plus mince à l'intérieur des formes plus synthétiques qui sont résolument cloisonnées par de larges lignes colorées. Les volumes du modèle sont moins marqués. L'arrière-plan est beaucoup moins indéfini que dans les œuvres précédentes. Ses nombreux motifs, bateaux, oiseaux, barques, ciel, eau, évoquent la mer, mais le tout est disposé de manière à créer une perspective relativement moderne, construite par étagement, sans grande profondeur.

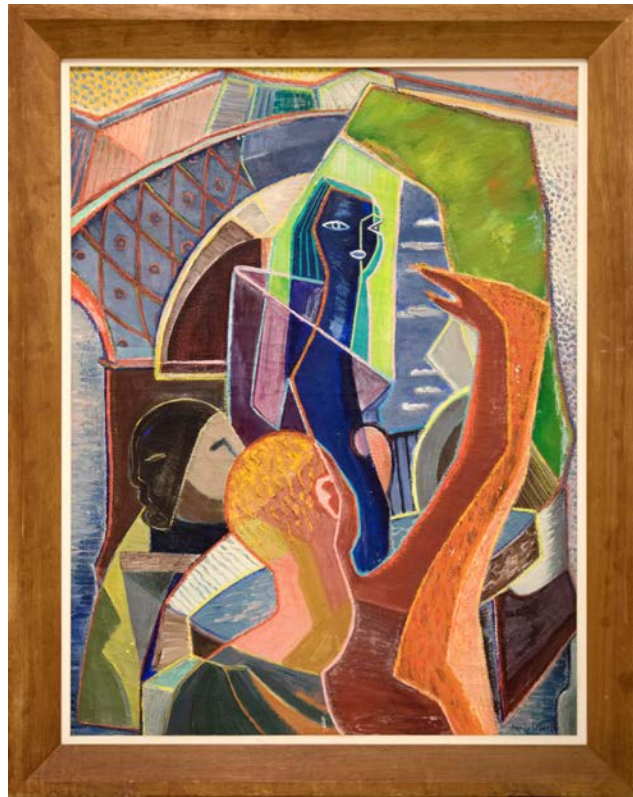


Figure 11 : Agnès Lefort, *Sans titre*, 1948, huile sur toile, 100,4 x 75 cm, Don de Paul Laporte, Collection du Musée d'art de Joliette (1995.332). Crédit photo : MAJ.

En 1948, Bourgoïn, malade, rompt avec Agnès Lefort pour épouser son infirmière. Lefort perd ainsi sa source principale de revenus et doit, à 57 ans, reconsidérer ses projets d'avenir²⁵. Après un séjour d'études en France auprès du peintre André Lothe (1885-1962) dont témoigne l'œuvre post cubiste de 1948 conservée au Musée d'art de Joliette (fig. 11) et après quelques expériences professionnelles qui ne génèrent guère de revenu, Agnès Lefort va ouvrir, le 30 octobre 1950, une galerie d'art qui sera marquante dans la diffusion de l'art contemporain à Montréal. Si, grâce au travail d'Hélène Sicotte, nous connaissons mieux l'histoire d'Agnès Lefort galeriste, celle de l'artiste, de sa production et de sa réception critique garde encore une grande part d'ombre. Cet essai a voulu, à travers la présentation de quelques-unes de ses œuvres lever un peu le voile sur sa contribution comme femme peintre.

Notes

¹ Ainsi, trois des œuvres de Lefort présentées à l'exposition *Fémina* sont acquises en 1947 et 1948 soit : *Lise*, 1944 (1947.139), *Vers la Montagne bleue*, 1943 (1947.140) et *La Madone des îles*, 1938 (1948.18). Par ailleurs, le Musée de la province de Québec (maintenant MNBAQ) avait acquis ses premiers Lefort en 1945 : *Mes fleurs*, 1944 (1945.36) et *Le petit joueur de musique à bouche*, 1938? (1945.37). Toutefois, ces tableaux ne sont pas présentés à *Fémina*. Il faut souligner que même si les œuvres d'artistes femmes ne représentent qu'une faible proportion de sa collection, le Musée, dès sa fondation, en acquiert de manière régulière, presque chaque année. Plusieurs le seront à la suite d'une exposition. Durant la période où il est conservateur du musée, de 1941 à 1952, Paul Rainville organise régulièrement des présentations qui réunissent de quatre à six artistes contemporains à la faveur desquelles il acquiert certaines œuvres comme ce fut le cas dans le cadre de *Fémina*.

