UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

CENSURES ET CONTROVERSES. DISCOURS ET RAPPORTS DE FORCES LIÉS À L'EXPOSITION DU NU DANS L'ART MONTRÉALAIS ET TORONTOIS (1945-1967)

THÈSE
PRÉSENTÉE
COMME EXIGENCE PARTIELLE
AU DOCTORAT EN HISTOIRE DE L'ART

PAR
JULIE-ANNE GODIN-LAVERDIÈRE

29 AOÛT 2021

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de cette thèse se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.04-2020). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Cette thèse n'aurait pas été la même sans le soutien constant de mes codirecteurs de recherche, Dominic Hardy et Anna Hudson. Je vous remercie d'avoir toujours cru en moi, de m'avoir poussée à me dépasser, surtout lorsque je pensais avoir atteint mes limites et avoir tout donné. Vous m'avez permis de faire des détours, de revenir au point de départ avant de partir dans une nouvelle direction et je vous en suis reconnaissante. Dominic, c'est toi le premier qui m'a fait connaître les plaisirs de la recherche dans un fonds d'archives et dans les microfilms. J'ai rapidement vu le champ des possibilités et j'ai développé une véritable passion pour les sources premières. Anna, tu m'as mis sur la piste de l'exposition *Eros '65* et a mené, sans le savoir, a une restructuration complète de la période temporelle couverte par mes recherches. Je vous en remercie infiniment tous les deux !

Je suis reconnaissante de l'aide que plusieurs personnes m'ont apportée durant mes recherches dans les bibliothèques, dans les musées et dans les différents fonds d'archives, par courriel, par téléphone ou en personne. J'aimerais remercier Sylvie Alix (Médiathèque, Musée d'Art contemporain de Montréal), Danielle Blanchette (Services des archives, Musée des beaux-arts de Montréal), Justine Boivin (Services des archives, Université du Québec à Montréal), Erin Canning (Harold Town Estate), Claude Cantin (Services des archives, Université du Québec à Montréal), Christopher Davidson (Musée des beaux-arts du Canada), Colin Deinhardt (Canadian Lesbian & Gay Archives, Toronto), Vanessa Di Francesco (Library and Archives, McGill University), Lise Dubois (Collections spéciales de la bibliothèque des arts, Université du Québec à Montréal), David Émond (Archives, Univers culturel de Saint-Sulpice), Diane Forget (paroisse Saint-Joachim), Amy Furness (E.P. Taylor Library & Archives, Art Gallery

of Ontario), Hélène Godbout (Bibliothèque, Musée national des beaux-arts du Québec), Marc Lacasse (Archives, Univers culturel de Saint-Sulpice), Camille Lanthier (Archives du Musée d'art contemporain, Montréal), Laurie Audrey Larivière (Service d'archives de la Province canadienne de la Congrégation de Sainte-Croix), Marilyn Nazar (E.P. Taylor Library & Archives, Art Gallery of Ontario), Édith Prégent (Musée régional de Vaudreuil-Soulanges), Jane Rhodes (Art Gallery of Ontario), Anna St.Onge (Clara Thomas Archives & Special Collections, York University), Elizabeth Seitz (Archives and Special Collections, University of Regina), Caroline Sigouin (Archives, Concordia University), David Silcox (Harold Town Estate), Sophie Tellier (Bibliothèque et Archives Canada, Ottawa), Nathalie Thibault (Archiviste, Musée national des beaux-arts du Québec), Peter Trepanier (Bibliothèques et archives, Musée des beaux-arts du Canada), Bridget Whittle (Archives and Research Collection, McMaster University) et Jessica Zimmerman (Dorothy H. Hoover Library, Ontario College of Art and Design). Je désire aussi adresser ma gratitude à l'ensemble du personnel de la Thomas Fisher Rare Book Library de la University of Toronto, des archives de la Canadian National Exhibition de Toronto, de la Bibliothèque des arts de l'Université du Québec à Montréal, de Bibliothèque et archives nationales du Québec et de la Toronto Reference Library.

Les années consacrées à ce projet ont été le lieu de rencontres cruciales, de diverses collaborations professionnelles, mais surtout, elles sont marquées par la consécration d'amitiés marquantes. Un grand merci à mes amies et collègues historiennes de l'art, plus particulièrement à Jacinthe Blanchard-Pilon, Karine Bouchard, Josée Desforges, Julie-Ann Latulippe et Nancy Perron. J'ai pu compter sur vous et j'ai profité de vos conseils, commentaires, relectures, remarques, encouragements et surtout, de votre écoute. Pour cela, et pour tant d'autres choses, je vous suis reconnaissante ! Mes remerciements vont aussi à Gabrièle Longval-Laverdière et Michelle Raza, pour leur amitié, leur compréhension et leur grande disponibilité. Je dois également beaucoup à Lise Bizzoni pour ses conseils et son

soutien constant. C'est elle qui m'a présentée à Dominic Hardy peu avant que l'idée d'un doctorat ne commence à germer en moi et je sais que cette rencontre a été le point de départ de cette thèse.

Je remercie aussi ma famille qui m'a toujours appuyée. Merci à mes parents qui m'ont encouragée à apprendre, à poursuivre mes rêves et à persévérer. Je suis tout particulièrement redevable à mon parrain Jean Godin et à ma tante Sylvie Couture. Les portes de leur maison étaient toujours ouvertes pour moi. Je suis convaincue que je n'aurais pas pu faire le même travail dans les archives et les bibliothèques de Toronto sans leur appui : ils m'ont accueillie autant de fois que nécessaire et ils m'ont permis de prendre mon temps.

Enfin, je suis reconnaissante pour le soutien financier reçu durant les années passées au programme de doctorat, que ce soit sous forme de bourses d'excellence ou de contrats. Je remercie le Centre de recherche interuniversitaire sur la culture et la littérature québécoises (CRILCQ), la Fondation de l'UQAM et la *Kent Haworth Archival Research Fellowship* de York University. Je suis également heureuse d'avoir pu m'intégrer à des projets de recherches tels que Caricature et satire graphique à Montréal (CASGRAM) et l'Équipe de recherche en histoire de l'art au Québec (ÉRHAQ). Ces expériences m'ont notamment permis de me développer en tant que chercheure et m'ont beaucoup appris.

TABLES DES MATIÈRES

LISTE DES FIGURES xvii

LISTE DES ABRÉVIATIONS, DES SIGLES ET DES ACRONYMES xxvi

RÉSUMÉ xxviii

ABSTRACT xxix

INTRODUCTION 1

1.1 La censure des arts visuels à Montréal et à Toronto 5

1.1.1 Le nu et sa censure : perspectives historiques et artistiques 11
1.1.2 Le nu et sa censure : perspectives juridiques 14

1.2 Problématique 17

1.3 Cadre théorique et conceptuel 21

1.4 Corpus et méthodologie 25

1.5 Division des chapitres 29

PREMIÈRE PARTIE. CENSURE, SCANDALE ET NUDITÉ. PRÉSENTATION DES ÉTUDES DE CAS 33

CHAPITRE I MONTRÉAL (1945-1967) 35

1.1 L'affaire de l'École des beaux-arts 1945 36

1.1.1 La version des documents d'archives et des journaux de l'époque 37
1.1.2 L'affaire selon l'historiographie 46

1.2 L'affaire de *La Famille* 1949 49

1.2.1 La version des documents d'archives et des journaux de l'époque 49
1.2.2 L'affaire selon l'historiographie 53

1.3 L'affaire de *La Paix* 1951 56

1.3.1 La version des documents d'archives et des journaux de l'époque 57
1.3.2 *La Paix* au cœur de deux procès 59
1.3.3 L'affaire selon l'historiographie 63

1.4 L'affaire Roussil 1951 (Verdun) 64

1.4.1 La version des documents d'archives et des journaux de l'époque 65
1.4.2 L'affaire selon l'historiographie 67

1.5 L'affaire Roussil 1952 68

1.5.1 La version des documents d'archives et des journaux de l'époque 69
1.5.2 L'affaire selon l'historiographie 70

1.6 L'affaire Roussil 1956 71

1.6.1 La version des documents d'archives et des journaux de l'époque 71
1.6.2 L'affaire selon l'historiographie 75

1.7 L'affaire Pellan 1956 75

1.7.1 La version des documents d'archives et des journaux de l'époque 76
1.7.2 L'affaire selon l'historiographie 85

1.8 L'affaire Roussil 1958 86

1.8.1 La version des documents d'archives et des journaux de l'époque 87
1.8.2 L'affaire selon l'historiographie 88

1.9 L'affaire Borremans 1960 89

1.9.1 La version des documents d'archives et des journaux de l'époque 89
1.9.2 L'affaire selon l'historiographie 94

1.10 L'affaire Muhlstock 1962 95

1.10.1 La version des documents d'archives et des journaux de l'époque 96
1.10.2 L'affaire selon l'historiographie 104

1.11 L'affaire Michel-Ange 1965 105

1.11.1 La version des documents d'archives et des journaux de l'époque 105
1.11.2 L'affaire selon l'historiographie 110

1.12 L'affaire *Exhibit 21* 1965 110

1.12.1 La version des documents d'archives et des journaux de l'époque 111
1.12.2 L'affaire selon l'historiographie 115

1.13 L'affaire MAC 1965 115

1.13.1 La version des documents d'archives et des journaux de l'époque 115
1.13.2 L'affaire selon l'historiographie 123

1.14 Conclusion 124

CHAPITRE II TORONTO (1945-1967) 128

2.1 L'affaire CNE 1947 129

2.1.1 La version des documents d'archives et des journaux de l'époque 130
2.1.2 L'affaire selon l'historiographie 143

2.2 L'affaire CNE 1949 143

2.2.1 La version des journaux de l'époque 144
2.2.2 L'affaire selon l'historiographie 150

2.3 L'affaire Town 1951 150

2.3.1 La version des documents d'archives et des journaux de l'époque 151
2.3.2 L'affaire selon l'historiographie 154

2.4 L'affaire Hart House 1955 156

2.4.1 La version des documents d'archives et des journaux de l'époque 156
2.4.2 L'affaire selon l'historiographie 164

2.5 L'affaire Berkovitz 1963 165

2.5.1 La version des documents d'archives et des journaux de l'époque 165
2.5.2 L'affaire selon l'historiographie 167

2.6 L'affaire Town 1964 – Venise 168

2.6.1 La version des documents d'archives et des journaux de l'époque 169
2.6.2 L'affaire selon l'historiographie 175

2.7 L'affaire Town 1964 – Toronto 177

2.7.1 La version des documents d'archives et des journaux de l'époque 177
2.7.2 L'affaire selon l'historiographie 181

2.8 L'affaire Eros '65 – mai 1965 181

2.8.1 La version des documents d'archives et des journaux de l'époque 182
2.8.2 Première perquisition 186
2.8.3 Seconde perquisition 190

2.9 L'affaire Bennett 1965 196

2.9.1 La version des documents d'archives et des journaux de l'époque 197
2.9.2 L'affaire selon l'historiographie 199

2.10 L'affaire Eros '65 – octobre 1965 200

2.10.1 La version des documents d'archives et des journaux de l'époque .. 201
2.10.2 Le verdict 205

2.11 L'affaire *Eros '65* – mai 1966 211

2.11.1 La version des documents d'archives et des journaux de l'époque .. 212
2.11.2 Le verdict 215

2.12 L'affaire Town – Londres 1966 217

2.12.1 La version des documents d'archives et des journaux de l'époque .. 218
2.12.2 L'affaire selon l'historiographie 220

2.13 L'affaire Eros '65 – juin 1967 220

2.13.1 La version des documents d'archives et des journaux de l'époque .. 221
2.13.2 L'affaire selon l'historiographie 224

2.14 Conclusion 228

DEUXIÈME PARTIE. POUVOIRS ET CONTRE-POUVOIRS DE LA CENSURE, DE LA CONTROVERSE ET DU NU 230

CHAPITRE III LES RAPPORTS DE FORCES DU DISCOURS SAVANT ET DES INITIATIVES DES ACTEURS DE LA SPHÈRE CULTURELLE 231

3.1 Les discours sur l'art et l'éducation artistique 232

3.1.1 La tradition artistique 233
3.1.2 Le nu au Canada 236
3.1.3 Protéger ou éduquer ? Les enfants et le grand public face au nu 242

3.2 Les figures d'autorité : un manque crucial de connaissances artistiques ? 247

3.2.1 Le censeur versus le critique d'art : une question d'incompétence et d'expertise 248
3.2.2 Les juges, figures d'exception ? 254

3.3 L'histoire de l'art évoquée au tribunal 259

3.3.1 Agnès Lefort 260
3.3.2 Le premier procès de Dorothy Cameron 265
3.3.3 L'histoire de l'art et le procès de Cameron à la Cour d'appel 273
3.3.4 Le troisième procès de Cameron : la Cour Suprême du Canada 282

