

Une question de valeur: les femmes artistes au Manitoba avant 1950

par

Claudine Majzels
University of Winnipeg
Winnipeg (Manitoba)

RÉSUMÉ

Peu de gens pourraient nommer de nos jours une artiste manitobaine de la période qui a précédé la Seconde Guerre mondiale. Il est cependant indéniable que les Manitobaines réalisent depuis longtemps des œuvres d'art et d'artisanat, qu'il s'agisse d'abord des femmes autochtones, puis des immigrantes par la suite. Toutefois, c'est la distinction entre les notions de «beaux-arts» et d'«artisanat et art décoratif» qui occupe notre attention. La marginalisation des femmes par rapport aux structures sociales, politiques et économiques de l'époque se manifeste également par le clivage entre l'artisanat et les arts décoratifs féminins et l'art, que l'on associe aux hommes. Les formes d'art que privilégient les musées, les galeries d'art, les écoles de beaux-arts et les collectionneurs privés sont limitées en nombre par les préjugés d'une élite patriarcale. Tandis qu'on tient la peinture en grande estime, on accorde peu de valeur à la broderie ou à la peinture sur porcelaine, par exemple. De plus, la séparation idéologique entre l'art et le travail reflète la distinction qui existe au plan social entre ceux qui peuvent se permettre d'embrasser une carrière dans les arts et ceux qui ne le peuvent pas. Ce n'est pas un hasard si la plupart des arts que pratiquent les femmes avant 1950 sont marginalisés et, par conséquent, dévalorisés. Le paradoxe, c'est que l'on ne considère pas l'«ouvrage» des femmes – broderie, dentelle, couture, peinture sur porcelaine, tricot et crochet, etc. –, réalisé au sein du foyer, comme du véritable travail devant être rémunéré. N'étant donc ni de l'art ni du travail, la production artistique des femmes est ravalée au rang de passe-temps, ce qui a pour effet de renforcer la

construction sociale de la féminité. Le temps est venu de réévaluer la créativité, la sensibilité et le talent des femmes de cette époque par rapport au contexte historique de celle-ci.

ABSTRACT

Few people today would be able to name a Manitoba woman artist from the period before the Second World War. Nonetheless, it is undeniable that since early times, first native and later immigrant women dedicated themselves to the production of art and craft. However, it is this distinction between so-called "fine art" and craft that deserves our attention. The marginalization of women in the social, political and economic structures of the period is also evident in the split between the feminine crafts and masculine arts. The art forms privileged by museums, commercial art galleries, art schools and private collections are limited by the biases of a patriarchal elite. Whereas painting on canvas is held in high esteem, embroidery and china painting have been considered inferior media. Moreover, the ideological separation between art and work is a reflection of the social division between those who can afford to choose a career in the arts and those who cannot. It is not accidental that many of the arts practiced by women before 1950 were marginalized and consequently devalued. The paradox is that "women's work", that is, the arts of embroidery, lace-making, sewing, china painting, knitting, crochet, etc., were unpaid labour when performed in the home. Neither art nor gainful employment, women's art production was reduced to the category of a pastime that further re-inforced the social construction of femininity. It is time to revalue the creativity, sensibility and virtuosity of women in the historical context of the period.

Peu de gens pourraient nommer de nos jours une artiste manitobaine de la période qui a précédé la Seconde Guerre mondiale. Il est cependant indéniable que les Manitobaines réalisent depuis longtemps des œuvres d'art et d'artisanat, qu'il s'agisse d'abord des femmes autochtones, puis des immigrantes par la suite (Farr et Luckyj, 1975; Tippet, 1992). Une histoire complète de l'art au Manitoba n'a pas encore été publiée, mais les bases d'une telle étude existent déjà à travers les nombreuses expositions qui ont été montées ou par les articles et les ouvrages qui ont été publiés (Baker, 1984; Davis, 1982; Kinneer

et Fast, 1987; Perry, 1970; Winnipeg Art Gallery, 1970; Yates, 1992). Depuis quelques années, une nouvelle génération d'historiennes de l'art effectue des recherches sur les femmes artistes négligées ou oubliées et tente d'analyser les causes de ce phénomène (Broude et Garrard, 1982; Nochlin, 1988; Parker, 1989; Parker et Pollock, 1981; Pollock, 1988 et 1996). Nombreuses sont les femmes qui ont suivi des cours en art, enseigné l'art, travaillé dans l'art commercial, dessiné, peint, voyagé pour étudier l'art à l'étranger et pour exposer leurs œuvres ou qui ont tissé, brodé, cousu et tricoté, et l'étude de leur vie nous offre de nouveaux aspects concernant la production artistique. Le fait qu'elles soient absentes dans les ouvrages sur l'histoire de l'art nous ouvre un autre champ d'exploration et nous permet une meilleure perception, une différente orientation, sur la manière même dont nous construisons le passé (Scott, 1986; Wolff, 1990).

L'étude de la carrière d'une femme artiste, et particulièrement de celle d'une femme ayant vécu à l'entre-deux-guerres, peut nous servir d'exemple pour illustrer son cheminement typique et, surtout, nous renseigner sur les conditions nécessaires à une réussite quasi professionnelle. En arrivant au Manitoba en 1988, nous avons eu la bonne fortune de découvrir une collection d'art unique dans une résidence de Winnipeg lorsque nous étions à la recherche d'un nouveau domicile. Notre expérience dans l'histoire de l'art nous avait bien préparée pour nous rendre compte que les nombreuses œuvres accrochées aux murs de cette maison provenaient de la même personne. Heureusement, plusieurs œuvres portaient la signature de Marie Hewson Guest. La propriétaire de la maison, et belle-fille de l'artiste, Hessie Guest, a pu nous renseigner sur la vie de Marie Guest (1880-1966). En plus, nous avons eu l'occasion de consulter les lettres, les photos et les coupures de journaux que la famille avait conservées (Majzels, 1995).

Fille d'un industriel d'origine loyaliste, Marie Hewson Guest est née en 1880 à Oxford (Nouvelle-Écosse). Elle a reçu une éducation privilégiée et une introduction aux beaux-arts pendant plusieurs séjours en Europe, notamment en France, en Belgique et en Angleterre. Elle a continué ses études au *Mount Allison College*, où elle a suivi des cours dans les arts et métiers. Elle a surtout travaillé l'aquarelle et la gravure, mais elle s'est lancée aussi dans la peinture à l'huile. Entre 1905 et 1915, elle a

ouvert un studio à Halifax où elle travaillait le cuivre, l'argent et le cuir, tout en vendant ses œuvres dans sa boutique. Pendant les mois d'été, elle a étudié aux États-Unis (New York, Provincetown et Floride). Au moment de son mariage avec le journaliste Benson Guest en 1919, elle enseignait la peinture et les métiers d'art en Ontario. Après leur mariage, les Guest viennent s'installer à Winnipeg. Le couple a deux enfants: Harry, né en 1920, et Muriel, née en 1923. Marie Guest abandonne la pratique artistique jusqu'en 1927 quand, inspirée par une conférence du poète canadien Bliss Carman à la *University of Manitoba*, elle se remet à dessiner à la craie et au pastel, ainsi qu'à peindre des aquarelles et des huiles. Elle crée des paysages de la campagne, du lac, de la ville, des portraits de ses enfants et de ses amis, même de sa servante en costume ukrainien. Un grand nombre d'œuvres déjà terminées sont aussitôt exposées dès 1927, et par la suite à chaque année jusqu'en 1945. Guest devient très bien connue à Winnipeg, exposant presque tous les ans au *Winnipeg Sketch Club* et à la *Society of Manitoba Artists*. Le magasin *La Baie* monte une exposition de ses œuvres en 1932. En outre, elle voyage souvent avec ses œuvres en dehors du Manitoba: Montréal, Ottawa, Toronto, Regina, Saskatoon et Detroit. En 1945, le Musée des beaux-arts de Winnipeg présente une rétrospective de quatre femmes artistes de Winnipeg: Allison Newton, Lynn Sissons, Georgie Wilcox et, bien sûr, Marie Guest.