² L'ÉBAM ouvre ses portes en 1923.

³ Sur Lefort, voir Hélène Sicotte, *La Galerie Agnès Lefort, les années fondatrices : 1950-1961*, Montréal, publié à compte d'auteur, 1996, p. 6-7 et aussi Hélène Sicotte, « Un état de la diffusion des arts visuels à Montréal. Les années cinquante : lieux et chronologie », *Journal of Canadian Art History / Annales de l'histoire de l'art canadien*, vol. XVI, n° 1, 1994, p. 64-95 et « Un état de la diffusion des arts visuels à Montréal. Les années cinquante : lieux et chronologie. Deuxième partie : 1955 à 1961 », *Journal of Canadian Art History / Annales de l'histoire de l'art canadien*, vol. XVI, n° 2, 1995, p. 40-76.

⁴ Dans le cas des jeunes artistes ou d'artistes moins « renommés », leur présence n'était souvent que mentionnée, suivis au mieux de l'identification de leurs œuvres. Ainsi, on lit dans *La Presse* du 5 avril 1924, (N. S. « Des œuvres remarquables au Salon du printemps ») : « N'oublions pas les envois de Mlle Agnès Lefort, 143 *Tête de vieillard*, et un pastel *Louise*. » Il convient aussi de souligner que même les exposants dont les œuvres sont commentées n'ont, le plus souvent, droit qu'à quelques lignes.

⁵ Aux Eaton's Fine Art Galleries, Lefort participe en 1936 à l'exposition *Montréal dans l'art*, en 1938 à *l'Exhibition of Contemporary Canadian Painting* et en 1948 à *l'Exhibition of Canadian Women Painters – Femmes peintres canadiennes* (sur cette exposition, voir la note 10). Voir Marie-Maxime de Andrade, « Appendix II: Chronology of Art in Montreal's Department Stores (1900-1950) » dans « The Exhibition of Art in Montreal's Department Stores, 1900-1945 », Master in Art History, Carleton University, Ottawa, 2018, p. 110-147.

⁶ Albert Laberge, « Ouverture du Salon de l'Académie canadienne », *La Presse*, 20 novembre 1931, p. 6; Henri Girard, « Le Salon du Printemps », *Le Canada*, 31 mars 1932, p. 5. Précisons que ce sont les expositions annuelles de l'AAM ou de l'ARAC qui étaient très souvent qualifiées par la critique francophone de « Salon », en référence au modèle français. En anglais, ces présentations sont identifiées par le terme « Exhibition ».

⁷ Reynald (pseudonyme d'Éphrem-Réginald Bertrand), « Le 56^e Salon de l'Académie. À défaut de révéler des tendances neuves, le Salon garde une allure distinguée et une belle tenue d'ensemble. Plus de "bon ton" que de vitalité. Maints portraits », *La Presse*, 22 novembre 1935, p. 19. Lucien Desbiens, « Le Salon du printemps », *Le Devoir*, 4 avril 1940, p. 4 : « Parmi nos talentueux peintres de la jeune génération il en est tels René Chicoine et Agnès Lefort que j'aurais voulu citer, mais dont je n'ai pu découvrir les toiles étant donné la disposition générale du Salon ».

⁸ L'entrée des œuvres de Lefort dans les collections muséales québécoises s'échelonne entre 1945 et 2012. Outre les cinq œuvres du MNBAQ mentionnées à la note 1, le *Portrait de Louis Bourgoïn* de 1938 (1973.1), également présenté à l'exposition *Fémina*, entre dans la collection du Musée des beaux-arts de Montréal en 1973. Il a été offert en don par les trois sœurs de l'artiste, Hélène, Thérèse et Gertrude Lefort; ces deux dernières, mariées, sont, comme c'était encore souvent le cas à