3.4 Les réponses du milieu culturel à la censure du nu 289

3.4.1 Correspondances, lettres ouvertes et opinions sur la censure partagées avec les journalistes 290
3.4.2 Débat public pour défendre *La Famille* de Robert Roussil 293
3.4.3 Plaider en faveur de *La Paix* de Robert Roussil 302
3.4.4 Les actions entreprises par la communauté culturelle pour soutenir Dorothy Cameron 308

3.5 Conclusion 317

CHAPITRE IV UN ACTE PUBLICITAIRE. LA CENSURE ET LA CONTROVERSE DU NU UTILISÉES POUR (FAIRE) PARLER DE SOI ET DE SES ŒUVRES 319

4.1 L'effet publicitaire de l'interdit 320

4.1.1 Une augmentation des visiteurs pour voir les œuvres controversées 321
4.1.2 Attirer une clientèle en instiguant une controverse ? 324

4.2 Robert Roussil 327

4.2.1 D'inconnu à artiste médiatisé 327
4.2.2 *La Famille* de Roussil, une censure orchestrée de toutes pièces 332
4.2.3 Le comité d'un sans-culotte, une initiation en grande partie des amis journalistes de Roussil 339

4.3 Le cas de la CNE 344

4.3.1 La CNE : l'exposition annuelle où le scandale est attendu 344
4.3.2 CNE 1952 : l'absence du nu et son incidence sur la fréquentation de la galerie d'art 348
4.3.3 La CNE en 1957 : l'histoire se répète 353

4.4 Lorsque des conflits de personnalités dégénèrent : exiger la censure de nus afin de régler ses comptes sur la place publique 357

4.4.1 Charles Maillard et Alfred Pellan 359
4.4.2 Antoine Tremblay et Jean Drapeau 369
4.4.3 Robert Roussil et Guy Robert 371

4.5 Conclusion 381

CHAPITRE V (NE PAS) VOIR ET (NE PAS) PARLER DE LA CENSURE ET DU NU. ENTRELACS DE POUVOIRS ET DE CONTRE-POUVOIRS 382

5.1 Le nu et la censure : présence et absence dans le journal 384

5.1.1 La circulation de l'image du nu dans le journal 388
5.1.2 La photographie, la caricature et le texte utilisés pour ridiculiser la censure et la controverse 393
5.1.3 Les réponses ironiques et satiriques à la censure 399
5.1.4 Des textes qui parlent de la censure… de manière fragmentaire 405

5.2 Le jeu des comparaisons : le plus pudibond, le plus tolérant 408

5.2.1 « *O God! O Montreal!* » 410
5.2.2 Montreal vs Toronto 415

5.2.3 La pudeur des Canadiens 421
5.3 Communautés religieuses et presse de masse 427
5.3.1 Explications méthodologiques d'une absence (apparente) 431
5.3.2 Les clergés et la censure du nu 435
5.3.3 Le nu, l'église et la Bible 439
5.4 Conclusion 444

CONCLUSION 446
6.1 L'apport d'une étude chronologique, du refus de l'anecdote et de la notion du pouvoir développée par Foucault 448
6.2 Bilan d'une étude sur la censure du nu à Montréal et à Toronto entre 1945 et 1967 : le nu et la censure sont bien présents dans l'univers médiatique 453
6.3 Le nu et la censure : perspectives d'avenir d'un champ de recherche 457

ANNEXE A FIGURES 465

ANNEXE B INFORMATIONS BIOGRAPHIQUES SUR LES ACTEURS DE LA CENSURE 514
AUBRY BEAULIEU, Simone (1917-2010) 514
AUDET, André (1914-1952) 515
AYLESWORTH, John Bell (1898-1990) 516
BAGNANI, Mary Stewart (1903-1996) 517
BALDWIN, Martin (1891-1968) 517
BAULU, Roger (1910-1997) 518
BARRAS, Henri (1937-2007) 518
BÉLIVEAU, Juliette (1889-1975) 519
BENOÎT, Jean (1922-2010) 520
BERTON, Pierre (1920-2004) 520
BICE, Clare (1909-1976) 522
BLEAU, J.-Eugène (dates inconnues) 523
BILLARD, Jean (dates inconnues) 523
BLOORE, Ronald (1925-2009) 524

BRUSHÉSI, Jean (1901-1979) 525
BURTON, Dennis (1933-2013) 526
CALLWOOD, June (1924-2007) 528
CASSON, A.J. (1898-1992) 529
CHARLAND, Hector (1883-1962) 529
CHAREST, Nicole (dates inconnues) 530
CHOQUETTE, Adrienne (1915-1973) 530
CHRISTMAS, Douglas (dates inconnues) 531
COMTOIS, Ulysse (1931-1999) 531
COSGROVE, Stanley (1911-2002) 532
CÔTÉ, Omer (1906-1999) 533
CÔTÉ, Roland (dates inconnues) 534
DAUTHUILLE, Laurent (1924-1971) 534
DELRUE, Denyse (Lavallée) (1922-1997) 535
DELAGE, Gérard (1912-1991) 536
DENIS, Fernand (mort en 1975) 537
DEPREZ, Jean (pseudonyme de Laurette Laroque) (1906-1965) 537
DESBAILLETS, Jacques (1919-1990) 538
DORÉ, Fernand (1923-2008) 539
DOMINGUE, Maurice (1918-2002) 539
DRAPEAU, Jean (1916-1999) 539
DROUIN, Denis (1916-1978) 541
DUBÉ, Marcel (1930-2016) 541
DUMOUCHEL, Albert (1916-1971) 542
ENSOR, Barbara (1915-2008) 542
EUDES, Bernard (dates inconnues) 543
FENTON, Terry (né en 1940) 543
FERRON, Jacques (1921-1985) 544
FLEMING, Meredith (1917-2006) 545
FROST, Rex (1890-1968) 545

FULFORD, Patricia (née en 1935) 546
FULFORD, Robert (né en 1932) 546
GAGNON, Jean-Louis (1913-2004) 547
GARAND, Roger (1922-1987) 548
GAUVREAU, Claude (1925-1971) 548
GÉLINAS, Gratien (1909-1999) 550
GERMAIN, Nicole (1916-1994) 551
GIGUÈRE, Roland (1929-2003) 551
GLADSTONE, Gerald (1929-2005) 552
GLADU, Arthur (1918-1998) 552
GLADU, Paul (1914-2003) 553
GODARD, Mira (1928-2010) 553
GNASS, Peter (né en 1936) 554
GRANDMONT, Éloi de (1921-1970) 555
GUIL, Roger (décédé en 1983) 556
HACHBORN, Gordon (1930-2017) 556
HAINES, Fred S. (1879-1960) 556
HAMEL, Émile Charles (1914-1961) 557
HARVEY, Jean-Charles (1891-1967) 558
HARRIS, Lawren (1885-1970) 559
HAYES, Frederick Clare (1924-1994) 560
HÉBERT, Jacques (1923-2007) 560
HEINRICH, Theodore Allen (1910-1981) 561
HÉNAULT, Gilles (1920-1985) 562
HOUDE, Camillien (1889-1958) 563
HORNE, Cleeve (1912-1998) 564
HUGHES, Elwood (1884-1956) 564
HUOT, Maurice (1911-2001) 565
ISAACS, Avrom (1926-2016) 565
JACKSON, A.Y. (1982-1974) 567

JANELLE, Bernard (1925-2011) 568
JASMIN, André (né en 1922) 568
JASMIN, Claude (1930-2021) 569
JACOX, E.E. (dates inconnues) 569
JARVIS, Allen (1915-1972) 570
L'ANGLAIS, Paul (1907-1982) 570
LANGLOIS, Albert (dates inconnues) 571
LAING, Blair (1911-1991) 572
LAPORTE, Jean-Maurice (1919-2010) 573
LASKIN, Bora (1912-1984) 573
LECOMPTE, André (mort en 1996) 574
LECOR, Paul « Tex » (1933-2017) 575
LEDUC, Fernand (1919-2014) 575
LÉGARÉ, Ovila (1901-1978) 576
LEMELIN, Roger (1919-1992) 576
LÉVESQUE, René (1922-1987) 577
LINDEN, Sidney B. (né en 1938) 578
LISMER, Arthur (1885-1969) 578
LITTLE, Murray (1908-2001) 579
LORING, Frances (1887-1968) 579
MACDONALD, Thomas Reid (1908-1978) 580
MACKAY, Frederick George (1900-1992) 580
MAHEUX, Arthur (1884-1967) 581
MALCOLMSON, Harry (dates inconnues) 581
MASSEY, Vincent (1887-1967) 582
MASSON, Jean-Pierre (1918-1995) 583
MATHIEU, André (1929-1968) 583
MAUFETTE, Guy (1915-2005) 585
MAURAULT, Olivier (1886-1968) 585
MAX, John (1936-2011) 586

MAZELOW, Arnold (1925-1967) 587
McCARTHY, Doris (1910-2010) 588
McCALLUM, Hiram (1899-1989) 588
McCULLEY, Joseph (1900-1977) 589
McCURRY, H.O. (1889-1964) 590
McGILLIVRAY, John (dates inconnues) 590
McLENNAN, James Laidlaw (1908-1968) 591
McLEOD, Bruce (né en 1929) 591
MOLINARI, Guido (1933-2004) 591
MORRIS, Jerrold (1911-1984) 592
MOORE, Mavor (1919-2006) 593
MOUNFIELD, Mark W. (1890-1973) 593
MOUSSEAU, Jean-Paul (1927-1991) 594
NANTEL, Annette S. (dates inconnues) 595
NANTEL, Bernard (décédé en 1996) 595
NANTEL, Émile (dates inconnues) 595
O'LEARY, Dostaler (1908-1965) 596
PANTON, Lawrence Arthur Colley (1894-1954) 597
PARENT, Mimi (1924-2005) 597
PARKIN, John Cresswell (1922-1988) 598
PARSONS, Bruce (né en 1937) 599
PERIGOE, I.H. (1879-1977) 599
PERRIER, Hector (1895-1978) 600
PILKINGTON, William (dates inconnues) 600
PHILLIPS, Nathan (1892-1976) 601
PLANTE, Pacifique (1907-1976) 602
PLOUFFE, Adrien (Dr.) (1887-1971) 602
POLLOCK, Jack (1930-1992) 603
PORTER, Julian (né en 1936) 604
POULIN, Raymond (1929-1998) 605

PRÉFONTAINE, Yves (1937-2019) 605
PRÉVOST, Arthur (1910-2004) 606
QUENNELL, William (dates inconnues) 607
RAMSAY, W.A. (dates inconnues) 608
RICKABY, Peter (1932-1995) 608
RICHARD, Jean-Jules (1911-1975) 609
RICHARD, Maurice (1921-2000) 610
ROCHETTE, Gilles (1930-1996) 611
ROBERTSON, John K.B. (décédé en 2001) 611
ROLLAND, Roger (1921-2011) 612
ROSS, Isabel (décédée en 1977) 612
SAINT-GERMAIN, Pierre (mort en 2000) 613
SANCHE, Guy (1934-1988) 614
SCHROEDER, Walter Frank (1901-1983) 614
SCHAEFER, Carl (1903-1995) 615
SERVAN, Michel (pseudonyme de Roméo Boucher) (1895-1966) 615
SIMMINS, Richard (1924-1999) 616
SOUCY, François (1929-2007) 617
SOUCY, Yolande (dates inconnues) 617
STRARAM, Patrick (1934-1988) 618
SYLVESTRE, Claude (1927-2014) 619
TOWN, Harold (1924-1990) 619
TAPPER, Phyllis (dates inconnues) 620
TRANQUILLE, Henri (1916-2005) 621
TRUDEAU, Maurice (dates inconnues) 622
VAL, Barbara (dates inconnues) 623
VIEN, Thomas (1881-1972) 623
WATSON, Sydney (1911-1981) 624
VALOIS, Albert (Mgr) (1889-1954) 625
WILLIAMS, Richard Emerson (1921-2013) 625

WILLISTON, Walter (1919-1980) 626
WITHROW, William (1926-2018) 626
YOUNG, Paul (né en 1937) 627
ZAROV, Basil (1913-1998) 628

ANNEXE C Ouvrages et œuvres soumis par la défense lors du procès de Dorothy Cameron à la Cour d'appel de l'Ontario 629

BIBLIOGRAPHIE 641
Sources – avant 1967 : 642
a) Documents d'archives et de fonds documentaires 642
b) Articles de journaux et de périodiques (incluant les publicités) 652
c) Caricatures 726
d) Monographies et catalogues 728
9.1 Sources – après 1967 : 734
a) Articles de journaux et de périodiques 734
b) Monographies, chapitres, ouvrages de référence et catalogues 748
c) Mémoires et thèses 775
d) Documentaires 779
e) Sites Internet 780