L'analyse de cette biographie permet de dégager certaines conditions essentielles à la réussite d'une femme artiste à cette époque. Guest a bénéficié de nombreux avantages dans sa carrière: son milieu social, son éducation, les voyages et surtout un mari qui ne l'a pas empêchée de travailler, mais lui a permis de s'installer dans la salle à manger pour peindre et à partir en voyage sans sa famille pour assister aux expositions de son travail. C'est surtout le fait qu'elle avait hérité d'une petite fortune qui lui a permis de travailler à son aise et de participer aux expositions à travers le Canada. De plus, l'argent qu'elle gagnait avec la vente de ses tableaux défrayait les coûts de ses matériaux (peinture, canevas et encadrement). Ses revenus lui ont aussi permis d'acquérir un chalet d'été à Victoria Beach sur les bords du lac Winnipeg où Guest trouvait souvent son inspiration. En outre, elle avait aussi les moyens de se payer une servante qui faisait le ménage, la cuisine et qui s'occupait des

enfants. En se libérant ainsi des tâches ménagères, Marie Guest a donc pu se consacrer entièrement à l'art.

Le portrait qu'elle a fait de Katie Harlyk, une des jeunes femmes qui a tenu la maison Guest dans les années vingt et trente quand ses deux enfants étaient encore très jeunes, est très intéressant à analyser. Intitulé *Ukrainian Girl*, ce grand tableau peint en 1927 a souvent été exposé, aussi bien au Canada qu'aux États-Unis (photo 1); il représente Harlyk en costume ukrainien, avec une blouse blanche brodée dans les couleurs et les dessins traditionnels. De plus, la jeune femme tient un instrument à cordes. D'une façon indirecte, Guest rend hommage à l'artisanat ukrainien. Mais sa relation sociale et économique avec son sujet est cependant mise à l'avant-plan; l'occupation de Harlyk comme servante est redoublée dans son rôle comme modèle sans nom. C'est la servante qui garde les enfants pour que la mère puisse peindre. Cette relation entre les deux femmes ressemble à celle que décrit Linda Nochlin dans son étude sur *La nourrice* de l'artiste impressionniste Berthe Morisot (Nochlin, 1988). Le tableau de Guest n'est pas un véritable portrait de Katie Harlyk: c'est une image plutôt romantique de la femme d'une autre culture, dominée par l'artiste, sa patronne, et les spectateurs.

Dans la collection privée de la famille Guest, il y a un autre tableau qui nous a particulièrement intéressée: une grande huile intitulée *The Tapestry Weaver* (photo 2). C'est un portrait de Mitzi Anderson Dale, artiste en tapisserie bien connue dans les milieux artistiques de Winnipeg. D'origine norvégienne, elle avait étudié les arts et métiers à la *Universitetet i Oslo*; elle connaissait aussi diverses méthodes de teinture naturelle à base de plantes et d'écorces. D'ailleurs, les techniques traditionnelles et ses recettes pour les teintures, aussi bien que ses réflexions sur l'artisanat dans la vie des Manitobains, ont fait l'objet de plusieurs articles dans les journaux; elle a même été invitée à présenter des conférences à la Faculté d'agriculture de la *University of Manitoba*. Ses tapisseries ont gagné des prix aux concours annuels de la *Canadian Handicrafts Guild*, entre 1928 et 1932; sa renommée avait donc franchi les frontières manitobaines. Elle a notamment eu une grande influence sur l'enseignement à la section manitobaine de la *Canadian Handicrafts Guild* et sur toute la production de tissage dans la

région de Winnipeg. Marion Nelson Hooker (1866-1946), peintre de portraits sur commande, a même suivi des leçons en tissage de tapisserie avec Dale, avant que celle-ci quitte le Manitoba pour aller s'installer à Toronto vers 1932. Le tableau de la tisserande par Guest nous montre Dale assise à son rouet devant une de ses grandes tapisseries qui sert d'arrière-fond. Dale porte son costume national norvégien, comme Harlyk porte le sien dans le tableau précédent. D'après les collections publiées et les photos de l'époque, Dale se présentait souvent en public dans son costume traditionnel (Phillips, 1932) (photo 3). Il semble que Guest s'intéressait à la diversité culturelle qu'ont apportée les immigrants au Canada. De nouveau, Guest rend hommage au travail artistique d'une femme, mais encore une fois son identité est cachée sous un titre romantique et anonyme: *The Tapestry Weaver*. Il existe donc un certain paradoxe: d'une part, les femmes artistes sont valorisées mais, d'autre part, leur identité est réduite à des abstractions folkloriques.

On pourrait se poser la question: y a-t-il une différence de qualité entre les beaux-arts et les métiers? Il semblerait que la broderie et la tapisserie soient mises en marge, qu'elles occupent une autre catégorie de production, une catégorie définie par la classe sociale, l'ethnicité et le genre. Pourquoi faut-il établir des différences entre les diverses techniques de création d'images et de décoration? Les tableaux, tels les natures mortes et les paysages, servent à décorer autant que les arts de l'aiguille. On peut représenter des images aussi bien avec l'aiguille et le fil de soie, la laine ou le coton qu'avec les crayons, les pinceaux, l'huile, l'aquarelle, le pastel, etc. En effet, les matériaux utilisés dans les travaux de textiles sont sans doute plus précieux que ceux du dessin ou de la peinture sur papier ou canevas. D'où vient alors la dominance des soi-disant «beaux-arts»?

Dans *The Subversive Stitch* (Parker, 1989) et *Old Mistresses* (Parker et Pollock, 1981), l'analyse féministe de Roszika Parker suggère qu'il y a, depuis le XVI^e siècle, une distinction entre les arts féminins et les arts masculins. On retrouve la mise en marge des femmes non seulement aux niveaux social, politique et économique de l'époque, mais également dans la séparation entre les métiers féminins et les arts masculins. Les formes d'art que privilégient les musées, les galeries d'art, les écoles de beaux-arts et les collectionneurs privés sont limitées en nombre

par les préjugés d'une élite patriarcale. Tandis qu'on tient la peinture en grande estime, on accorde peu de valeur à la broderie ou à la peinture sur porcelaine, par exemple, même si, dans les cas du canevas ou de la porcelaine, le peintre n'a pas fabriqué le support. De plus, la séparation idéologique entre l'art et le travail reflète la distinction qui existe au plan social entre ceux qui peuvent se permettre d'embrasser une carrière dans les arts et ceux qui ne le peuvent pas. Ce n'est pas un hasard si la plupart des arts que pratiquent les femmes avant 1950 sont marginalisés et, par conséquent, dévalorisés. Le paradoxe, c'est que l'on ne considère pas l'«ouvrage» des femmes – broderie, dentelle, couture, peinture sur porcelaine, tricot et crochet, etc. –, réalisé au sein du foyer, comme du véritable travail devant être rémunéré. N'étant donc ni de l'art ni du travail, la production artistique des femmes est ravalée au rang de passe-temps, ce qui a pour effet de renforcer la construction sociale de la féminité. Le temps est venu de réévaluer la créativité, la sensibilité et le talent des femmes de cette époque par rapport au contexte historique de celle-ci. Afin de mieux comprendre comment se construit l'identité de la femme artiste, il faudra entreprendre des recherches plus approfondies sur la production artistique des femmes, à la fois dans le domaine privé et dans le domaine commercial, à l'extérieur du foyer.

Nous ne pouvons pas effectivement reconstruire l'histoire de l'art des femmes à travers les institutions publiques établies dans le cadre social qui a dominé la vie des arts au Manitoba au XIX^e siècle et dans la première moitié du XX^e. Les collectionneurs d'objets d'art et d'anthropologie n'ont traditionnellement pas cherché à inclure les objets fabriqués par les femmes (Melosh et Simmons, 1986; Reilly, 1987; Knibb, 1994). Il faut donc chercher plus loin, dans la production des arts décoratifs, dans l'art commercial, dans la mode, dans l'illustration, etc. Par exemple, ne devrait-on pas considérer comme artistes les sœurs Rae et Celia Trajan du *North End* de Winnipeg qui gagnaient leur vie en peignant à l'aquarelle les portraits photographiques de *Roxy Studios*¹? Un grand nombre de Manitobaines ont travaillé dans l'art graphique, notamment Allison Newton et Pauline Boutal, employées par la maison Brigdens qui imprimait le catalogue du magasin *Eaton's* (Davis, 1988).