l'époque, identifiées dans le dossier d'acquisition de l'œuvre par le nom de leurs époux, soit Mesdames Louis T. Léonard (Thérèse) et C.A. Lussier (Gertrude). Dans sa lettre en date du 7 mai 1973 adressée à Mme Louis T. Léonard, Leo Rosshandler, alors conservateur et directeur adjoint du MBAM, remercie les sœurs Lefort de leur don et ajoute : « La présentation du tableau a donné lieu à une conversation portant sur l'important rôle joué par Agnès Lefort dans le développement du sentiment contemporain dans l'art québécois. Le don est hautement apprécié et nous vous remercions ». Il ne dit rien du tableau comme tel et on peut se demander si « l'important rôle » joué par A. Lefort dans le « développement du sentiment contemporain » se référerait à sa contribution comme artiste ou comme galeriste, compte tenu de l'importance qu'a eue la Galerie Agnès Lefort dans la diffusion de l'art contemporain à Montréal ? Enfin, c'est plus tardivement que des œuvres de Lefort entrent dans la collection du Musée d'art de Joliette. La nature morte de 1943 (2012.038) provient de la collection du Séminaire de Joliette, un don des Clercs de Saint-Viateur du Canada, alors que le tableau *Sans titre*, 1948 (1995.332) a été donné au Musée par Monsieur Paul Laporte.

⁹ Outre la liste des expositions du mémoire de Marie-Maxime de Andrade (note 5), on pourra consulter les listes des expositions données en annexe de plusieurs publications, dont Jacques Des Rochers et Brian Foss (dir.), *Une modernité des années 1920 à Montréal. Le Groupe de Beaver Hall*, Montréal, Londres, Musée des beaux-arts de Montréal, Black Dog Publishing, 2015; Esther Trépanier, *Peinture et modernité au Québec 1919-1939*, Québec, Éditions Nota bene, 1998; Esther Trépanier, *Marian Dale Scott. Pionnière de l'art moderne*, Québec, Musée du Québec, 2000, etc. De même les dossiers d'artistes du Canadian Women Artists History Initiative / Réseau d'études sur l'histoire des artistes canadiennes (<http://cwahi.concordia.ca>) donnent accès aux critiques d'art qui comportent des mentions de la participation de ces femmes à diverses expositions jusqu'en 1940. Voir aussi le document PDF « Répertoire des expositions du Musée des beaux-arts de Montréal 1860-2016 » : www.mbam.qc.ca/wp-content/uploads/2016/07/mbam-repertoire-des-expositions-depuis-1860.pdf. Une analyse exhaustive, à la fois quantitative et qualitative, de la présence des femmes dans le milieu de l'art reste cependant à faire.

¹⁰ L'exposition de 64 toiles est présentée chez Eaton de 22 au 30 mars 1948 sous le titre *Exhibition of Canadian Women Painters-Femmes peintres canadiennes*. Le tableau de Lefort ne trouve guère grâce aux yeux du critique du *Devoir*, Jacques-G. Daoust, (23 mars 1949, p. 6). Après avoir louangé *La couturière* de Louise Gadbois (1896-1985) « la meilleure toile parmi les exposantes canadiennes-françaises » Daoust écrit : « On ne peut en dire autant d'Agnès Lefort de Montréal, qui nous offre une *nudité laide* qui se veut hawaïenne, mais qui n'est, en somme, qu'une *atrocité* ». Toutefois, on mesure mieux le point de vue esthétique qui fonde l'appréciation du critique quand on lit la suite : « Jeanne Rhéaume, de Montréal également, réussit mieux cependant que sa concitoyenne [*Lefort*] dans le genre *grotesque à la Matisse* [...] ». Plus loin, Daoust, qui ne fait pas dans la dentelle quand il s'agit de souligner ses détestations, note que Suzanne Duquette « nous étale un *dégoûtant* personnage vêtu d'une redingote fushia [*sic*] » [Nous soulignons]. Dans *La Presse* du lundi 22 mars (p. 16), l'exposition est annoncée au milieu des illustrations de manteaux, de chapeaux, de gants, de souliers d'une page publicitaire de la maison Eaton sur la mode printanière ! Merci à Marie-Maxime de Andrade pour la documentation autour de cette exposition chez Eaton.