LISTE DES FIGURES

Figure 1. 1 – Mimi Parent, *Sans titre*, 1945, huile sur carton, 122 cm x 152 cm, collection Yolaine Rouleau. 465

Figure 1. 2 – Lucyl Martel, *Atelier*, 1945, huile sur carton, 91,4 x 121,9 cm, collection du Musée national des beaux-arts du Québec. Don de Johanne Martel. 466

Figure 1. 3 – Denyse Lavallée (Delrue), *Chérie des îles* [reproduction, version censurée], 1945. 466

Figure 1. 4 – Denyse Delrue (Lavallée), Croquis de *Chérie des îles* (avant altération), 1979. 467

Figure 1. 5 – Denyse Delrue (Lavallée), *Croquis de Chérie des îles (après altération)*, 1979. 467

Figure 1. 6 – Autocollant intitulé « À bas Maillard », 1945. 468

Figure 1. 7 – Robert Roussil, *La Famille*, 1949, Épinette enduite de cire rouge, 318 x 74 x 66 cm, Musée des beaux-arts de Montréal. Don de Bernard Janelle. 468

Figure 1. 8 – Robert Roussil et *La Famille*, 1949. 469

Figure 1. 9 – Photographie de *La Famille* mise dans un fourgon de police par Basile Zarov. 469

Figure 1. 10 – Photographie de *La Famille* et d'un policier. 470

Figure 1. 11 – Photographie de *La Famille* par David Bier. 470

Figure 1. 12 – Photographie de *La Famille* par Robitaille. 471

Figure 1. 13 – Photographie de *La Paix* par Louis Jaques. 471

Figure 1. 14 – Roussil et *La Paix*, 1951. 472

Figure 1. 15 – Le terrain de la maison de Roussil, vers 1955. 472

Figure 1. 16 – Robert Roussil, *Homme au repos*, vers 1955. 473

Figure 1. 17 – Photographie de deux sculptures de Robert Roussil devant sa maison à Verdun, vers 1955. 473

Figure 1. 18 – Alfred Pellan, *Goétie*, 1948, Plombagine sur vélin, 30 x 22,7 cm, lieu de conservation inconnu. 474

Figure 1. 19 – Alfred Pellan, *Sur la plage* [*Le Satyre*], 1945, huile sur toile, 207,7 x 167,6 cm, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa. 474

Figure 1. 20 – Alfred Pellan, *Quatre Femmes* [*Les Nymphomanes*], 1944-1947, huile sur toile, 208,7 x 167,6 cm, Musée d'art contemporain, Montréal. N^{o} d'accession A 71 27 P 1. 475

Figure 1. 21 – Alfred Pellan, *Trois Personnes* [*Deux Suzanne et le Jeune Âge*], 1948, huile sur toile, 185,93 x 170,69 cm, collection particulière. 475

Figure 1. 22 – Photographie de l'exposition d'Alfred Pellan à l'hôtel de ville de Montréal, novembre 1956. 476

Figure 1. 23 – *La Famille* à Tourettes-sur-Loup, France (1). 476

Figure 1. 24 – *La Famille* à Tourettes-sur-Loup (2). 477

Figure 1. 25 – Guy Borremans, *Chère Chair*, 1960, épreuve à la gélatine argentique, Musée national des beaux-arts du Québec. Don : Guy Borremans (2008.90).. 477

Figure 1. 26 – Guy Borremans, *Chère Chair*, 1960, épreuve à la gélatine argentique, Musée national des beaux-arts du Québec. Don : Guy Borremans (2008.91).. 478

Figure 1. 27 – Louis Muhlstock, *Variations on a theme*, [n.d.] (1). 478

Figure 1. 28 – Louis Muhlstock, *Variations on a theme*, [n.d.] (2). 479

Figure 1. 29 – Louis Muhlstock, *Variations on a theme*, [n.d.] (3). 479

Figure 1. 30 – Louis Muhlstock, *Variations on a theme*, [n.d.] (4). 480

Figure 1. 31 – Louis Muhlstock, *Variations on a theme*, [n.d.] (5). 480

Figure 1. 32 – Photographie de la reproduction du *David* de Michel-Ange, centre commercial Fairview Pointe-Claire, 1965. 481

Figure 1. 33 – Publicité annonçant le départ de *David* et *Moïse.* 481

Figure 1. 34 – Raoul Duffy, *Femme nue au coquillage*, [n.d.], 17.78 x 11.43 cm. .. 482

Figure 1. 35 – Paul Cézanne, *Les Baigneurs*, lithographie, 21,59 x 27,94 cm. 482

Figure 1. 36 – Pablo Picasso, *Jeune homme à cheval*, 1905, fusain, 46,72 x 30,48 cm. 483

Figure 1. 37 – Vittorio Fiorucci, affiche de l'exposition rétrospective Robert Roussil présentée au Musée d'art contemporain de Montréal du 18 novembre 1965 au 3 janvier 1966. 483

Figure 2. 1 – Matthew Smith, *Reclining Nude*, 1925, huile sur toile, 50,1 x 73,2 cm, Musée des beaux-arts du Canada (nº 4813). Don de la collection Massey de peinture anglaise. 484

Figure 2. 2 – John Russell, *A Modern Fantaisy*, huile sur toile, 223,5 x 248,9 cm. Collection d'Anna Russell. 484

Figure 2. 3. Rosalie Emslie, *Comfort*, date de production inconnue, [huile sur toile], dimensions inconnues, lieu de conservation inconnu. 485

Figure 2. 4 – Thomas Hart Benton, *Susannah and the Elders*, 1938, huile et tempera sur toile montée sur un panneau de bois, 152,4 x 106,7 cm, Fine Arts Museum of San Francisco. 485

Figure 2. 5 – Paul Cadmus, *Sailors and Floozies*, huile, tempera et lin marouflé sur panneau de bois, 1938, 85,1 x 122,9 cm, Whitney Museum of American Art, New York. 486

Figure 2. 6 – William Brymner, *Nude Figure*, 1915, huile sur toile, 74,7 x 101,7 cm, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa.....486

Figure 2. 7. Harold Town, *Two Nudes*, 1951, huile sur masonite, 122.6 x 76,8 cm, Succession d'Harold Town, numéro d'inventaire 3033. Avec la permission de David Silcox.....487

Figure 2. 8 – Harold Town, *Two Nudes,* fusain, novembre 1963, 55,9 x 76,2 cm, Succession Harold Town.....487

Figure 2. 9 – Roger Hilton, *Oi Yoi Yoi, Decembre*, 1963, huile et fusain sur toile, 60 x 50 cm, Tate Gallery, Londres.....488

Figure 2. 10 – Harold Town, *Enigma,* 1964 (1).....488

Figure 2. 11 – Harold Town, *Enigma*, 1964 (2).....489

Figure 2. 12 – Harold Town, *Enigma,* brosse, stylo à bille, encre noir et blanc sur papier vert-gris, 10 mars-20 avril 1965, 50,2 x 66 cm, Succession d'Harold Town. ..489

Figure 2. 13 – Robert Markle à l'exposition *Eros '65* à la Dorothy Cameron. À l'arrière-plan : *Enigmas # 38* et *Two Nudes* d'Harold Town.....490

Figure 2. 14 – Harold Town, *Enigmas*, 1964 (3).....490

Figure 2. 15 – Harold Town, *Enigmas*, 1964 (4).....491

Figure 2. 16 – Harold Town, *Enigmas*, 1964 (5).....491

Figure 2. 17 – Harold Town, *Enigmas*, 1964 (6).....492

Figure 2. 18 – Carton d'invitation au vernissage de l'exposition *Eros '65*. 492

Figure 2. 19 – Publicité anonçant l'exposition *Eros '65.* 493

Figure 2. 20 – Robert Markle, *Lovers nº 1*, 1963, tempera sur papier vélin crème, 58,5 x 89 cm, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa (nº 46331). 493

Figure 2. 21 – Perquisition policière à la Dorothy Cameron Gallery, 27 mai 1965. 494

Figure 2. 22 – Robert Markle, *Paramour*, 1965, fusain et détrempe sur papier, 89,1 x 58,4 cm, Art Gallery of Ontario, Toronto. 494

Figure 2. 23 – Fred Ross, *The Lovers*, 1953, crayon Conté sur papier, 30,5 x 40,6 cm, collection privée. 495

Figure 2. 24 – Carton d'invitation pour l'exposition *The Ladies*, 1965. 495

Figure 2. 25 – Photographie de Reed de la porte de la Dorothy Cameron Gallery, 27 mai 1965. 496

Figure 2. 26 – Affiche de l'exposition *The Ladies* de John Bennett à la Pollock Gallery, juin 1965 496

Figure 2. 27 – Bennett devant deux tableaux de son exposition *The Ladies.* 497

Figure 3. 1 – GRASSICK, Bert, « Artist Meets Critic », *The Telegram*, 7 janvier 1955, p. 6. 497

Figure 3. 2 – Gertrude Vanderbilt Whitney, *Friendship Fountain*, 1931, campus de McGill University. 498

Figure 3. 3 – Les panneaux des portes de l'ancien palais de justice de Montréal. ... 498

Figure 3. 4 – Pablo Picasso, *Femme assise*, 1959, huile sur toile, 115,5 x 88,8 cm. 499

Figure 3. 5 – Pablo Picasso, *Portrait de Françoise Gillot*, 1947, huile sur toile, 99,6 x 80 cm. 499

Figure 3. 6 – Pablo Picasso, *Quatre danseuses,* 1925, stylo et encre sur papier, 35,2 x 25,3 cm. 500

Figure 3. 7 – Pablo Picasso, *Nu et femme se lavant les pieds*, 1944, huile sur toile, 96,5 x 129,5 cm. 500

Figure 3. 8 – Pablo Picasso, *Le déjeuner sur l'herbe*, 1961, 91,7 x 73 cm. 501

Figure 3. 9 – Pablo Picasso, *La femme au chien*, 1953, huile sur panneau, 81 x 100 cm. 501

Figure 3. 10 – Pablo Picasso, *Deux femmes,* technique mixe sur papier, 48,2 x 62,8 cm. 502

Figure 3. 11 – Bartholomeus Spanger, *Mars et Vénus*, vers 1600, stylo et lavis, rehaussé de craie blanche, 41,28 cm x 29,85 cm. 502

Figure 3. 12 – Photographie prise lors de la soirée préparatoire organisée par le comité d'un sans-culotte par Arless. 503

Figure 3. 13 – Invitation au procès d'un sans-culotte. 503

Figure 4. 1 – Photographie de Robert Roussil, Thomas L. Marchant et *La Famille* aux Galeries Marchant, 1949. 504

Figure 4. 2 – Photographie de *La Famille*, Robert Roussil, sa femme Madeleine et leur fils André par Basile Zarov. 504

Figure 4. 3 – Photographie de *La Famille complète* de Robert Roussil, 1949, par Basile Zarov. 505

Figure 5. 1 – Photographie de *Susannah and the Elders* lors de son accrochage. 505

Figure 5. 2 – Photographie de *David* derrière le voile de la fontaine du Centre commercial Fairview Pointe-Claire. 506

Figure 5. 3 – Photographie de la reproduction du *David* de Michel-Ange et d'un enfant, Centre commercial Fairview Pointe-Claire, 1965. 506

Figure 5. 4. Photographies de *La Famille* à la rétrospective de Robert Roussil, 1965 et de la reproduction du *David* de Michel-Ange, Centre commercial Fairview Pointe-Claire, 1965. 507

Figure 5. 5 – Photographie de passants devant *La Paix* de Robert Roussil devant la Galerie Agnès Lefort par Louis Jaques (1). 507

Figure 5. 6 – Photographies de passants regardant *La Paix* de Robert Roussil devant la Galerie Agnès Lefort par Louis Jaques (2). 508

Figure 5. 7 – Photographies de passants regardant *La Paix* de Robert Roussil par Louis Jaques (3). 509

Figure 5. 8 – Photographie de la reproduction de *David* de Michel-Ange et de clients du Centre commercial Fairview Pointe-Claire par Aussie Whiting..... 510

Figure 5. 9 – Photographies de passants regardant la copie du *David* de Michel-Ange au Centre commercial Fairview, 1965. 510

Figure 5. 10 – Caricature de James G. Reidford « No Nudes Is Good Nudes ».... 511

Figure 5. 11 – Une caricature de *La Famille* et de Robert Roussil par LaPalme..... 511

Figure 5. 12 – Caricature de Louis Parker de la copie du *David* de Michel-Ange.. 512