Au Moyen-Âge, la broderie était un métier encore plus honorable que la peinture mais, après la Renaissance, elle devint plutôt une occupation pour les jeunes filles et les femmes. Dans l'imagination populaire, la broderie sert de passe-temps pour les dames d'une certaine qualité. Mais la signification du travail de fil et d'aiguille est plus complexe. La broderie sert aussi de méthode éducative: c'est un entraînement pour les petites filles, d'abord pour apprendre à coudre une ligne fine et droite, à faire des nœuds forts et bien serrés, ensuite les lignes courbées, le point de croix, de chaîne, et toutes les techniques qui pourraient servir dans la couture, même si la plupart de ces jeunes filles bien élevées, une fois mariées, ne seraient tout de même jamais obligées de coudre un seul point sauf comme passe-temps. En effet, l'inutilité de cette éducation cache un but non avoué: cet entraînement est conforme à un idéal féminin silencieux, immobile, patient, concentré sur une petite tâche domestique, répétant de jolis dessins, fragiles et traditionnels.

Marie Guest parle de sa mère, Elizabeth White Hewson, en tant que grande femme à l'aiguille et nous pouvons être sûr que la jeune Marie Guest a appris à son tour les points et les nœuds de la broderie. De plus, elle s'est établie à Halifax comme femme d'affaires avec une partenaire, peintre sur porcelaine, Guest vendant ses paniers tissés, ses œuvres en cuir, en argent et en cuivre; et, plus tard, elle a même enseigné les métiers d'art en Ontario. Cependant, sa réputation en tant qu'artiste dépend surtout de sa production de tableaux.

Sarah P. Hamm (c.1856-1940) de Winnipeg a brodé son nom et l'année 1882 sur une courtepointe, faite de pièces asymétriques de velours, de satin, de taffetas, de soie et de brocart, œuvre qui est conservée dans la collection du *Manitoba Crafts Museum and Library* (photo 4). Une centaine de petits morceaux de différentes couleurs et de toutes les formes, carrées, rondes, triangulaires, sont liés avec divers points de broderie le long de leurs bordures. Il y a une centaine d'images: ici une fleur, là un chat, des enfants qui jouent, une image au centre de chaque pièce de tissu. À travers nos recherches, nous avons découvert que ces images trouvent leur inspiration dans les illustrations des livres d'enfants toujours populaires de Kate Greenaway. En effet, Greenaway gagnait sa vie par la publication commerciale de divers patrons fabriqués d'après ses

dessins dans les magazines de l'époque plutôt que par ses œuvres littéraires et artistiques². Toutefois, une remarque dans le fichier du *Manitoba Crafts Museum* trahit le secret de cette merveilleuse courtepoinette et de sa créatrice: il semble qu'en tant qu'enfant, la petite Sarah Hamm était obligée chaque jour de compléter un morceau de couture, un peu de broderie ou un carré d'ouvrage à pièces, avant d'avoir la permission de sortir jouer³.

La broderie servait aussi dans la préparation de la jeune femme avant son mariage. Du côté pratique, une jeune fille pouvait elle-même préparer son trousseau: les nappes, les draps, les oreillers, la lingerie personnelle et tous les objets qui pouvaient être embellis par la broderie. La broderie était un des passe-temps des jeunes filles, tout comme jouer du piano, chanter, danser ou faire des arrangements floraux. Ces passe-temps étaient le reflet d'un niveau économique élevé et d'une bonne éducation féminine, une marque de qualité, nécessaire pour la future mariée, ménagère, hôtesse et mère de famille.

Un exemple manitobain se trouve dans la paire de grands napperons brodés par Jean Graham en 1905 avec des images de pensées (photo 5). Graham travaillait comme réceptionniste chez un dentiste à Carman «en attendant de se marier»⁴. Les pensées sont réalisées en fils de soie mauves, dorés, bleus et roses, avec une telle vérité botanique et un œil sensible à la composition qui ne pourraient pas être égalés dans aucune autre forme d'art: il n'y a pas une aquarelle, un pastel ou une peinture à l'huile qui pourrait mieux réussir dans le domaine de la représentation. D'ailleurs, l'aspect technique est vraiment remarquable: les milliers de points de satin courts et longs délimitent une surface brillante, qui reflète la lumière d'une façon étincelante, une surface douillette, comme le velours des pétales de vraies pensées. Les heures de patience et de concentration valent au moins autant qu'une aquarelle rapidement finie et bien moins coûteuse en matériel. L'idée que les broderies telles que celles de Graham soient moins «originales», surtout si des patrons sont utilisés, qu'une œuvre peinte ou dessinée est carrément fausse, car un grand nombre de tableaux à sujet de fleurs suivent un modèle ou bien sont eux-mêmes des copies d'autres tableaux. Comme l'artiste qui étudie une nature morte dans le studio, la femme d'aiguille doit

traduire les directives du patron; son jugement esthétique joue un rôle aussi important que la coordination de la main et de l'œil pour exécuter les points d'une manière précise et délicate.

L'idée que la femme soit identifiée à la nature et, en particulier aux fleurs, se retrouve à travers toutes les traditions artistiques des cultures patriarcales européennes et nord-américaines. Par exemple, cela se voit dans la production spécialisée par les femmes peintres depuis le XVII^e siècle, peu nombreuses qu'elles soient, de tableaux représentant les fleurs, comme spécimens botaniques, en bouquets et en plein air, et les natures mortes. Marie Guest, comme toutes les femmes artistes de sa génération, a vite compris que c'étaient ses images de fleurs qui se vendraient le plus vite. Les motifs à fleurs se trouvent non seulement dans la décoration des textiles fabriqués par les femmes d'origine européenne selon les traditions de leur pays, traditions transmises d'une génération à l'autre, de mère en fille pendant des siècles, mais aussi bien dans les travaux brodés des Amérindiennes et des Métisses collectionnés par les colons. Le mélange de matériaux naturels et artificiels, de représentations de fleurs indigènes et étrangères et de techniques géométriques et naturalistes se retrouve aussi dans les superbes vêtements et les articles de chasse, de rites et de la vie quotidienne. L'emploi de matériaux traditionnels, tels que les piquants et les perles de matières naturelles, est complété par les soies, les perles de verre et les tissus européens. Les Métisses, instruites en broderie par les religieuses dans les écoles des missions, ont adapté les techniques et les formes européennes aux traditions de leurs ancêtres en ajoutant les motifs floraux aux pièces décoratives qu'elles créaient pour leur mari (Glenbow Museum, 1985). Une très belle veste de peau, provenant de Berens River et richement brodée de motifs floraux en fils de soie vivement colorés, fait partie de la collection autochtone du Musée de l'homme et de la nature du Manitoba (photo 6). Cette veste, datant de 1912, est l'œuvre de Nancy Everett, épouse du chef ojibway William Berens, fils de Jacob Berens (Hallowell, 1992). La belle-mère d'Everett, Mary McKay, était elle aussi très habile dans la broderie. Plusieurs travaux de broderie d'une nommée «Redbird», dont on ne connaît pas l'identité, font partie de la collection du département d'anthropologie à la *University of Winnipeg*⁵.

Les créatrices de la plupart des objets d'art produits par les femmes autochtones et métisses qui se trouvent dans les collections officielles n'ont jamais été identifiées, et leurs noms n'ont donc pas été inclus dans les registres. Le sac cri de forme «octopus» appartenant au Musée de l'homme et de la nature du Manitoba en est un bel exemple; il a été présenté, avec entre autres la veste de Nancy Everett, au Musée des beaux-arts de Winnipeg lors de l'exposition de 1995, *Women's Art / Women's Lives: Manitoba Women Artists prior to 1955* (photo 7).