¹¹ L'exposition regroupe des œuvres de Marion Aronson, Ghitta Caiserman (1923-2005), Emily Carr (1871-1945), Mary Filer (1920-2016), Louise Gadbois, Prudence Heward, Mabel Lockerby, Rita Mount (1885-1967), Pegi Nicol MacLeod (1904-1949), Liliias Torrance Newton, Georgiana Paige Pinneo, Didi Reush, Jeanne Rhéaume (1915-2000), Sarah Robertson, Mary Grey Robinson, Anne Savage (1896-1971), Marian Dale Scott, Ethel Seath (1879-1963), Jori Smith (1907-2005), Betty Sutherland (1920-1984), Fanny Wiselberg (1906-1986) et Rose Wiselberg (1908-1992). Pour un aperçu de la réception critique du travail des artistes femmes, voir entre autres Trépanier, la petite section sur la réception critique dans l'essai « La conquête d'un espace, 1900-1965 » (*Femmes artistes du XX^e siècle au Québec. Œuvres du Musée national des beaux-arts du Québec*, Québec, Musée

national des beaux-arts du Québec, Les Publications du Québec, Collection Arts du Québec, 2010 p. 44-50), l'article « Les femmes, l'art et la presse francophone montréalaise de 1915 à 1930 », *Journal of Canadian Art History / Annales d'histoire de l'art canadien*, vol. XVIII, n° 1, 1997, p. 68-83 et l'ouvrage sur *Marian Dale Scott. Pionnière de l'art moderne* (op. cit. note 9). Sur Rose Millman galeriste, voir aussi Édith-Anne Pageot, « Une voix féminine dans l'espace public. La Galerie Dominion, 1941-1956 », *Globe : revue internationale d'études québécoises*, vol. 11, n° 2, 2008, p. 185-203.

¹² n° 89, *Louise*, 1937; n° 90, *Portrait de Louis Bourgoïn*, 1938; n° 91, *Composition. La Madone des Iles*, 1938; n° 92, *Liseuse*, 1940; n° 93, *Les pêches*, 1940; n° 94, *Les Soleils*, 1941; n° 95, *Composition. France*, 1942; n° 96, *Vers la Montagne bleue*, 1943; n° 97, *Composition aux pêches*, 1943; n° 98, *Masures*, 1944; n° 99, *Graine de mousse*, 1945; n° 100, *Lise*, 1944; n° 101, *Bouquet*, 1945; n° 102, *Portrait de Mme A. J.*, 1945; n° 103, *Les marguerites. Composition*, 1945; n° 104, *Port de pêche Gloucester*, 1945; n° 105, *Portrait de Monique*, 1946; n° 106 *Nature morte au hareng rouge*, 1946; n° 107, *Composition Gold Eye*, 1946.

¹³ Puisque c'est l'acquisition de cette œuvre qui a servi de déclencheur à cet essai, il m'a semblé intéressant de demander à Sébastien Hudon d'y collaborer et de présenter ici le tableau *La France pleurant ses enfants*.

¹⁴ La correspondance échangée entre Agnès Lefort et Paul Rainville relativement à l'exposition et conservée au MNBAQ, traite de différentes questions techniques autour de l'acheminement au musée de certaines œuvres, du paiement de la contribution de l'artiste, de la vente lors de l'exposition d'un tableau, *La Liseuse*, etc. Toutefois, dans aucune de ces lettres il n'est fait mention de *Composition : France*. Cela dit, dans une lettre du 13 janvier 1947, Lefort demande à Rainville d'envoyer une invitation à Monsieur René de Messières, conseiller culturel de l'Ambassade de France à Ottawa qui, écrit-elle, « m'avait exprimé l'intérêt qu'il portait à cette exposition qu'il espérait voir [...] ».

¹⁵ Si on se fie à la photographie de l'accrochage, il semble que dans la *Composition : France* exposée à *Fémima*, les motifs mouchetés ont disparu simplifiant la scène à un essentiel d'où le symbolisme floral et l'aspect décoratif ont été évacués. Le changement d'échelle et de technique aura peut-être imposé à l'artiste une certaine retenue pour ne pas briser l'équilibre de la composition.

¹⁶ Claire Fautoux, boursière de la Women's Art Society, part pour l'Europe en 1921 avec Emily Coonan (1885-1971). Elle effectue divers séjours d'études, obtient encore une bourse du Ministère des Affaires Étrangères de France et s'établit à Paris grâce à un travail aux Archives du Canada. En décembre 1940, après que les Allemands eurent envahi Paris, elle est arrêtée, comme d'autres ressortissants des pays alliés résidant en France, dont l'artiste Jean Dallaire et sa femme. Claire Fautoux est envoyée à Besançon où elle sera détenue durant 7 mois. La collection du MNBAQ possède plus d'une vingtaine de ses aquarelles produites en captivité. Elles avaient été achetées par Paul Rainville en vue de l'exposition *Fémima*. Voir les encadrés « Les artistes et la guerre » et « L'exposition *Fémima* » dans Trépanier « La conquête d'un espace, 1900-1965 », op. cit. p. 72-73.