Figure 5. 13 – Caricature de la copie du *David* de Michel-Ange par Girerd. 512

Figure 5. 14 – Photographie de Gilbert Moore et de la copie du *David* de Michel-Ange. 513

LISTE DES ABRÉVIATIONS, DES SIGLES ET DES ACRONYMES

AAM : Art Association of Montreal

AANFM : Association des artistes non-figuratifs de Montréal

ACLC : Association canadienne des libertés civiles

ARAC : Académie royale des arts du Canada

AGT : Art Gallery of Toronto

AGO : Art Gallery of Ontario

CAM : Conseil des arts et manufacture

CBC : Canadian Broadcasting Corporation

CGP : Canadian Group of Painters

CMP : Comité de moralité publique

CNE : Canadian National Exhibition

ÉBAM : École des beaux-arts de Montréal

ÉBAQ : École des beaux-arts de Québec

GNC : Galerie nationale du Canada

LAC : Ligue d'Action civique

OCA : Ontario College of Art

OSA : Ontario Society of Artists

POP : Parti ouvrier-progressiste

MAC : Musée d'art contemporain

MBAM : Musée des beaux-arts de Montréal

MNBAQ : Musée national des beaux-arts du Québec

UQAM : Université du Québec à Montréal

WCTU : Woman's Christian Temperance Union

RÉSUMÉ

Cette thèse porte sur 26 cas de censures et de controverses d'ampleur diverses suscitées par l'exposition du nu à Montréal et à Toronto entre 1945 et 1967. Les journaux de l'époque ont été dépouillés afin de retrouver des traces d'un discours publié dans les jours, semaines et mois entourant ces évènements, que ce soit sous forme de textes d'information (nouvelles, brèves, faits divers, affaires judiciaires) ou d'opinion (chronique, critique, lettre ouverte envoyée par le public). Les images publiées dans le journal (photographies, caricatures) sont aussi prises en compte en raison du message éditorial qu'elles contiennent. Enfin, des fonds d'archives et documentaires, tout comme l'historiographie, sont examinés afin de faire ressortir des éléments permettant de compléter le récit.

L'objectif principal est de sortir de l'anecdote de quelques lignes qui caractérise le récit sur la censure du nu dans l'histoire de l'art québécois et canadien. Pour y parvenir, la première étape repose sur une étude chronologique et synchronique des scènes montréalaise et torontoise. Elle permet l'identification des principaux discours sur le nu et la censure, et mène à la seconde étape qui consiste en l'analyse des jeux de pouvoir, des points de résistances et des contre-pouvoirs qui les caractérisent. Ces notions, empruntées à Michel Foucault, permettent d'établir la complexité du phénomène de la censure et mettent en relief les prises de position tant individuelles que collectives qui circulent dans la sphère publique en plus de mettre en lumière les idées et les contradictions qui caractérisent cette période. Tout en prenant en compte les particularités culturelles des deux villes, cette analyse fait ressortir les échanges culturels et l'influence mutuelle que les Montréalais et les Torontois entretiennent l'un sur l'autre sur les questions censoriales, l'obscénité et la tolérance, ainsi que la représentation et l'exposition du nu. Autrement dit, les ressources consultées et les observations qui en découlent mènent à une meilleure compréhension de la scène socio-artistique de l'époque, avec ses combats et ses contradictions, tout en en intégrant l'exposition (et la non-exposition) du nu à l'histoire de l'art de la période de l'après-guerre. En se concentrant sur les discours sur le nu, cette thèse permet aussi de réévaluer la place de ce sujet sur une scène artistique dominée alors par le désir de faire reconnaître l'abstraction et la non-figuration, où les artistes cherchent à explorer de nouveaux matériaux et à intégrer leur art dans les tendances internationales.

Mots clés : censure, controverse, nu, Montréal, Toronto, discours, journaux.

ABSTRACT

This thesis deals with 26 cases of censorship and controversies of varying magnitude arising from exhibitions of the nude in art in Montreal and Toronto between 1945 and 1967. In the newspapers of the time there are traces of public discourses on the propriety of the nude in the days, weeks and months surrounding these censorships and controversies events, whether in the form of information texts (news, briefs, various facts, legal cases) or opinions (column, criticism, open letters in the press). Images published in the newspaper (photographs, caricatures) also document editorial messages and media opinions. Finally, archives and documentary fonds, as well as historiography, reveal additional elements of the historical narrative.

The main objective is to liberate discussion of the nude in art from the anecdotal that has hitherto characterized discourses on censorship of the nude in the history of Quebec and Canadian art. To achieve this, the first step is a chronological and synchronous study of events in the Montreal and Toronto art scenes. The main discourses on the nude and censorship are thus identified, allowing for a second step of analyses of the power games, points of resistance and checks and balances that characterize them. This methodology, borrowed from Michel Foucault, establishes the complexity of the phenomenon of censorship and highlights both individual and collective positions that circulated in the public sphere while highlighting the contradictory ideas that characterize this period. While acknowledging the cultural peculiarities of the two cities, this analysis also highlights the cultural exchanges and mutual influences that Montrealers and Torontonians had on one another on censorial issues, obscenity and tolerance, as well as on artistic representations and exhibitions of the nude. In other words, the resources consulted generate observations leading to a better understanding of the socio-artistic scene of the time, with its struggles and its contradictions related to the exhibition (and the non-exhibition) of the nude in the post-war period for art history. By focusing on discourses of the nude, this thesis also makes it possible to reassess the place of this subject in an artistic context dominated by the desire to celebrate abstraction and non-figuration, where artists sought to explore new materials and to integrate their art into international trends.

Keywords : Censorship ; controversy ; nude ; Montreal ; Toronto ; discourse ; newspapers.

INTRODUCTION

La fin des hostilités liées à la Seconde Guerre mondiale correspond, pour le Canada, à un moment marqué par d'importantes transformations sur les plans social et artistique (Carney, 2017, p. 141). Les années d'après-guerre sont associées à une libération des mœurs (O'Neill, 1991, p. 98) et à une période « […] où la sexualité est devenue plus apparente dans le public » (Boyd, 1984, p. 15). Cette situation se répercute dans la presse. À titre d'exemple, des journaux jaunes sont publiés et accessibles tant à Montréal qu'à Toronto[1]. Il s'agit d'un type de journal plutôt sulfureux : l'intérieur est tapissé de potins et de textes portant sur les fêtes nocturnes, les cabarets et la sexualité. L'accent est mis sur les histoires provocantes et sur les scandales de toutes sortes. Il est aussi possible de trouver des blagues à caractère sexuel et de voir des *pin-up*[2]. Des photographies locales de ce type d'images sont aussi réalisées et publiées au Canada (Godin-Laverdière, 2013). Elles ne se limitent pas à la représentation du corps féminin suggestif. En effet, Montréal est aussi, durant les années 1950, la plaque tournante d'une production de photographies de culturistes diffusées partout en Occident. Ces images d'hommes musclés et peu vêtus sont notamment consommées pour leurs propriétés érotiques, tout comme le sont les images de *pin-up* féminines (Waugh, 1996 p. 176-283 ; Waugh, 1998 ; Lewis et Monette,

---

[1] C'est le cas, par exemple, à Montréal d'*Ici Montréal* (fondé en 1952), *Voit tout* (fondé en 1954), *Jour et nuit* (fondé en 1956) et *Tabou* (fondé en 1957). À Toronto, il y a notamment *Flash* (fondé en 1939), *Hush* (fondé en 1938) et *Tab* (fondé en 1956).

[2] Une *pin-up* est une image qui peut se retrouver sur plusieurs médiums : calendriers, jeux de cartes, l'illustration, photographie, etc. La *pin-up* peut être habillée ou complètement nue, revêtir des costumes divers ou des vêtements affriolants. Pour une définition complète de la *pin-up*, voir Godin-Laverdière, 2013.

2006). Des spectacles où des femmes dansent et enlèvent leurs vêtements sur scène sont aussi présentés à Montréal et à Toronto. Ils sont parfois annoncés dans la presse quotidienne[3] et des comptes rendus sont aussi publiés[4]. Ces spectacles inspirent notamment le peintre torontois Robert Markle (1936-1990) à réaliser une série intitulée *burlesque*[5] au début des années 1960, des temperas mettant en scène des danseuses nues. Du côté artistique, il est notamment possible de constater que l'abstraction et la non-figuration passent de pratiques marginales à styles omniprésents dans la production d'un nombre toujours grandissant de peintres et même de sculpteurs. La figuration demeure néanmoins présente sur la scène artistique, bien que les artistes explorent aussi un art qui tend dans certains cas vers la semi-abstraction.

La période coïncide aussi avec la consolidation d'une culture de masse (Linteau, 1989, p. 387 ; Linteau, 1992, p. 525 ; Kuffert, 2003, p. 4 et 180-188). Par exemple, le nombre de films présentés au pays croît annuellement et la littérature populaire est de plus en plus accessible. Les années 1950 sont également associées à une prospérité économique pour le pays. Montréal et Toronto se disputent alors le titre de métropole économique et culturelle du pays. Les deux villes possèdent respectivement une scène artistique dynamique où l'augmentation des galeries commerciales et du nombre

---

[3] C'est le cas de l'effeuilleuse américaine Lili St-Cyr (1918-1999), dont chacune des visites à Montréal est dûment annoncée dans les journaux de la ville. À titre d'exemple, il est possible de voir des publicités des spectacles de St-Cyr dans le journal. Voir, entre autres, *La Presse*, 1949.06.14.

[4] Voir notamment *The Montreal Daily Star*, 1949.01.11 ; *La Presse*, 1949.02.29 ; *La Presse*, 1949.04.13. Robert Fulford (1965.02.20) rédige aussi une chronique sur le *Victory Burlesque*, l'une des salles où se produisent les effeuilleuses à Toronto.

[5] Le « burlesque » est un spectacle composite qui provient des États-Unis. Il allie divers numéros de comédie, de musique, de chant et de danseuses nues, entre autres. En s'exportant au Québec, le spectacle de variété qu'est le burlesque n'accorde pas la même place au *strip-tease* que sa contrepartie états-unienne (C. Hébert, 1981, p. 7). Ceci explique sans doute pourquoi le terme « burlesque » n'a pas tout à fait la même signification pour les Québécois et les Anglo-canadiens. Alors qu'il est surtout associé à un humour bouffon et vaudevillesque chez les francophones, il fait référence davantage à un spectacle d'effeuillage et à l'érotisme pour les anglophones.

d'expositions est significative[6]. Les évènements artistiques sont couverts par la presse dans laquelle la critique est une pratique journalistique bien implantée. Ainsi, dans les 1950 et 1960, un ou des critiques d'art sont associés à la plupart des journaux d'information montréalais et torontois[7]. Par ailleurs, le tirage des journaux et périodiques augmente considérablement[8]. Certaines de ces publications, peu coûteuses et accessibles, sont implantées depuis de nombreuses années, comme c'est le cas du *Toronto Daily Star*, de *The Gazette* ou de *La Presse* et rejoignent une large audience. D'autres ont une durée de vie éphémère et sont destinées à un groupe restreint de lecteurs, tel que le journal *Vrai*, ou encore cessent de paraître durant cette période, à l'instar de *La Patrie* ou *The Standard*.

Des idées sur le liberté circulent dans ces publications destinées au grand public. Par exemple, le chercheur en études littéraires Pierre Hébert (2004, p. 408) constate que les journalistes du *Devoir* militent dès la fin des années 1940 « […] pour la liberté d'expression sans aucune restriction » et se positionnent contre la censure littéraire. Le *Devoir* n'est pas le seul journal où ce genre de discours est présent : comme le démontre Vincent Lambert (2018, p. 153-154), le désir de liberté est aussi bien présent dans plusieurs revues québécoises dans les années 1930 à 1960. Du côté ontarien, le chroniqueur Robert Fulford écrit dans le *Toronto Daily Star* un nombre important

---

[6] Voir notamment Jasmin, 1962.08.11 ; Fulford, 1988, p. 97 ; Sicotte, 1992 ; Sicotte, 1995 ; Wigmore, 2005.

[7] Hale, 1981, p. 32 et 51 ; Fournier et Rodriguez, 2002, p. 542. Cette professionnalisation débute progressivement au début du 20e siècle, comme le souligne Esther Trépanier (1998, p. 61). Les recherches à propos des critiques d'art et les orientations de certains journaux et périodiques canadiens sur la question des arts au 20e siècle concernent principalement le Québec, bien que certains traitent de la scène torontoise. Sur les travaux plus généraux portant sur la critique d'art, voir Farand, 1985 ; Trépanier, 1986 ; Valliant, 1991 ; Clarke, 1996 ; Moreau, 1997 ; Moreau, 1998 ; J. Gervais, 2010 ; Antoncic, 2011. Des études se concentrent aussi sur la figure de certains critiques, comme c'est le cas de Déry, 1982 ; Grandbois, 1982 ; Sicotte, 1989 ; Trépanier, 1989 ; Carani, 1990 ; Carani, 1993 ; Greenhorn, 1996.