Marie Guest a souvent utilisé des motifs floraux dans ses aquarelles, dans ses gravures sur bois et sur verre et dans ses lithographies: ces œuvres qui se vendaient facilement ont grandement contribué à la faire connaître. Elle avait sûrement étudié cela dans sa formation en beaux-arts, mais elle a surtout développé la peinture à l'huile un peu plus tard, surtout après 1927. Une petite esquisse sans cadre a d'ailleurs été retrouvée dans ses portfolios: de toutes petites fleurs sauvages peintes avec des traits courts et épais, presque comme une broderie. Les fleurs se retrouvent à travers toute sa carrière et dans tous les supports: elle a même peint une grande tasse de porcelaine, haute et élégante, au style remarquable par son exubérance et ses vives couleurs (photo 8). Sur fond bleu foncé, la tasse est ornée d'un motif de fleurs rouges très stylisées, leurs tiges inscrivant un dessin en courbes répétées à la manière du mouvement artistique *Arts and Crafts*. L'anse de la tasse est peinte en or. Cette tasse ressemble beaucoup à une tasse d'origine anglaise dessinée par Louise Powell vers 1910-1920. Powell et son mari étaient à l'emploi de la firme très connue Wedgewood, où ils avaient introduit le mouvement *Arts and Crafts*. La tasse de Powell est reproduite dans l'ouvrage de Cheryl Buckley sur les femmes ouvrières dans les poteries britanniques de 1870 à 1955 (Buckley, 1990). Il existe également d'autres exemples de peinture sur porcelaine par Guest, notamment un service décoré en argent. Elle a peut-être appris à peindre sur porcelaine lorsqu'elle était étudiante au *Mount Allison College* ou dans son atelier à Halifax. En outre, elle aurait connu la nouvelle mode de peinture sur porcelaine pendant ses séjours en Angleterre.

Tandis que les femmes étaient employées comme peintres sur porcelaine et même comme dessinatrices dans les fabriques et les ateliers de poterie au Royaume-Uni, il est rare de trouver

une femme dans ce domaine au Canada. Par contre, à Portage-la-Prairie (Manitoba) vers 1919, la jeune Lynn Sissons (1889-1995) a débuté sa carrière en peignant sur porcelaine, et l'artiste Marion Nelson Hooker a aussi peint la porcelaine dans sa jeunesse en Ontario⁶. Sissons vend ses œuvres (photo 9): vases, cafetières, chocolatières, services à thé, bols à fruit, pour subventionner ses études en peinture à la *Winnipeg School of Art*. Mieux connue pour ses paysages sur aquarelle, Lynn Sissons est demeurée célibataire; elle a ainsi réussi à conserver son indépendance en gagnant sa vie par son art⁷.

Mais ce ne sont pas tous les peintres sur porcelaine qui deviennent artistes; de 1890 jusqu'à la Seconde Guerre mondiale, la peinture sur porcelaine a été un passe-temps très populaire auprès des jeunes femmes. Plusieurs pièces individuelles et des services entiers, peints par Irene Mae Whyte Davidson, sont conservés au Musée de l'homme et de la nature du Manitoba. En particulier, il y a un petit pot à gingembre très réussi, aux couleurs sombres et sobrement géométrique dans le style *art nouveau* (photo 10). Davidson avait des talents d'artiste, mais elle a dirigé ses énergies vers d'autres objectifs: elle a participé, aux côtés de Nellie McClung, à la campagne pour l'obtention du vote pour les femmes; elle a aussi organisé la collection du matériel récupéré pendant la Première Guerre mondiale; de plus, elle a travaillé dans l'industrie jusqu'à sa retraite. Elle a même assisté au premier *Calgary Stampede* déguisée en homme⁸.

La peinture sur porcelaine est devenue populaire en Amérique du Nord à la suite de l'exposition internationale de Philadelphie de 1876. Comme la broderie, ce métier confère toutes les bonnes qualités d'une demoiselle à la jeune fille qui le pratique; c'est une préparation pour le mariage. Non seulement les futures artistes, comme Sissons, mais aussi les étudiantes aux couvents de Winnipeg, ont reçu leur formation en peinture sur porcelaine, en broderie et dans les beaux-arts des religieuses entraînées dans les arts féminins en Europe. Une jeune étudiante de la *St. Mary's Academy*, Inez Beryl Davis, a gagné un prix en 1818, à l'âge de seize ans, pour son tableau à l'huile représentant un chien attendant son maître⁹. L'œuvre est signée «I. B. Davis»; l'artiste a aussi signé de cette façon chaque pièce du service à thé qu'elle a décoré pendant l'année de ses dix-neuf ans, l'année

avant son mariage. Après son mariage, elle a repeint sur le tableau son nom de jeune fille en y ajoutant «Chapman», le nom de son mari. Cet acte symbolique dans la transformation de son identité est significatif. Toutefois, la porcelaine ne pouvait pas être repeinte si facilement; il aurait fallu cuire de nouveau chaque morceau du service à thé. Inez Chapman a élevé ses quatre fils sans plus toucher à l'art visuel, jusqu'à la retraite de son mari en 1964. À la suite d'un voyage en Europe, elle est revenu à la peinture et a donné aussi des leçons d'art aux enfants de ses amis. Inez Chapman a choisi d'éviter une vie compliquée comme celle de Guest ou la vie solitaire de Sissons.

Les jeunes filles au couvent des sœurs grises de Saint-Norbert ont aussi suivi des leçons d'art: dessin, aquarelle, pastel et peinture à l'huile. Deux sœurs Magne, Hélène Griveau et Isabel Lavoie Ronceray, ont plus tard enseigné dans les écoles manitobaines, et toutes les deux ont continué à faire de la peinture toute leur vie. Veuve avec de jeunes enfants, et plus tard divorcée, Ronceray seule a réussi à faire vivre sa famille, et ce, sans jamais oublier l'art. Un grand nombre de dessins et de peintures ont été conservés dans les collections privées des membres de la famille. Corinne Tellier de Saint-Boniface nous a indiqué que les sœurs Magne et deux autres artistes, Suzanne DeLorme Hamilton et Alida Laporte Gendreau, suivaient les cours d'art donnés par sœur Ludovica Ritchot (1869-1949) au couvent de Saint-Norbert. «Elle a été supérieure à Saint-Norbert de 1917-1920. Avant 1917, elle enseignait les grades supérieurs, mais le dessin, c'était payant le samedi»¹⁰. Un beau pastel intitulé *La rue de l'église à Saint-Norbert*, dessiné par Alida Laporte vers 1912-1914, vers l'âge de quinze ans, appartient aujourd'hui au Musée de Saint-Boniface (photo 11).

Le besoin de beauté et de création est plus profond que n'importe quelles conventions d'éducation ou de comportement social. Les jeunes filles étaient limitées dans leurs devoirs artistiques, mais il y avait aussi la possibilité de s'exprimer et de se perfectionner. Même dans les communautés huttérites vers 1950, on encourageait les jeunes filles non seulement à apprendre à tricoter, mais à décorer leurs sceaux de laine et d'aiguilles avec de jolies peintures de fleurs et d'oiseaux, et parfois même leurs noms. Le Musée de l'homme et de la nature du Manitoba a dans sa collection un tel seau qui porte le nom de Mary Maendel (photo 12).

Les choses les plus utilitaires pouvaient servir comme objets d'art. Vers la fin du XIX^e siècle, les magazines pour femmes ont beaucoup popularisé les modes passantes de différents styles de broderies en publiant des images et des directives dans leurs pages. Les patrons imprimés s'échangeaient dans les divers cercles de couture. Le *Peterson's Magazine* a eu une influence particulière sur la façon de broder des images et des maximes sur les taies d'oreiller décoratives, tels que le visage souriant de *Dolly Dimple* et l'expression *Good Night* (Harbeson, 1938). On en retrouve un exemple avec ce dessin brodé dans la collection du *Dugald Costume Museum*; c'est une broderie à fil de coton rouge sur coton blanc réalisée vers 1890¹¹. Dans la collection de Leana Harris Ruxton à Winnipeg on retrouve une taie d'oreiller portant le même motif et les mots *Good Night*, attestant de la popularité de cette image et de l'accessibilité des magazines de broderie américains au Manitoba. Toutes les broderies de cette collection ont été faites par la mère de Leana Ruxton, Emily Jane Morley Harris Paul, dans le même style de contours en fil rouge sur fond blanc. Ce style a été très populaire pour les articles lavables à cause de l'indélébilité de la couleur du fil, soit rouge ou bleu, réalisée par un nouveau procédé de teinture. Emily Jane Morley Harris Paul, née en Angleterre, est venue au Manitoba en 1885. Mère de cinq enfants, elle entretenait sa maison et participait aux travaux agricoles à Seamo (Clarkleigh) quand elle est soudainement devenue veuve en 1888. Plus tard, elle s'est remariée et a donné naissance à trois autres enfants. Pour son plaisir, elle brodait tout en transformant selon son imagination les sujets qu'elle trouvait dans les magazines. Elle traduisait les images, destinées surtout aux femmes américaines, à sa façon, en utilisant souvent des motifs canadiens: sur une taie d'oreiller, on retrouve deux canards entourés de feuilles d'érable qu'elle a brodés avec les mots *Sail on in Peace* et signés *Mother* en 1902. D'autres articles de literie dans la collection Ruxton portent des images inspirées par les dessins de Kate Greenaway, mais elles ne sont jamais des copies identiques¹² (photo 13).