¹⁷ Le catalogue de l'exposition *Fémima* nous apprend que sur 22 œuvres de Sylvia Daoust, 19 sont des sculptures religieuses. Quant à Simone Dénéchaud, elle expose sur un total de 33 œuvres un *Christ* (1945, MNBAQ) et aussi une *Pieta* (non daté au catalogue). Enfin Suzanne Duquet, outre son *Esquisse pour l'Annonce faite à Marie*, présente également *La Vierge et l'Enfant* (1945) seuls tableaux à thématique religieuse sur 15. L'encadré sur « Le renouveau de l'art religieux » (« La conquête d'un espace, 1900-1965 », op. cit., p. 52-57) identifie un sujet de recherche à creuser soit la participation des artistes femmes au renouveau de l'art sacré.

¹⁸ Voir entre autres Esther Trépanier, « Le Groupe de Beaver Hall : une modernité montréalaise », dans Jacques Des Rochers et Brian Foss (dir.), *Une modernité des années 1920 à Montréal. Le*

Groupe de Beaver Hall, Montréal, Londres, Musée des beaux-arts de Montréal, Black Dog Publishing, 2015, p. 161-260.

¹⁹ Jean-François Auger, « Bourgoïn un pionnier de la chimie du lait », *Cap-aux-Diamants*, n° 71, automne 2002, p. 14-15, <https://id.erudit.org/iderudit/7478ac>; Jean-François Auger, « Le régime de recherche utilitaire du professeur consultant de la Seconde Révolution industrielle », *Annals of Science*, vol. 61, n° 3, 2004, p. 351-374. <https://doi.org/10.1080/00033790310001654800>.

²⁰ P.-P. LeCointe, « L'Esthétique de l'ingénieur », *Le Nigog*, n° 5, mai 1918, p. 141-144. Louis Bourgoïn, « Art et Science », *Le Nigog*, n° 9, septembre 1918, p. 284-287. Je commente ces textes dans « Un nigog lancé dans la mare des arts plastiques », *Le Nigog, Archives des lettres canadiennes*, tome VII, Montréal, Fides, 1987, p. 239-267.

²¹ Bourgoïn, *loc. cit.*, p. 287.

²² Robert Ayre, dans une notice de l'article « New York's New Art Museum Aims to Raise Standards of Taste and Extend Public's Perspective », (*Standard*, 20 mai 1939, p. D-14), nous apprend que les collectionneurs ayant prêté les 50 œuvres d'artistes contemporains pour l'exposition sont : Louis Bourgoïn, Mme Murray R. Chipman, Huntly R. Drumond, Eric Goldberg, Mrs M. Greenberg, Prudence Heward, John Lyman, M. et Mme G.R. McCall, F. Cleveland Morgan, Léo-Pol Morin, Fernand Préfontaine, Dr. Lewis L. Reford, Mme Ben Robinson, P.W. Rolleston, M. et Mme B. Schecter, Robert C. Shoen, Paul Schopflocker, Mme Oswald Schuller, William St-Pierre et Mlle A. Van Horne.

²³ Sicotte, *op. cit.*, p. 7-8.

²⁴ On lui connaît un autre portrait de Louis Bourgoïn, peint vers 1931, donc antérieur à celui présenté dans l'exposition *Fémina*. Il est reproduit dans Sicotte, *ibid.*, p. 7. Bourgoïn y est représenté de profil, dans son laboratoire, revêtu de la blouse blanche des laborantins.

²⁵ Sicotte, *ibid.*, p. 8.

Pour citer

Esther Trépanier, « Agnès Lefort à l'exposition *Fémina* », *Le Carnet de l'ÉRHAQ*, n° 3, printemps 2019, p. 61-81, [<https://erhaq.uqam.ca/wp-content/uploads/sites/37/2020/10/Le-Carnet-de-l'ÉRHAQ-no-3-7-Trepanier-Hudon.pdf>].