[8] Par exemple, « […] *La Presse* double son tirage entre 1940 et 1962, pour atteindre, cette année-là, les 286 000 exemplaires » (Linteau, 1989, p. 396).

d'articles contre la censure au tournant des années 1960, comme il le souligne dans son autobiographie (Fulford, 1988, p. 111) et dans la préface qu'il signe dans l'ouvrage *Censorship and the Arts. Laws, Controversies, Debate, Facts* de Brenda Cossman (1995, p. ix). Le chroniqueur Pierre Berton publie lui aussi au tournant des années 1960 des textes sur des sujets sociaux controversés dans le *Toronto Daily Star* (McKillop, 2008, p. 335). La publication du manifeste *Refus global* (1948), ainsi que le discours d'intellectuels et d'artistes canadiens qui circulent au même moment, témoignent également d'une recherche de liberté de la parole et du geste artistique.

Le désir de contrebalancer ces libertés personnelles, ainsi que la présence de plus en plus marquée de la nudité et de la sexualité dans l'espace public, demeure bien présent dans la société. Il pousse certains groupes et dirigeants à stimuler chez les Canadiens l'adoption de comportements moraux. Pour ce faire, ils instaurent et renforcent des mesures pour contrôler les manifestations de l'obscénité ou de l'indécence, des mots alors souvent utilisés comme synonyme (Lever, 2008, p. 202). Par exemple, la modestie vestimentaire féminine est encouragée[9] et les activités des adolescents sont encadrées afin d'éviter les actes immoraux, les débordements de la sexualité et les méfaits de la délinquance[10]. Une campagne de moralité est aussi entreprise au début des années 1950 à Montréal, afin d'assainir les pratiques politiques et le corps policier corrompu, en plus de nettoyer la ville où le jeu, la prostitution et la pègre font la loi (M. Lapointe, 2014).

Les sphères culturelle et artistique n'échappent pas à la vigilance des censeurs et diverses initiatives sont mises en place afin de contrôler les productions jugées dangereuses pour la population générale. L'expression d'idées communistes, les

---

[9] Thivierge, 1991. Des articles paraissent aussi dans la presse.
[10] Entre autres, M.L. Adams, 1994 ; M.L. Adams, 1995 ; Warren, 2012, p. 68-86.

mentions au divorce, ainsi que les représentations de la nudité et de la sexualité figurent parmi les éléments subversifs visés par la censure parce qu'ils dérangent les autorités politiques et cléricales. Dans le cas précis des beaux-arts, ce sont surtout les représentations du nu et de l'érotisme qui sont ciblées, ce qui en soit, n'est pas nouveau puisque les Canadiens eux-mêmes reconnaissent (et entretiennent) leur réputation de peuple pudique depuis le tournant du 20e siècle[11]. Cette situation n'empêche toutefois pas le nu d'être produit, exposé et collectionné tout au long de la première moitié du 20e siècle (Trépanier, 1998, p. 245-270 ; Pageot, 2004, f. 261-263 ; Grandbois, 2009).

Des journaux et des périodiques locaux témoignent du débat engendré par la confrontation de ces idées. D'un côté, ils rapportent les opinions de ceux qui appuient la censure tout en cherchant à refréner les manifestations de l'obscénité. D'un autre, ils partagent les avis de ceux qui plaident pour l'acceptation de la liberté d'expression et artistique. Le grand public prend part lui aussi à cette discussion en faisant parvenir des lettres ouvertes aux éditeurs de la presse. Autrement dit, les journaux ne sont pas de simples témoins passifs de la situation: ils contribuent activement, grâce aux textes et opinions de ses journalistes, chroniqueurs, critiques et lecteurs, au débat social portant sur la censure et la liberté. Par conséquent, la presse est un lieu tout indiqué pour étudier le phénomène de la censure.

1.1 La censure des arts visuels à Montréal et à Toronto

Avant de poursuivre, il importe de tracer un portrait global du fonctionnement de la censure telle qu'elle s'opère dans le domaine des arts visuels vers 1950 et 1960

[11] À titre d'exemples : Brooker, 1931 ; Muhlstock, 1947.12 ; Morris, 1972, p. 4 ; Grandbois, 2009, p. 10.

dans les contextes montréalais et torontois. Contrairement au cinéma ou à la littérature, il n'y a pas d'organismes voués au contrôle exclusif de l'exposition des œuvres d'art[12], mais ceci ne signifie pas pour autant qu'aucun mécanisme officiel ne régit leur censure. En effet, des règlements et des lois, bien qu'ils ne s'adressent pas uniquement aux arts visuels, peuvent être évoqués pour interdire certaines œuvres. Règle générale, ces mesures s'adressent en même temps à l'imprimé (littérature, magazines) et aux beaux-arts (peinture, sculpture, photographie). C'est le cas de la *Loi fédérale sur les douanes* en vigueur de 1847 à 1985. Celle-ci concerne que les produits en provenance de l'étranger et permet aux douaniers d'interdire l'entrée au pays des « […] livres, imprimés, dessins, peintures, estampes, photographies et représentations en tout genre, de caractère séditieux, déloyal, immoral ou indécent… » (Carefoote, 2007a, p. 494).

Les policiers sont notamment dépêchés pour surveiller et censurer les productions culturelles – qu'elles relèvent de la culture savante ou populaire. Ils forment parfois des unités spéciales ou dépendent bien souvent des escouades de moralité qui existent dans les différents corps policiers au pays (Cossman, 1995, p. 25-26). Ils ont aussi l'autorité pour censurer une exposition d'art, bien qu'ils ne fréquentent pas de manière assidue les galeries d'art montréalaises ou torontoises[13].

---

[12] Au cinéma, il y a le Bureau de la censure du cinéma au Québec et l'Ontario Board of Censors dans la province voisine. En ce qui concerne la littérature – et les publications en général – divers organismes laïcs et cléricaux se partagent la tâche. Il y a, entre autres, les revues québécoises *Mes Fiches* (1943-1946) et *Lecture* qui permettent de classer les livres selon une cote moral et de pointer ceux qui ne doivent pas être lus (P. Hébert, et Salaün, 2004, p. 142-145). Pour sa part, l'Ontario Obscene Literature Committee soumet les titres des ouvrages qu'il juge inappropriés au procureur de la province (M. Dean, 1981, p. 84 ; Ryder, 1999, p. 135, 145 et 147).

[13] Les policiers ne se limitent pas à surveiller les beaux-arts. Ils sont aussi mandatés pour scruter les affiches publicitaires, visiter les salles de spectacles et s'assurer notamment que les pièces de théâtre ou autres types de représentations scéniques respectent la décence (Cossman, 1995, p. 26). Ce sont les policiers municipaux qui sont chargés d'évaluer, par exemple, si la troupe des Ballets africains peut se produire à Montréal et à Toronto en dépit des poitrines dénudées des danseuses folkloriques. La troupe se produit dans les deux villes à quelques reprises entre 1959 et 1967. Elle est parfois bien accueillie,

À la suite de pressions faites par le clergé et le grand public, des lois sont instaurées afin d'interdire certaines publications. En 1949, la *Loi sur les Crime comics* est adoptée au fédéral afin de protéger les jeunes contre les mauvaises influences de ces publications, jugées violentes et indécentes (Dickin McGinnis, 1988, p. 12 et 15 ; M.L. Adams, 1995). Cette initiative mène éventuellement à l'adoption d'une nouvelle définition de l'obscénité par le gouvernement fédéral en 1959[14] et se retrouve dans le *Code criminel canadien* (1963, p. 57). Selon l'article 150 de cette loi :

> [c]ommet une infraction, quiconque sciemment et sans justification ni excuse légitime,
>
> a) vend, expose à la vue du public, ou a en sa possession à une telle fin, quelque écrit, image, modèle, disque de phonographe ou autre chose obscène.

Un peu plus loin, l'article définit ce qui est entendu par « chose obscène ». Il s'agit de :

> […] toute publication dont une caractéristique dominante est l'exploitation indue des choses sexuelles, ou de choses sexuelles et de l'un quelconque ou plusieurs des sujets suivants, savoir : le crime, l'horreur, la cruauté et la violence (*Code criminel canadien*, 1963, p. 58).

Ainsi, bien que l'accent soit mis sur le mot « publication », l'usage de termes tels qu'« images » et « autre chose obscène » ouvre la porte à la condamnation de la peinture, de la sculpture, du dessin ou de la photographie. C'est d'ailleurs cet article de loi qui mène au procès de Dorothy Cameron (1924-2000) en 1965, peu après la présentation de l'exposition *Eros '65* dans sa galerie de Toronto[15]. La reconnaissance de sa culpabilité crée un précédent : les galeristes peuvent désormais être poursuivis au

---

mais elle est aussi censurée à Montréal à deux reprises, soit lors de leur première représentation en 1959, mais aussi à la suite du spectacle présenté dans le cadre des festivités de l'Expo '67.

[14] Cet exercice n'est pas unique au Canada : de nouvelles définitions de l'obscénité sont aussi adoptées sensiblement au même moment en Grande-Bretagne et aux États-Unis.

[15] Ce cas, qui se divise en quatre évènements interreliés, sera expliqué au chapitre 2. Voir les affaires *Eros '65* (mai-juin 1965), *Eros '65* (octobre 1965), *Eros '65* (mai 1966) et *Eros '65* (juin 1967).

criminel, ce qui n'était jusqu'alors jamais arrivé, les procès ayant plutôt lieu au tribunal municipal selon des règlements locaux, comme c'est le cas, par exemple, pour Agnès Lefort (1891-1973) en 1951.

Sur la scène provinciale, la *Loi concernant les publications et la morale publique* est adoptée en 1950 par le gouvernement du Québec et vise à surveiller les images reproduites dans les publications[16]. Elle donne le pouvoir aux censeurs du Bureau de la censure du cinéma d'interdire un magazine en provenance de l'étranger, que ce soit l'ensemble ou un seul numéro, et ce, jusqu'en 1967[17]. Les lois fédérales et provinciales se combinent à des règlements municipaux qui visent aussi, mais pas exclusivement, à empêcher la circulation des publications indécentes, comme c'est le cas, à Montréal, du règlement nº 1025[18]. Un règlement tel que le nº 1025 (rebaptisé en 1953 « règlement nº 2129 ») n'existe pas à Toronto à la même époque (Fulford, 1960.03.15), mais ceci n'empêche pas les autorités municipales ni les policiers de surveiller les images de nu qui circulent dans la ville. L'article 9 du règlement montréalais peut aussi être évoqué pour censurer toutes sortes de productions visuelles, tant artistiques qu'issues des publications populaires qui se retrouvent dans l'espace public. Selon cet article :

> [i]l est défendu de mettre en vue, de poser ou de coller, ou de permettre qu'il soit mis en vue, posé ou collé dans aucune rue ou place publique, devant les théâtres ou cinémas ou dans les vestibules (lobbies) des théâtres ou des cinémas, dans les vitrines des magasins, occupés ou non, des librairies, des kiosques de journaux, des tavernes ou hôtels, dans les tramways ou dans tout autre endroit où ils peuvent être vus du public, des affiches, peintures, dessins, photographies, statues ou

---

[16] Comme le souligne Viviane Namaste (2017, p. 109), « [l]e texte de la loi précisait que ce n'étaient pas les quotidiens, mais les écrits publiés "périodiquement", qui étaient visés ». Sur cette loi, voir aussi l'entrée qu'Yves Lever a faite pour le *Dictionnaire de la censure du Québec* (P. Hébert, 2006a, p. 430-432), ainsi que le passage que le chercheur y accorde dans *Anastasie ou la censure du cinéma au Québec* (Lever, 2008, p. 158-159).

[17] 1967 correspond au moment où les imprimés sont davantage surveillés par le fédéral (Lever, 2008, p. 247).

[18] Le règlement nº 1025 est adopté par le Comité exécutif de la ville de Montréal en 1929.

> magazines, livres ou toutes illustrations faisant ou non partie de ces livres, ou toutes publications ou tous imprimés, montrant du nu ou du demi-nu, qui n'ont pas été préalablement soumis au directeur du service de la police et approuvés par lui (Règlement municipal n° 1025 ; Règlement municipal n° 2129[19]).

Il est difficile de savoir avec précision combien d'œuvres d'art ont été censurées sous prétexte de ce règlement, mais il est évoqué pour justifier l'intervention des policiers à au moins deux occasions : une fois lorsque Robert Roussil (1925-2013) expose la sculpture *La Paix* devant la Galerie Agnès Lefort en 1951 et une autre lorsque Guy Borremans (1934-2012) expose ses photographies de la série *Chère chair* en 1960[20].