Dans le même style, un grand couvre-lit de coton blanc, composé de soixante-six petits carreaux avec un grand rectangle au centre, chacun brodé en rouge, appartient à la collection du *Manitoba Crafts Museum and Library* (figure 14). Les initiales de l'artiste sont brodées dans le coin au bas de cette belle

couverture: «E.B.G.» et l'année «1893». Les images, toutes reconnaissables, proviennent des patrons imprimés de l'époque: l'homme dans la lune, le fer à cheval, les fleurs, les papillons, les enfants et les animaux, avec un paon majestueux au centre. Les Manitobaines ont trouvé dans ce style simple, et tout de même charmant, de broderie de contours en fil rouge sur fond blanc une expression qui répondait à leurs besoins. En Amérique, ce genre de broderie pouvait même faire partie de la culture artistique de l'élite dans les grandes villes: un livre populaire, *Designs in Outline for Art Needlework*, de Lucretia Peabody Hale et publié en 1879, renferme une annonce pour une école de broderie, *The School for Art Needlework* au *Museum of Fine Arts of Boston* (Harbeson, 1938).

Un aspect intéressant de ces recherches sur les arts de l'aiguille est l'influence des patrons sur les «ouvrages de dames», aussi bien à travers la tradition orale, les dessins faits à la main et, dès le XIX^e siècle, les magazines et les patrons imprimés que l'on pouvait commander par la poste. La demande de patrons imprimés fait aussi profiter les industries du dessin graphique, de l'imprimerie et de la publication de magazines. Mais si nous sommes, en partie au moins, à la recherche de femmes artistes oubliées, ne faudrait-il pas chercher les dessinatrices de tous ces patrons?

Une paire de broderies à motifs floraux brodée par Doreen May Baillie Rutherford, vers 1942-1945, a été incluse dans l'exposition, *Forgotten Treasures*, présentée à la *University of Winnipeg* en 1995. Cette exposition de vingt et un objets créés par les Manitobaines avant 1950 (non seulement des travaux brodés mais aussi une aquarelle, un pastel, de la dentelle, de la menuiserie, etc.) a été préparée comme projet de recherche par les étudiants dans une de nos classes d'histoire de l'art. Une étudiante, Elizabeth Nunn, a rencontré une descendante de Rutherford qui lui a parlé de cette femme à l'aiguille, qui faisait de la couture, de la broderie et du tricot, d'abord pour sa famille et plus tard pour les ventes de charité. Parmi les magazines dans la collection du *Manitoba Crafts Museum and Library*, Elizabeth Nunn a aussi découvert les patrons originaux pour la paire de broderies à motifs floraux de Rutherford ainsi que le nom de la dessinatrice, Alice Godkin¹³. On devrait rechercher d'autres patrons dessinés par Godkin et les autres dessinatrices pour

mieux comprendre l'influence de ces magazines dans la production de l'art pour les femmes et par celles-ci.

Dans cette même exposition, on retrouve aussi un exemple montrant des patrons adaptés à un autre contexte culturel: quand Pawlina Smolak Staniul a travaillé sa broderie avec un motif d'oiseau entouré de fleurs, elle a choisi un patron dans le style britannique *Berlin Wool Work*; la technique utilisée pour les fleurs appartient à ce style; toutefois, les couleurs employées ne sont pas des couleurs pastels traditionnelles de la broderie anglaise. Ce sont des couleurs fortes: le jaune, le noir et le rouge de l'Ukraine occidentale, le pays d'origine de Pawlina Smolak Staniul. Elle a peut-être choisi pour elle-même ces couleurs ukrainiennes, mais il est aussi vrai que les patrons britanniques, publiés dans les magazines canadiens entre les années trente et cinquante, indiquent parfois des couleurs de l'Europe de l'Est¹⁴.

Parmi les objets rassemblés pour l'exposition *Women's Art/ Women's Lives: Manitoba Women Artists prior to 1955* au Musée des beaux-arts de Winnipeg, il y avait un joli tablier crocheté en coton brun clair avec une grande rayure rouge au bas et un ruban de satin rouge à la taille. Denise Beernaerts, d'origine belge, l'avait fait au crochet vers 1952, à l'âge de quinze ans¹⁵ (photo 15). Par coïncidence, deux tabliers identiques à celui de Beernaerts, en coton blanc avec la rayure en bleu, ont été trouvés par Linda Toews, une étudiante qui a participé dans le projet de recherche à la *University of Winnipeg*. Ces deux tabliers, destinés à ses filles, ont été crochetés dans les années quarante par Tina Giesbrecht, d'origine mennonite¹⁶. Plus tard, nous avons pu retrouver un tablier identique aux précédents dans la collection du *Dugald Costume Museum*: tout en blanc, datant aussi des années quarante, et crocheté par Vera Hardy, d'origine ukrainienne. Les archives de la collection nous ont appris que Vera Hardy était la femme de ménage de Phyllis E. Huey, et que c'était la femme de ménage qui avait non seulement crocheté ce tablier plein de trous, mais elle avait offert ce tablier pratiquement inutile en cadeau à sa patronne. L'ironie de ce cadeau ne nous échappe pas. Huey raconte, dans une lettre qui accompagne son don du tablier au *Dugald Costume Museum*, qu'elle aimait porter ce tablier décoratif par dessus une robe rouge qui le mettait bien en relief, surtout pour les thés

organisés par son église¹⁷. Le but du tablier croché n'est pas de protéger les vêtements mais de conférer à la femme qui le porte une certaine identité féminine. Par son symbolisme de servitude, de domesticité, d'industrie, le tablier décoratif, objet à la fois fragile, inutile et joli, est un indicateur non seulement du genre mais aussi de la classe.

Malgré les origines ethniques différentes des femmes qui ont croché ces tabliers, nous nous sommes demandé si elles n'avaient pas utilisé le même patron. En effet, il n'a pas été difficile de découvrir un tel patron dans un article du magazine *McCall Needlework, Knitting, Crocheting* de l'été 1945. Une photo d'une belle jeune femme, qui porte un tablier ressemblant aux quatre tabliers trouvés en 1995, est accompagnée du titre *Miss Photogenic Dons a Crocheted Apron*¹⁸ (photo 16). L'article décrit la jeune gagnante d'un concours de beauté dans son joli tablier qu'elle a croché elle-même en lui prédisant une carrière dans le cinéma. Son rôle de mannequin pour le tablier est aussi paradoxal que celui de Phyllis Huey: elle doit non seulement être la plus belle, mais elle doit aussi être capable de créer ses propres tabliers et, par association, être bonne ménagère. Voilà la double corvée de la femme de la classe moyenne après la Seconde Guerre mondiale: elle est simultanément identifiée comme séductrice et bonne épouse. Une fois que les femmes de la classe ouvrière avaient laissé tomber le travail domestique pour des emplois mieux rémunérés dans les usines, où elles avaient été employées par nécessité pendant la guerre, les bourgeoises ont été prises au piège dans le confort matériel, jouant leur double rôle de femme professionnelle et de bonne à tout faire.

NOTES

1. Entrevue avec Sandra Schapiro (Winnipeg) en 1995.
2. Entrevue avec Valeria Joyal (Winnipeg) en 1996.
3. *The Manitoba Crafts Council*, fichier n° 377 (*Manitoba Crafts Museum and Library*).
4. Entrevue avec Hilda Metcalfe (Winnipeg) en 1995.
5. Entrevue avec Jennifer H. S. Brown (Winnipeg) en 1998.
6. Entrevue avec Helen Robinson (Winnipeg) en 1995.