En dépit des lois et règlements mis en place pour surveiller les productions artistiques et culturelles (et donc, interdire celles qui ne les respectent pas), la censure peut aussi se faire en dehors de ce cadre législatif : tout un chacun peut agir à titre de censeur ou faire pression afin que les autorités interviennent.

État de la question

Les travaux sur l'histoire de la censure dans la sphère culturelle (avant 1970) se sont multipliés dans les dernières années, que ce soit pour les objets de la culture de masse ou ceux relevant de la culture savante. Ainsi, il y a eu des études sur la presse jaune (Namaste, 2007 ; 2017), d'autres se sont penchés sur le cinéma[21], certaines se

---

[19] Le contenu de l'article 9 est identique dans les deux versions du règlement.
[20] Les deux affaires sont exposées dans le premier chapitre. Voir les affaires Roussil 1951 – Montréal et Borremans 1960.
[21] M. Dean, 1981 ; Gaudreault et G. Lacasse, 1994 ; Boisvert et Tajuelo, 2006 ; Lever, 2008 ; Lever, 2010. Judith Doyle (1981), offre une chronologie concentrée sur la situation ontarienne qui porte principalement sur le cinéma, mais l'autrice relève aussi quelques censures issues du domaine artistique.

sont intéressés au théâtre (Dutil, 1985 ; Guay, 2016 ; Barrière, 2000) ou à la littérature[22]. Il faut ici souligner l'apport important de Pierre Hébert qui a publié au cours des vingt-cinq dernières années maints ouvrages et articles sur la censure littéraire au Québec[23]. Ses recherches ont culminé en 2006 avec la parution d'une synthèse, réalisée en collaboration avec Yves Lever et Kenneth Landry, le *Dictionnaire de la censure au Québec*. *Littérature et cinéma* (P. Hébert, 2006a).

Il n'existe pas d'équivalent à ce dictionnaire pour traiter de la situation ontarienne ou pancanadienne. En fait, force est de constater que les travaux sur la censure culturelle canadienne, présentée dans une perspective historique, sont plus nombreux et plus complets du côté québécois qu'ontarien. L'absence de travaux spécifiques à l'Ontario peut s'expliquer par des raisons identitaires. Le fait que le Québec se perçoive comme une nation distincte évoluant au sein du Canada fait en sorte que les chercheurs québécois multiplient les travaux portant sur les manifestations artistiques et culturelles issues de la Belle Province.

Les auteurs du *Dictionnaire de la censure au Québec* regrettent l'absence de spécialistes et d'ouvrages portant sur la censure dans les arts visuels québécois. Dans leur introduction, il est mentionné qu'un nombre important d'entrées sur la censure dans les arts visuels n'a pu être inclus dans le dictionnaire, « faute de collaborateurs » (P. Hébert, 2006a, p. 13). Les auteurs écrivent : « Après consultation de plusieurs historiens de l'art, nous avons découvert que le phénomène de la censure dans les beaux-arts n'a pas encore été étudié de façon systématique […] » (P. Hébert, 2006a,

---

[22] J. Hébert, 1970 ; C.-M. Gagnon, 1983 ; B. Gervais, 1990 ; C. Couture, 1998 ; Salaün, 1998 ; Ryder, 1999 ; O'Leary, 2007. Tous ne sont pas des études critiques et certains relèvent davantage de la chronologie (Birdsall et Broten, 1978). En ce qui concerne la littérature, la plupart des ouvrages portent sur des affaires survenues dans les années 1990 et consistent en des études de cas. C'est le cas de Fuller, 1996 ; Califia et Fuller, 1995.

[23] À titre d'exemples : P. Hébert, 1990 ; 1998 ; 2001a ; 2001b ; 2010a ; 2010b ; P. Hébert et Nicol, 1997 ; P. Hébert et Salaün, 2004.

p. 12-13). Quatre entrées portant sur des œuvres d'art censurées ont tout de même été incluses dans le dictionnaire, et elles ont pu l'être parce que ces affaires ont préalablement été « […] analysées de façon rigoureuse et bien documentée » (P. Hébert, 2006a, p. 13). L'une des censures artistiques concerne un nu, *La Famille* (1949) de Robert Roussil, dont la réception médiatique fera l'objet d'une analyse dans le cadre de cette thèse. Les autres cas ont pour sujet le chemin de croix fait par Antoine Plamondon (1804-1895) pour l'Église Notre-Dame de Montréal (1839), *Refus global* (1948) et l'affaire *Corridart* (1976)[24].

1.1.1 Le nu et sa censure : perspectives historiques et artistiques

Trois ouvrages portent sur le sujet précis du nu dans un contexte québécois ou canadien : *The Nude in Canadian Painting* de Jerrold Morris publié en 1972, *Le nu dans l'art au Québec* de Jacques de Roussan édité en 1982 et *Le nu dans l'art moderne au Canada 1920-1950* de Michèle Grandbois, Anna Hudson et Esther Trépanier paru en 2009.

Morris et de Roussan soulignent tous les deux la censure et le puritanisme canadien, mais ils ne désirent pas réfléchir sur ces sujets, pas plus que sur l'érotisme qui mène pourtant souvent à la censure. Ainsi, dès la première page de son étude, Morris (1972, p. 3) écrit : « […] *the subject of our present exploration is not erotic art, but the nude* ». Pour sa part, de Roussan (1982, p. 7) explique dans son introduction avoir refusé de traiter des œuvres érotiques ou vulgaires. L'ouvrage de Morris expose en quelques pages de la tradition du nu au Canada allant des années 1870 à 1970. Il en ressort un portrait général et superficiel qui caractérise aussi l'ouvrage de Jacques de

[24] Voir P. Hébert, 2006a, p. 120-122, 149-152, 251-254, 574-576.

Roussan. Ce dernier privilégie une étude des grands thèmes du nu dans une perspective chronologique et propose de brefs textes sur des œuvres et des artistes qu'il sélectionne au gré de choix purement subjectifs[25].

Dans une tout autre perspective, Grandbois, Hudson et Trépanier proposent une étude plus approfondie du nu avec le catalogue *Le nu dans l'art moderne canadien 1920-1950*, et ancrent véritablement leur sujet dans un contexte sociohistorique et artistique. La question de la censure n'est pas étrangère à leurs réflexions, et ce, tout particulièrement dans le texte de Grandbois, « Le défi du nu ». L'autrice y soutient qu'au-delà de son caractère subversif, la modernité du traitement pictural joue aussi un rôle important dans sa censure (Grandbois, 2009, p. 18-67). Ces propos reflètent ceux d'autres chercheurs et chercheuses qui ont traité du nu dans leurs travaux portant sur cette période, comme c'est le cas, notamment, d'une des coautrices de ce catalogue, Esther Trépanier (1998). Il faut aussi mentionner ici les recherches de Lorne Huston (2013), de Pandora Syperek (2013), de Jane Nicholas (2008), ou de Devon Smither (2016 ; 2018 ; 2019) qui arrivent à des conclusions semblables dans leurs travaux respectifs.

Près de quinze ans après la publication du *Dictionnaire de la censure au Québec*, l'état des connaissances sur le sujet semble avoir changé, puisque de plus en plus d'études sur la censure dans les arts visuels et, plus particulièrement, sur la censure du nu, ont été publiées non seulement sur des œuvres du Québec, mais aussi de l'Ontario. L'un des constats qui ressortent de l'historiographie canadienne est que les nus et les censures survenus dans la première moitié du 20e siècle sont davantage étudiés que les

[25] Il le dit lui-même. Voir de Roussan, 1982, p. 8.

évènements survenus après la Seconde Guerre mondiale[26]. En effet, les recherches portant sur le nu dans les années 1940 à 1970 relèvent surtout de l'étude de cas[27] ou consistent en des monographies, ce qui ne permet pas de brosser un portrait plus complet d'une période ni de faire ressortir les enjeux de la censure qui lui sont propre, comme le font certains travaux sur le nu portant sur la période allant de 1900 à 1950[28], par exemple.

Il est aussi possible de constater une recrudescence des études sur la censure dans les années 1980 et 1990 – dont un grand nombre concerne plus particulièrement la situation ontarienne[29]. Plusieurs cas marquants sont alors survenus dans des galeries d'art canadiennes, et plus encore dans les galeries ontariennes, ce qui explique l'intérêt des chercheurs et des chercheuses pour l'étude de ces cas. Par exemple, de nombreuses vidéos d'art sont censurées au début des années 1980, lorsque l'Ontario Board of Censors[30], un organisme de juridiction provinciale fondé pour contrôler les films commerciaux présentés dans les salles ontariennes de cinéma, commence à sévir dans les galeries d'art, dans les festivals et les autres lieux de projection où étaient présentés des vidéos artistiques[31]. Ce type de production avait pourtant été sensiblement épargné jusqu'alors par la censure, contrairement aux films commerciaux et à d'autres médiums artistiques, tels que la peinture, la sculpture ou la photographie (Doyle, 1981, p. 29 ;

---

[26] Nelson, 1995a ; Nelson, 1995b ; Nelson, 1998 ; Trépanier, 1998 p. 245-291 ; Lacroix, 2002 ; Pageot, 2004 ; Foss, 2005 ; Saint-Georges, 2005 ; Nicholas, 2006 ; Nicholas, 2008 ; Grandbois, 2009 ; Nelson, 2010 ; Smither, 2010 ; Stanworth, 2013 ; Syperek, 2013 ; Stanworth, 2014 ; Nicholas, 2015 ; Smither, 2016 ; Smither, 2018 ; Smither, 2019.

[27] C'est le cas, notamment, de L. Lamarche, 1999 ; Horrall, 2013 ; Godin-Laverdière, 2017 ; Godin-Laverdière, 2019.

[28] Pour la première moitié du 20e siècle, voir par exemple : Nelson, 1995a ; Nelson, 1995b ; Nelson, 1998 ; Nelson, 2010 ; Smither, 2010 ; Grandbois, 2009 ; Syperek, 2013 ; Smither, 2016 ; Smither, 2018 ; Smither, 2019.

[29] Voir notamment Doyle, 1981 ; Cossman, 1995 ; L. Johnson, 1997.

[30] L'Ontario Board of Censors a été fondé en 1911. Un organisme semblable, le Bureau de la censure des vues animées est fondé au Québec l'année suivante.

[31] Doyle, 1981, p. 6, 29-30 ; Burstyn, 1985, p. 9, 72-73 ; Cossman, 1995, p. 38-39 ; L. Johnson, 1997, p. 2-3.

L. Johnson, 1997, p. 2). Des évènements censoriaux sont aussi parfois en lien avec les réformes fédérales survenues dans ces mêmes années[32], soit le projet de *Loi fédérale C-54* sur la pornographie[33] en 1987, le jugement Butler[34] en 1992 permettant de repenser la définition de l'obscénité dans le *Code criminel canadien*, ou encore la nouvelle législation fédérale concernant la pornographie juvénile en 1993 (L. Johnson, 1997, p. 64).

1.1.2 Le nu et sa censure : perspectives juridiques

Compte tenu des liens qui existent entre la censure, l'obscénité et le domaine judiciaire, des chercheurs en sciences juridiques se sont penchés sur la censure des beaux-arts et ils le font dans une perspective bien différente de celle d'un historien de l'art. Ce sont les questions légales relatives à la censure, à l'application du *Code criminel canadien* et à la définition légale de l'obscénité qui les intéressent, plutôt que la réception ou le contexte d'exposition, ou encore les questions d'ordre esthétique, artistique ou formel. Il faut insister sur les erreurs importantes qui se glissent parfois dans les exemples historiques offerts dans ces travaux, souvent parce que l'auteur n'est pas un spécialiste de l'art ou qu'il ne semble pas être retourné vers les sources

---

[32] La même chose se produit dans les années 1960 à la suite de la réforme du *Code criminel canadien* et de la définition de l'obscénité, en 1959.

[33] Le projet de *Loi fédérale C-54* a été notamment présenté afin de protéger les femmes et les enfants exploités par l'industrie pornographique. Cette nouvelle législature manque toutefois de clarté et a des répercussions directes dans les arts visuels (Kamins, 1988).

[34] En 1992, le jugement Butler permet de clarifier la définition de l'obscénité telle qu'elle se trouve dans le *Code criminel canadien*. Ce jugement met fin au concept de la norme de tolérance acceptée par la société sur lequel se basent les juges afin de déterminer si une œuvre était obscène ou non, et ce, depuis 1964. Pour en savoir plus sur le jugement Butler, voir notamment Boyd, 1984, p. 21-22 ; Cossman, 1995, p. 52-54, 140.

premières[35]. Ces ouvrages issus des sciences juridiques sont néanmoins essentiels pour l'étude de la censure du nu, notamment parce qu'ils permettent de comprendre le contexte juridique et l'évolution de la loi au Canada auxquels les artistes et les galeristes canadiens sont assujettis.

Certains textes se concentrent sur les liens entre l'art et la loi. Dans *The Art World: Law, Business and Practice in Canada*, Aaron Milrad et Ella Agnew (1980), traitent de tous les aspects législatifs en lien avec l'art, que ce soit au sujet des contrats ou des droits d'auteurs, par exemple. Dans le 11e chapitre (p. 189-204), ils se penchent aussi sur la *Loi sur l'obscénité* et exposent notamment deux cas de censure qui ont intéressé les policiers de Toronto et mené à des poursuites judiciaires en raison de l'obscénité : l'exposition *Eros '65* en 1965 et la présentation d'œuvres de Mark Prent (1947-2000) à l'Isaacs Gallery en 1972 et en 1974. Les deux auteurs se servent de ces exemples pour exposer la *Loi sur l'obscénité*, mais aussi pour traiter des changements qui y ont été apportés depuis son adoption en 1959. Les œuvres ou les considérations artistiques sont secondaires à leur discours – sans pour autant en être absents[36].

Avec *Censorship and the Arts: Law, Controversy, Debate, Facts*, un ouvrage publié en 1995, la professeure de droit à la University of Toronto, Brenda Cossman, se penche sur la censure dans les arts visuels, au théâtre, en littérature et au cinéma. Bien qu'elle parle de cas survenus un peu partout au Canada et de certains provenant des États-Unis, elle s'intéresse tout particulièrement à la situation ontarienne. L'accent est mis sur les affaires qui ont eu lieu entre 1980 et 1995, mais il est aussi question, par

---

[35] Les faits inexacts qui ont été retrouvés dans ces sources seront relevés dans les deux premiers chapitres. Ils ne se limitent pas aux travaux des chercheurs en sciences juridiques et se répercutent aussi dans ceux d'historiens de l'art.

[36] Ainsi, Milrad et Agnew (1980) décrivent les sept œuvres censurées de manière très générique pour celles de Robert Markle, puis en reprenant les descriptions des documents de la Cour pour celles de Fred Ross (1927-2014) et de Lawrence Chaplin (né en 1937).

moment, de censures qui se sont passées dans les années 1960 et 1970. Cossman se penche sur les lois et les procédures judiciaires ontariennes, ses domaines de spécialisation, et elle aborde aussi la question des acteurs de la censure, des points de résistance et de la censure états-unienne. Cet ouvrage ne consiste pas, à proprement parler, en un texte suivi, mais plutôt d'une succession d'énoncés et d'anecdotes. Il est complété par une chronologie sommaire répertoriant des cas de censure au Canada. Les œuvres ou leur contexte d'exposition ne sont pas analysés, et lorsqu'elles sont décrites, elles le sont de manière succincte, pour ne pas dire précipitée. Par exemple, dans le cas des œuvres exposées chez Cameron lors de l'exposition *Eros '65*, les descriptions sont celles qui se trouvent dans le jugement produit par le juge Frederick Clare Hayes (1924-1994) de la Cour municipale de Toronto.

Des auteurs se penchent aussi sur des questions d'ordre légales en lien avec la censure des arts visuels sans pour autant en faire leur sujet principal[37]. Ces études se font surtout du côté anglophone et s'inscrivent souvent dans des perspectives pancanadiennes. Elles ne concernent pas que les arts visuels (et si elles le font, il s'agit bien souvent d'un thème secondaire), mais examinent la législation. Par exemple, certaines publications abordent la censure d'œuvres d'art au détour de leur recherche sur l'obscénité, car le sujet les amène à aborder l'affaire *Eros '65*, le premier procès au criminel d'une galeriste canadienne à la suite de la refonte du *Code criminel canadien* en 1959. Règle générale, les auteurs de ces textes ne parlent pas des œuvres : ils se concentrent sur la jurisprudence des procès de la galeriste Cameron (Kesterton, 1976,

[37] Voir, entre autres, Nowlin, 2003, p. 93-94 ; Girard, 2005, p. 356-360.

p. 96 ; Nowlin, 2003, p. 93-94 ; Girard, 2005, p. 356-359), ou uniquement sur l'aspect légal de l'obscénité[38].

1.2 Problématique

Malgré l'intérêt suscité par la censure et par le nu artistique dans la société canadienne, principalement dans les trente dernières années, aucun historien de l'art n'a encore proposé de synthèse historique couvrant la période de l'après-guerre. De même, bien qu'il y ait quelques ouvrages qui traitent de la censure dans les arts visuels canadiens, et que des historiens de l'art se soient penchés sur des études de cas datant du milieu du 20e siècle, il reste encore beaucoup à faire sur ce sujet. Voilà pourquoi, sur un plan épistémologique, je propose de réfléchir tout au long de ma thèse sur ce sujet encore méconnu de l'histoire de l'art canadien, et ce, en me concentrant sur les relations de pouvoir que sous-tend le phénomène.

Cette analyse permettra de rassembler les idées sur le nu, la controverse et la censure présentes à Montréal et à Toronto sur une période d'un peu plus de 25 ans. Plus précisément, je souhaite me concentrer sur les années allant de 1945 à 1967. Cette étude permettra d'examiner un moment délimité par la fin de la Seconde Guerre mondiale et les transformations sociales qui l'ont suivie. Il s'agit, entre autres, de la présence plus marquée de la sexualité et de la nudité dans l'espace public et du désir de refréner ce genre de représentation, comme il a été possible de le voir un peu plus haut. L'année 1967, quant à elle, marque un changement majeur pour la sphère artistique et culturelle.

---

[38] Voir : Rodgers, 1962 ; R.E. Dean, 1974, p. 72-73 ; Commission de réforme du droit du Canada, 1975 ; Saint-Denis, 1981 ; Boyd, 1984 ; Boyd, 1985 ; Lacombe, 1988 ; Sansfaçon, 1991 ; K. Johnson, 1995 ; Strange et Merrill, 1997 ; Sumner, 2004 ; Jochelson et Kramar, 2011 ; Lyonnais, 2014.

D'une part, ce moment correspond à la fin de la censure littéraire au Québec telle qu'elle avait cours jusque-là, ce qui annonce un changement de paradigme dans la censure, comme le remarque Pierre Hébert et Élise Salaün (2004, p. 217-220). Au cinéma, une nouvelle loi est sanctionnée et « […] modifie en profondeur la procédure censoriale […] » (Lever, 2008, p. 233). D'autre part, l'année est celle de la condamnation de la Torontoise Dorothy Cameron, dont sept des œuvres exposées dans sa galerie sont jugées obscènes en vertu du *Code criminel canadien* par la Cour Suprême du Canada. La décision rendue par la plus haute instance juridique du pays a par la suite des incidences sur l'ensemble du territoire canadien puisque la cause fait jurisprudence.

Une étude des discours présents dans la presse montréalaise et torontoise permettra de voir la complexité, les contradictions, les transformations, les récurrences des cas de censure, ainsi que le rôle des artistes, des galeristes, de leurs amis, des critiques d'art et des institutions dans le déroulement de ces affaires. Par le fait même, elle permettra de constater que le nu et sa censure sont des sujets de discussion qui vont au-delà de la communauté artistique puisqu'ils impliquent aussi, notamment, les journalistes (des faits divers, des éditorialistes) et le grand public.

Chacune des parties qui prennent la parole lorsqu'un nu controversé se retrouve au cœur de l'actualité le fait afin de convaincre le lecteur du bien-fondé de ses arguments. D'une part, certains prônent le contrôle de la représentation du corps humain. D'autre part, des gens plaident pour que ce type d'image soit visible et circule librement dans la société. Autrement dit, les diverses forces en jeu cherchent soit à restreindre soit à accroître l'accès à la représentation du corps dénudé dans un contexte artistique où règnent alors l'abstraction et la non-figuration. En effet, bien que la reconnaissance de ces styles ne se soit pas fait sans heurts, les œuvres abstraites et non-figuratives ont su gagner leur place sur la scène artistique canadienne dès la fin des

années 1950, au point de la dominer par la suite[39]. L'historiographie de la période 1940 à 1970 s'est surtout concentrée sur l'abstraction et la non-figuration (et les groupes qui explorent ces styles), ainsi que sur l'éclectisme des propositions des années 1960[40], parfois au détriment de la figuration produite à cette même époque. C'est du moins ce qui ressort d'une portion importante des écrits qui ne relèvent pas de la monographie d'artiste. Ce constat est fait sans pour autant laisser entendre qu'aucune place n'est donnée à la figuration dans l'histoire de l'art de la période de l'après-guerre. Une telle présomption serait fausse. Par exemple, le surréalisme exploré dans les années 1940 et 1950 demeure figuratif et un retour vers la figuration dans les années 1960, particulièrement à Toronto, est aussi soulevé par certains textes[41]. De plus, l'importance de la représentation de la figure humaine et des œuvres érotiques dans les années 1960 chez les artistes torontois est soulignée dans les rares ouvrages portant sur la scène torontoise de la période[42]. Cependant, il faut admettre qu'une plus grande attention a été portée par les historiens de l'art à l'abstraction, à la non-figuration, ainsi qu'aux mouvements et artistes qui les ont explorés, sans doute en partie parce que ceci a lieu au moment où l'art canadien s'arrime à la scène internationale[43].

---

[39] Voir, notamment, Leclerc et Barclay, 1992 ; Arbour, 2000 ; Nasgaard, 2007 ; Blanchard-Pilon, 2016.
[40] À titre d'exemples : M. Martin et Saint-Pierre, 1992 ; F. Couture, 1993 ; F.-M. Gagnon, 1998 ; Leclerc et Barclay, 1992 ; Leclerc et Dessureault, 2005 ; Nasgaard, 2007 ; Nasgaard et Ellenwood, 2009 ; Ellenwood, 2014. Les auteurs des rares ouvrages sur la sculpture canadienne insistent aussi sur le développement de l'abstraction dans cette discipline.
[41] Par exemple, David Burnett et Marilyn Schiff (1983, p. 84) écrivent que dans les années 1960, « [*c*]*haracteristic of much of the advanced art in Toronto was the way that pictorial issues were "worked through" by figurative and referential means rather than by pure abstraction* ». Pour sa part, Johanne Sloan (2012), propose un survol de peintures figuratives produites dans des années 1960, moment où elle constate que « […] *figuration made a comeback in Canadian art* » (p. 257).
[42] Voir Hale, 1981, p. 57-62 ; Burnett, 1983, p. 17-18). Chez Burnett, la représentation de la figuration est toutefois bien plus présente dans les reproductions qui accompagnent le catalogue que dans le texte lui-même.
[43] Comme le soutient Josée Bélisle (2013, p. 17), à l'époque, « […] la recherche de l'abstraction s'est imposée comme la voie prépondérante du renouvellement de l'expression artistique ».

Afin de dresser le portrait de la censure et de la controverse lié à l'exposition du nu artistique, plusieurs questions doivent être posées, ce qui permettra par la suite de cartographier ces discours. Comment fonctionne la censure du nu ? Quels sont les acteurs et les rôles joués par chacun ? Existe-t-il des lieux où les œuvres de nus sont mieux reçues que d'autres ? Pour répondre à ces questions, il faudra reconstituer les différents évènements liés à la censure et à la controverse répertoriés pour la période. Il sera nécessaire de faire ressortir la diversité des (groupes d') acteurs de la censure, dont les goûts, les opinions et les normes, par exemple, divergent nécessairement de l'un à l'autre. Ils ne peuvent être considérés comme un groupe homogène : il faut plutôt parler du grand public comme étant une entité disparate composée de différents publics. Dans un même ordre d'idées, il faut garder en tête que les membres du clergé, tout comme les représentants des différents gouvernements, ont des opinions diversifiées et parfois contradictoires sur l'ensemble des sujets ici abordés[44]. Il importe également de se rappeler qu'entre 1945 et 1967, il y a une multiplication des médias de masse – pour ne pas dire, la consolidation d'une culture de masse – tant à Montréal qu'à Toronto (Linteau, 1989, p. 387 ; Kuffert, 2003, p. 4, 180-188), ce qui permet une diffusion plus large des discours de la censure auprès du grand public.