7. Entrevue avec Janet Everall (Winnipeg) et Anne MacVicar (Winnipeg) en 1995.
8. Entrevue avec Marian Kaffka (Winnipeg) en 1995.
9. Entrevue avec George Chapman (Winnipeg) en 1995.
10. Entrevue avec Corinne Pelletier (Winnipeg) en 1998.
11. Archives du *Dugald Costume Museum*.
12. Entrevue avec Valeria Joyal (Winnipeg) en 1996.
13. Entrevue avec Elizabeth Nunn (Winnipeg) en 1995.
14. Entrevue avec Jolene Bell (Winnipeg) en 1995.
15. Entrevue avec Angela Huyghe (Winnipeg) en 1995.
16. Entrevue avec Linda Toews (Winnipeg) en 1995.
17. Archives du *Dugald Costume Museum*.
18. Dans *McCall Needlework, Knitting, Crocheting* (1945), p. 44.

BIBLIOGRAPHIE

- BAKER, Marilyn (1984) *The Winnipeg School of Art: The Early Years*, Winnipeg, University of Manitoba Press, 135 p.
- BROUDE, Norma et GARRARD, Mary D. (dir.) (1982) *Feminism and Art History: Questioning the Litany*, New York, Harper & Row, 358 p.
- BUCKLEY, Cheryl (1990) *Potters and Paintresses: Women Designers in the Pottery Industry 1870-1955*, Londres, Women's Press, 184 p.
- DAVIS, Angela E. (1982) «Laying the Ground: the establishment of an artistic milieu in Winnipeg, 1890-1913», *Manitoba History*, n° 4, p. 10-15.
- (1988) «The Hothouse of Canadian Art: A "Golden Age" At Brigden's», *The Beaver*, vol. 68, n° 1, p. 37-45, 47.
- FARR, Dorothy et LUCKYJ, Natalie (1975) *From Women's Eyes: Women Painters in Canada*, Kingston, Queen's University, 81 p. [exposition du Agnes Etherington Art Center]
- GLENBOW MUSEUM (1985) *Metis*, Calgary, Glenbow Museum, 24 p. [exposition du Glenbow Museum]
- HALLOWELL, A. Irving (1992) *The Objibwa of Berens River, Manitoba: Ethnography into History*, Orlando, Harcourt Brace Jovanovich College Publishers, 128 p.

- HARBESON, Georgiana Brown (1938) *American Needlework: The History of Decorative Stitchery and Embroidery from the Late 16th to the 20th Century*, New York, Bonanza Books, Crown Publishers, 232 p.
- KINNEAR, Mary et FAST, Vera (1987) *Planting the Garden: An Annotated Archival Bibliography of the History of Women in Manitoba*, Winnipeg, University of Manitoba Press, 314 p.
- KNIBB, Helen (1994) «"Present But Not Visible": Searching for Women's History in Museum Collections», *Gender and History*, vol. 6, n° 3, p. 352-369.
- MAJZELS, Claudine (1995) «Constructing the Woman Artist: Marie Hewson Guest in Winnipeg», *Manitoba History*, n° 29, p. 2-10.
- MELOSH, Barbara et SIMMONS, Christina (1986) «Exhibiting Women's History», dans BENSON, Susan P. et al. (dir.) *Presenting the Past*, Philadelphia, Temple University Press, 203-221.
- NOCHLIN, Linda (1988) *Women, Art and Power and Other Essays*, New York, Harper & Row, 181 p.
- PARKER, Roszika (1989) *The Subversive Stitch: Embroidery and the Making of the Feminine*, New York, Routledge, 247 p.
- PARKER, Roszika et POLLOCK, Griselda (1981) *Old Mistresses: Women, Art and Ideology*, New York, Pantheon Books, 184 p.
- PERRY, Madeline (1970) *A Brief History of the Winnipeg Sketch Club*, Winnipeg, Winnipeg Sketch Club, 32 p.
- PHILLIPS, Walter J. (1932) «Marie Guest's Art Shows Energy, Devotion to Ideal», *The Winnipeg Tribune*, vol. 42, n° 254 (Magazine Section), p. 2.
- POLLOCK, Griselda (1988) *Vision and Difference: Femininity, Feminism, and the Histories of Art*, London, Routledge, 239 p.
- (1996) «Theory, Ideology, Politics: Art and Its Myths», *The Art Bulletin*, vol. 78, n° 1, p. 16-22.
- REILLY, Sharon (1987) «Material History and the History of Women», dans KINNEAR, Mary (dir.) *First days, Fighting Days: Women in Manitoba History*, Regina, Canadian Plains Research Center (University of Regina), p. 1-17.
- SCOTT, Joan W. (1986) «Gender: A Useful Category of Historical Analysis», *American Historical Review*, vol. 91, n° 5, p. 1053-1075.
- TIPPETT, Maria (1992) *By a Lady: Celebrating Three Centuries of Art by Canadian Women*, Toronto, Viking, 226 p.

WINNIPEG ART GALLERY (1970) *150 Years of Art in Manitoba: Struggle for a Visual Civilization*, Winnipeg, Winnipeg Art Gallery, 115 p.

WOLFF, Janet (1990) *Feminine Sentences: Essays on Woman and Culture*, Berkeley, University of California Press, 146 p.

YATES, Sarah (1992) *The Manitoba Society of Artists: A History*, Winnipeg, Manitoba Society of Artists, 49 p.



PHOTO 1

Ukrainian Girl

Huile sur planchette (35,5 x 29 cm) de Marie Hewson Guest,
vers 1927-1928. (collection de Hessie J. Guest)

(Photo: Ernest Mayer, Musée des beaux-arts de Winnipeg)



PHOTO 2

The Tapestry Weaver

Huile sur canevas (100 x 100 cm) de Marie Hewson Guest, 1931.

(collection de Hessie J. Guest)

(Photo: Ernest Mayer, Musée des beaux-arts de Winnipeg)



PHOTO 3

Mitzi Anderson Dale, vers 1929

Huile sur canevas (100 x 100 cm) de Marie Hewson Guest, 1931.
(collection du *Manitoba Crafts Museum and Library*)

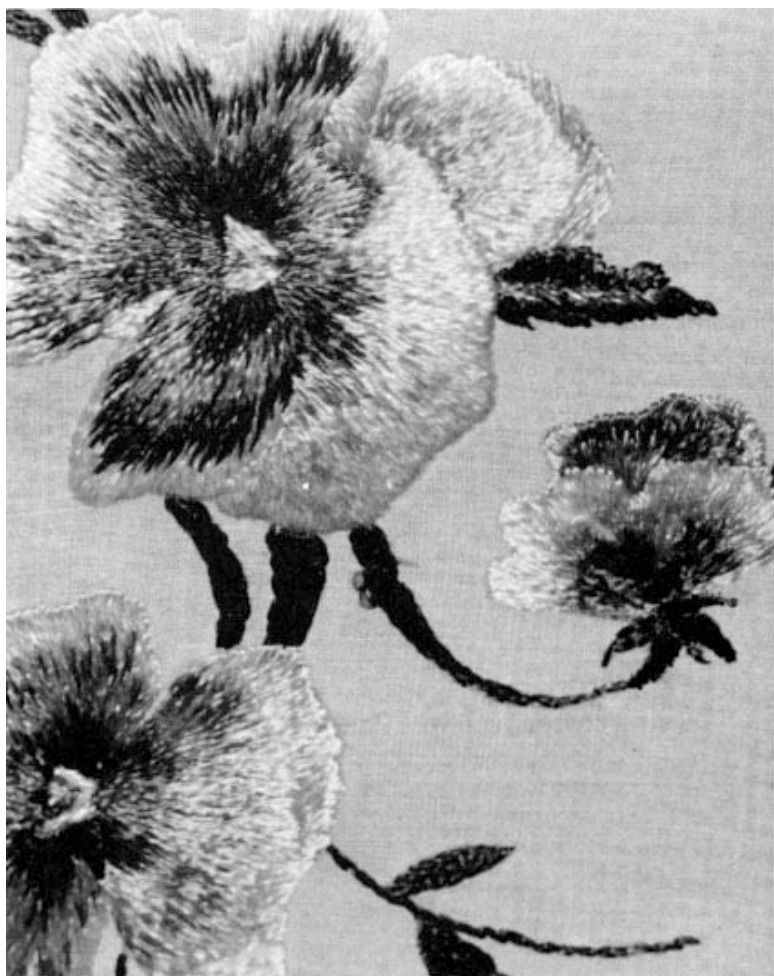


PHOTO 4

Détail de couvre-lit

Broderie de soie sur pièces de velours, de soie et de brocart
(183 x 138 cm) de Sarah Hamm, 1882.

(collection du *Manitoba Crafts Museum and Library*)

(photo: Claudine Majzels)

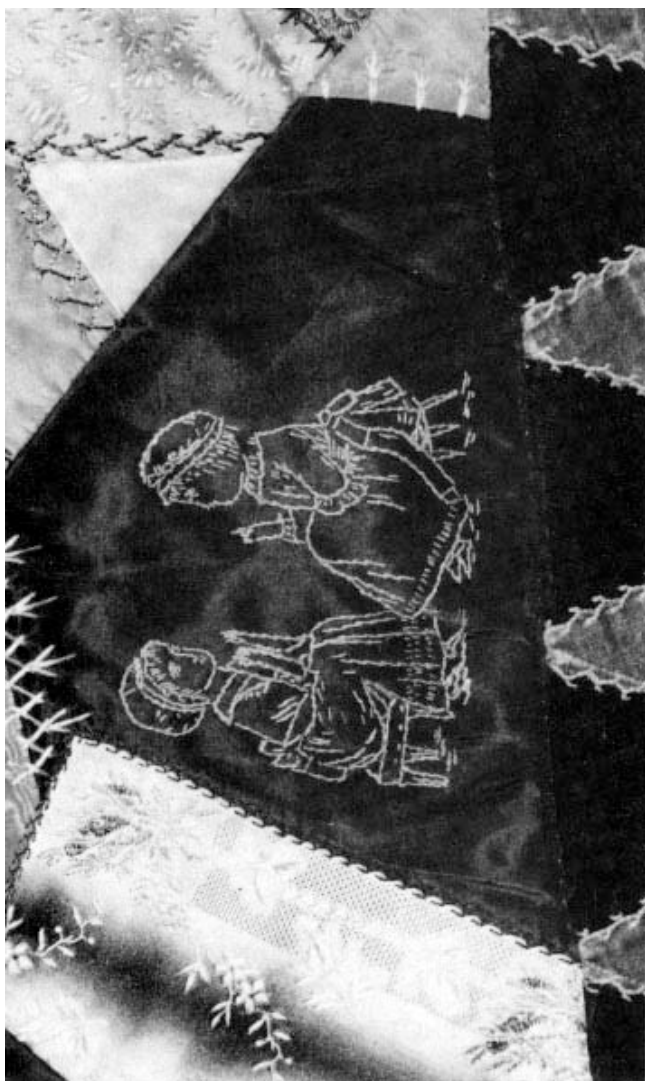


PHOTO 5

Détail de napperon avec motif de pensées
Broderie de soie sur coton: points de satin (diamètre: 18 cm) de Jean Graham, 1905.
(collection de Hilda Huston Metcalfe) (photo: Claudine Majzels)



PHOTO 6

Veste ojibway avec motifs floraux

Broderie de soie sur peau (75 x 52 cm) de Nancy Everett, 1912.
(collection du Musée de l'homme et de la nature du Manitoba)
(Photo: Ernest Mayer, Musée des beaux-arts de Winnipeg)



PHOTO 7

Sac cri de forme «octopus»

Broderie de perles sur peau (46 x 24,5 cm) de Nancy Everett,
vers 1850.

(collection du Musée de l'homme et de la nature du Manitoba)

(Photo: Ernest Mayer, Musée des beaux-arts de Winnipeg)



PHOTO 8

Tasse avec motif floral

Peinture sur porcelaine (hauteur: 13,6 cm) de Marie Hewson
Guest, vers 1920.

(collection de Hessie J. Guest)

(Photo: Ernest Mayer, Musée des beaux-arts de Winnipeg)

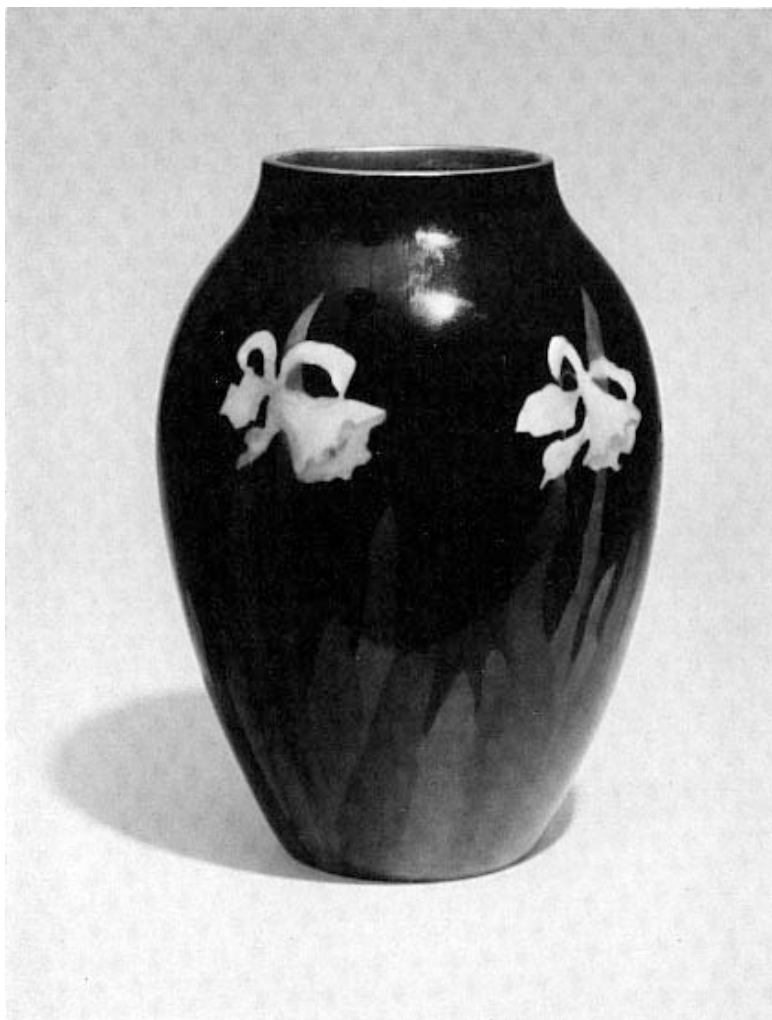


PHOTO 9

Vase avec motif de jonquilles

Peinture sur porcelaine (hauteur: 21,6 cm) de Lynn Sissons, vers
1915-1919.

(collection de Janet Everall)

(Photo: Ernest Mayer, Musée des beaux-arts de Winnipeg)



PHOTO 10

Pot de gingembre avec motif géométrique

Peinture sur porcelaine (hauteur: 13 cm)

d'Irene Mae Whyte Davidson, vers 1920.

(collection du Musée de l'homme et de la nature du Manitoba)

(Photo: Ernest Mayer, Musée des beaux-arts de Winnipeg)

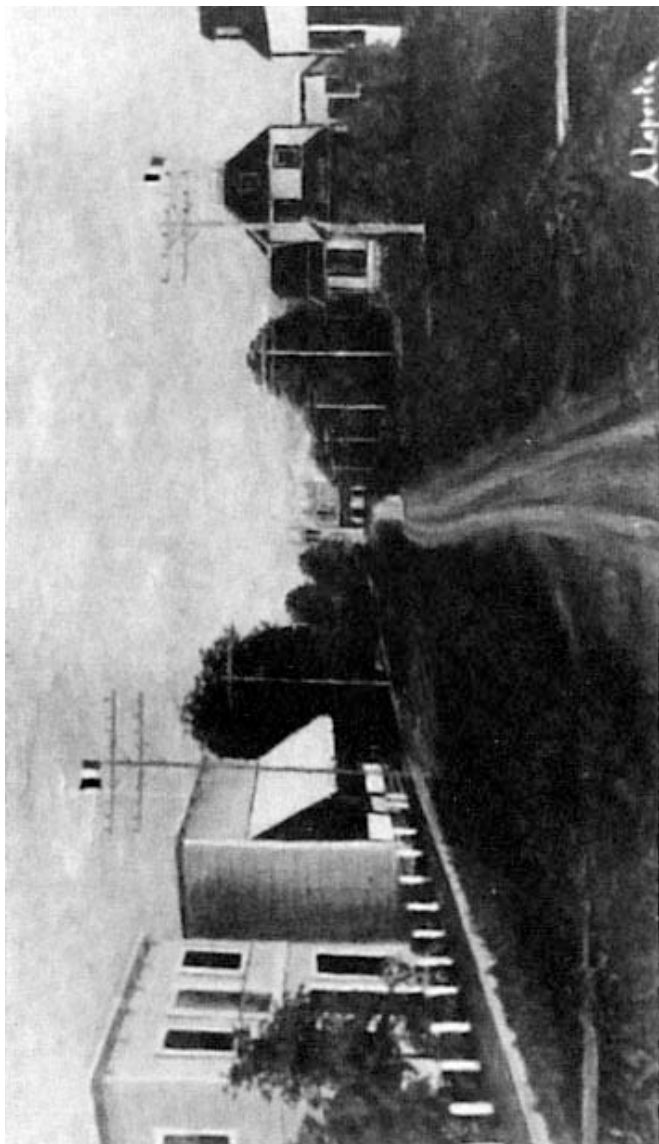


PHOTO 11

La rue de l'Église à Saint-Norbert

Pastel d'Alida Laporte Gendreau, vers 1912-1914.

(collection du Musée de Saint-Boniface) (Photo: Corinne Tellier)

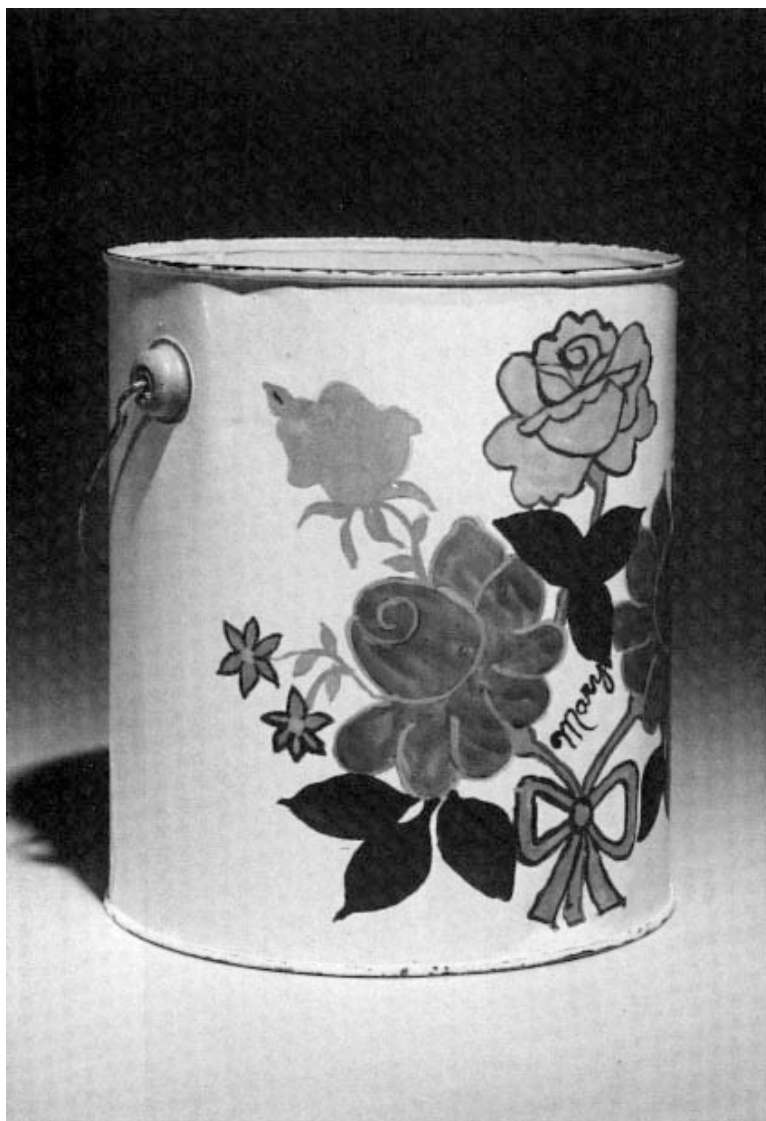


PHOTO 12

Seau avec motif floral

Peinture sur métal (diamètre: 18 cm) de Mary Maendel, vers 1953.
(collection du Musée de l'homme et de la nature du Manitoba)
(Photo: Ernest Mayer, Musée des beaux-arts de Winnipeg)



PHOTO 13

Détail de taie d'oreiller avec images aux contours rouges
 Broderie de coton rouge sur pièces de coton blanc (56 x 81 cm) signée «E.B.G.», 1893.
 (collection de Leana Harris Ruxton) (Photo: Peter Tittenberger)



PHOTO 14

Détail de couvre-lit avec images aux lignes rouges
Broderie de coton rouge sur pièces de coton blanc (172 x 194 cm)
d'Emily Jane Morley Harris Paul, vers 1875.
(collection du *Manitoba Crafts Museum and Library*)
(Photo: Ernest Mayer, Musée des beaux-arts de Winnipeg)

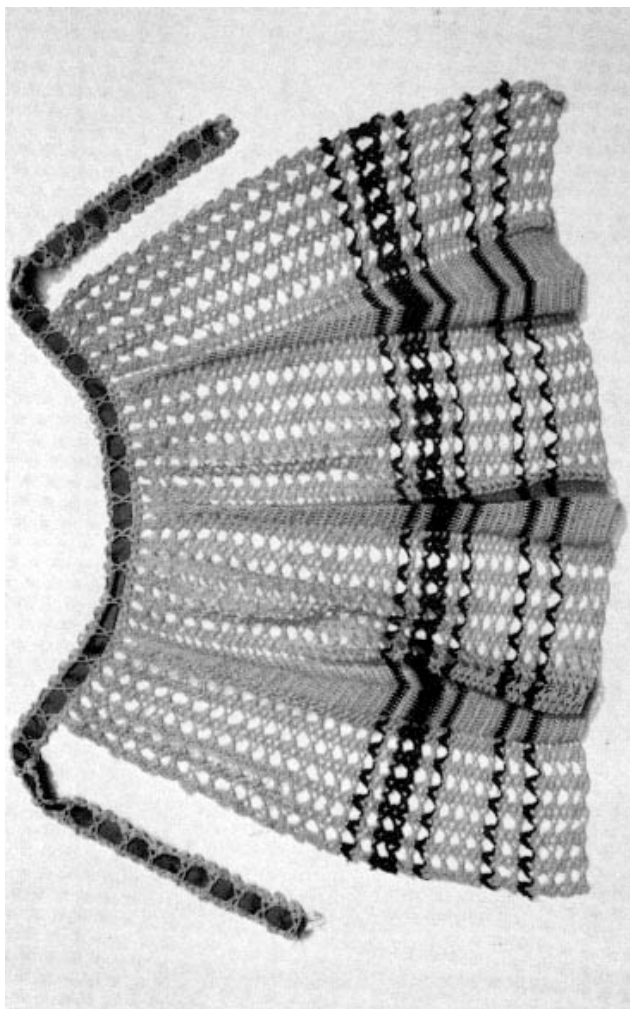


PHOTO 15

Tablier

Crochet de coton brun et rouge avec ruban de satin rouge (longueur: 45 cm) de Denise Beernaerts, vers 1952.

(collection d'Angela Beernaerts-Huyghe)

(Photo: Ernest Mayer, Musée des beaux-arts de Winnipeg)

**"MISS PHOTOGENIC"
DONS A CROCHETED
APRON**



Modeling the new-idea crochet apron, is Jean Lindow, America's most photogenic girl. Her title was won among 40,000 entrants in a nationwide search for the photogenic unknown, sponsored by Gold Tone Studios, Rochester, N. Y. Miss Lindow is no doubt headed for movie stardom. Her apron? See below.

PHOTO 16

Miss Photogenic Dons a Crocheted Apron

Extrait de *McCall Needlework, Knitting, Crocheting* (1945), p. 44.

(collection du Manitoba Crafts Museum and Library)

(Photo: Denis Lavoie)