Un regard attentif sur les sources premières (articles de journaux et documents d'archives) permettra d'ailleurs de dégager un portrait plus complexe de chacune des censures, en examinant les évènements et les réactions qu'elles engendrent, que ce soit auprès du grand public, des autorités ou de la communauté artistique. Une telle démarche permettra aussi d'observer les idées sur le nu, la censure et la liberté d'expression qui circulent et se confrontent dans la sphère publique dans les années

[44] C'est du moins ce qui ressort notamment de l'étude de Meunier et Warren (2002) dans laquelle les deux auteurs font état de l'apport du clergé aux idées sociales mises durant la Révolution tranquille.

suivant la fin de la Seconde Guerre mondiale. Par le fait même, elle permettra de nuancer l'idée préconçue voulant que les Canadiens soient peu réceptifs à la représentation du nu au milieu du 20e siècle en exposant les points de résistance à la censure, sans pour autant oblitérer les évènements ou minimiser leur importance. En effet, il est impossible de laisser entendre que le corps nu exposé, même dans un contexte artistique, ne crée aucun remous : le but est plutôt de montrer la diversité des positions de la population à ce sujet afin de proposer un portrait plus complet de la censure.

1.3 Cadre théorique et conceptuel

Les concepts de controverse, de censure et de pouvoir qui se trouvent au cœur de cette thèse demandent à être définis. Selon le sociologue Cyril Lemieux (2007, p. 195), la controverse est « […] un différend entre deux parties [qui] est mis en scène devant un public, tiers placé dès lors en position de juge ». Autrement dit, pour qu'il y ait une controverse, le débat qu'il engendre doit se dérouler sur la place publique et, comme le souligne Lemieux, il adopte du même coup « une structure triadique ». Celle-ci est bien perceptible dans les différentes affaires abordées dans les pages qui suivent : les positions des opposants au nu (1), tout comme celles de ceux qui sont contre la censure (2), sont exposées dans le journal (3).

Selon la définition retenue, chacune des affaires dont il sera question dans les prochaines pages consiste en une controverse, mais toutes les controverses n'entraînent pas nécessairement une censure. Pierre Hébert nomme censure *proscriptive* celle qui est faite de manière explicite, qui interdit, dénonce ou condamne une œuvre (P. Hébert et Salaün, 2004, p. 29, 37). Ce type de censure est généralement perçue de manière négative puisqu'il nuit à l'expression de la liberté (artistique, personnelle, politique,

etc.)[45]. Cependant, la censure ne se limite pas qu'à l'interdiction, soit un type de manifestation parmi les plus visibles, celui qui est le plus facile à percevoir et à analyser. Comme le démontrent les travaux de chercheurs tels que Pierre Hébert, la censure peut aussi reposer sur des recommandations (à dire, à faire, à représenter). Dans un même ordre d'idées, Jean-François Gaudreault-Desbiens (1996) soutient que l'attribution de bourses étatiques à des artistes peut, dans certains cas, consister en une forme de censure détournée. En effet, l'État choisit de subventionner (ou non) des projets et des sujets, ce qui peut influencer la production des artistes[46]. Ce type de censure, dite prescriptive, semble de prime abord moins contraignante et plus positive que la censure proscriptive (celle qui interdit) [47]. Cependant, il s'agit dans les deux cas d'une force (un pouvoir) qui cherche à diriger, et donc, à censurer (P. Hébert et Salaün, 2004, p. 29). Cette conception de la censure s'apparente à l'hypothèse répressive développée par Michel Foucault dans *L'histoire de la sexualité, tome 1. La volonté de savoir*, alors qu'il démontre que le pouvoir ne fait pas qu'interdire les manifestations ou les discours sur la sexualité. Au contraire, il encourage la diffusion de discours sur ce sujet, mais dans une sphère bien déterminée telle que celle de la science ou de l'aveu (Foucault, 2001, p. 71-79).

C'est surtout la forme de censure dite « prescriptive » qui peut être observée dans l'histoire littéraire québécoise des années 1920. À ce moment, les idéologies nationaliste et régionaliste prônées par le clergé deviennent omniprésentes dans la littérature québécoise. Puisque ce discours concorde avec les idées mises de l'avant par le clergé – qui agit aussi comme censeur principal de la littérature à cette époque –, et comme presque tous les livres québécois de l'époque embrassent cette idéologie, il n'y

---

[45] Voir, notamment R. Kennedy et Coulter, 2018, p. 1.
[46] Elizabeth Childs (1997, p. 22) souligne aussi les liens complexes entre la censure et la subvention des arts par les gouvernements.
[47] Les concepts de prescriptif et de proscriptif ne sont pas uniques à Hébert. Voir aussi, entre autres, Clapp, 1972 ; Jansen, 1991 ; Childs, 1997, p. 10 ; Dury, 1995, p. 26.

a pas de censure littéraire de type *proscriptive* durant cette période (P. Hébert, 1998b, p. 232-235 ; 2001a, p. 75 ; 2001b). Il ne fait aucun doute qu'une censure prescriptive est présente sur la scène artistique canadienne, notamment avec l'hégémonie du paysage, un thème remplacé graduellement à partir de la fin des années 1940 par l'abstraction et la non-figuration. Cela dit, cette thèse portera uniquement sur la censure proscriptive (celle qui interdit). Les formes de censures qu'il sera possible de voir dans les cinq chapitres prennent diverses formes. Si le retrait (temporaire ou permanent) des œuvres de leur lieu d'exposition est sans aucun doute la plus fréquente d'entre elles, il est aussi possible de soulever l'altération du nu exigée par une figure d'autorité, la destruction par un tiers, l'annulation d'une exposition avant son vernissage et les procès intentés à des galeristes pour le choix des œuvres exposées dans leur galerie.

La censure est une manifestation de forces indissociable de la notion de pouvoir. Le modèle théorique développée par Michel Foucault (2010, p. 124) sur cette question guidera les analyses qui forment cette thèse puisque le pouvoir ne sera pas ici défini comme une force supérieure monolithique contraignant de manière unilatérale ce qui lui est inférieur[48]. Selon le philosophe français, le pouvoir est plutôt composé d'un réseau complexe de forces divergentes, caractérisé par le mouvement et un affrontement constant entre elles. Comme il l'explique, « […] le pouvoir s'exerce à partir de points innombrables […] » (Foucault, 2010, p. 123) et il n'appartient pas à une seule personne ou à un seul groupe[49] : tout le monde peut l'exercer à un moment et le perdre par la suite, un phénomène qu'il appelle les « relations de pouvoir » (Foucault, 2010, p. 126) ou les « rapports de forces ». Le concept de « points de résistance » (Foucault, 2001, p. 231; Foucault, 2010, p. 121), soit que le discours est

[48] En effet, écrit Foucault (2010, p. 123), « […] le pouvoir, ce n'est pas une institution, et ce n'est pas une structure, ce n'est pas une certaine puissance dont certains seraient dotés : c'est le nom qu'on prête à une situation stratégique complexe dans une société donnée ».

[49] Il est donc plus juste de parler de « micro-pouvoirs », et non d'un pouvoir unique, puisque plusieurs coexistent simultanément.

porteur à la fois du pouvoir et d'un contre-pouvoir, se retrouve au cœur de cette vision du pouvoir comme phénomène relationnel. Autrement dit, le pouvoir n'appartient pas qu'aux censeurs : il est partagé entre les différentes forces en jeu, parmi lesquelles se trouvent les artistes, les institutions, le public et les journalistes. La censure peut donc être utilisée ou récupérée à l'avantage de ceux qui semblent en être les victimes. Ces idées seront davantage développées dans la seconde partie de la thèse.

La presse dans laquelle ont été répertoriées les différentes censures et controverses est aussi investie de pouvoirs puisqu'elle diffuse des informations et des opinions, par exemple, au sujet de la censure du nu, ce qui peut influencer la pensée du lecteur. Jean de Bonville (1995, p. 17) affirme d'ailleurs à propos de ce médium que : « […] la presse reflète nos préoccupations, nos intérêts ou nos valeurs, mais en même temps, […] elle agit sur eux, les stimule ou les inhibe. En ce sens, la presse est à la fois une production culturelle, un agent de développement et un indicateur culturel ». Autrement dit, la presse de masse est un vecteur important qui diffuse les idées et les valeurs de la société, et c'est par son entremise que circulent notamment les questions de censure, d'art et de nudité. Son pouvoir réside aussi dans la hiérarchisation des sujets couverts par le journal, que ce soit dans le choix et l'exclusion de certaines nouvelles, l'ajout ou l'absence de visuel (notamment de l'œuvre controversée), la longueur du texte, voire dans certains cas, le nombre de textes publiés la même journée sur un même sujet, ainsi que l'emplacement de la nouvelle dans le journal.

Plusieurs des nus controversés ou censurés à Montréal et à Toronto entre 1945 et 1967 sont marqués par l'érotisme. Ce type d'œuvres est caractérisé par la représentation du désir charnel, de relations sexuelles ou de l'amour (Mahon, 2007, p. 11). Les représentations du nu et de l'érotisme sont elles aussi empreintes de pouvoir. Comme le soutien l'historienne de l'art Alyce Mahon (2007, p. 20) : « *Erotic art both challenge and produced power* ». Ainsi, le pouvoir appartient à l'artiste qui déroge aux normes et aux lois qui régissent la société, parfois de manière involontaire, parfois de

manière volontaire. En effet, il arrive que des artistes « […] *turn to eroticism as a means of pushing back the boundraies of art practice and aesthetic "norms", and by extension, as a means of challenging, if not breaking, socially accepted codes of secual behavior too* […] » (Mahon, 2007, p. 20). Le pouvoir relève aussi du censeur qui en interdit l'accès, ainsi qu'à l'iconoclaste qui détruit ou abîme une œuvre. Ces deux types de pouvoir lié au nu et à la représentation de l'érotisme seront abordés tout au long de cette thèse. Ceci n'empêche toutefois pas d'autres formes de pouvoirs d'être associées à la représentation de corps nus, bien qu'il n'en sera pas question dans les pages qui suivent. Par exemple, les études féministes ont démontré, dès les années 1970, le pouvoir du regard masculin (*male gaze*) sur le corps du modèle féminin (Mulvey, 1975), ou encore, du pouvoir de l'artiste masculin qui objective le corps représenté de la femme (Parker et G. Pollock, 1981).

À la lumière des concepts et des modèles théoriques qui nourriront l'analyse faite dans les prochaines pages, et compte tenu de la place qu'y occuperont les acteurs de la sphère culturelle, la presse et les institutions artistiques, de même que les œuvres et leurs réceptions auprès du public et de la communauté artistique, cette thèse s'inscrit dans une approche sociologique. C'est cependant l'approche historique et historiographie qui prédominera, en raison de l'importance que revêtent l'étude des sources premières issues de la presse et des fonds d'archives consultés.

1.4 Corpus et méthodologie

Le corpus est constitué de 26 cas de censure ou de controverses suscités par l'exposition du nu. Les affaires qui concernent des œuvres érotiques, mais dans lesquelles les corps représentés ne sont pas nus, ne seront pas présentées dans la chronologie exposée dans les deux premiers chapitres. C'est le cas, par exemple, de

Sailors and Floozies (1938) de Paul Cadmus (1904-1999) et de la présentation des différentes censures et controverses qui concernent la série *Gaterbeltmania* (1964-1968) de Dennis Burton (1933-2013), des œuvres où la nudité est absente, mais où la charge érotique est bien présente et a mené à une censure ou à une controverse. Ces œuvres et les évènements qui les concernent seront toutefois abordés ici et là au cours des chapitres à venir puisqu'il existe des liens entre la représentation du corps nu controversé et celle des plaisirs sexuels ou du désir qui caractérisent les tableaux de Cadmus et de Burton. La méthodologie privilégiée exclut aussi l'analyse des cas qui relèveraient de l'autocensure, une pratique difficile à étudier en raison de sa nature à moins que l'artiste ne se confie à ce sujet par la suite.

Toutes les censures et les controverses retenues n'ont pas la même importance : certaines ont mené à la publication de très peu de textes (un ou deux), alors que d'autres ont attiré une attention plus soutenue de la part du public et des journaux sur une période plus longue, ce qui mène à la publication de plusieurs dizaines d'articles. Pour que les évènements soient retenus, les dates doivent avoir été identifiées. Les censures et les controverses doivent aussi avoir mené à la publication d'au moins un texte dans les journaux et périodiques torontois et montréalais qui leur sont contemporains. Ces articles sont de différentes natures : il y a des textes informatifs comme les nouvelles, les brèves et les faits divers, ainsi que des textes d'opinion comme les critiques, les chroniques, les éditoriaux et les lettres ouvertes envoyées par le public. Malgré la distinction ici établie entre texte informatif et textes d'opinion, il importe de souligner que la subjectivité qui caractérise la seconde catégorie se retrouve tout de même dans la première, bien que leurs auteurs tendent à atteindre l'objectivité. Enfin, les photographies et les caricatures qui font référence aux œuvres, aux évènements censoriaux ou aux réactions du public et des censeurs sont elles aussi prises en compte. Ces éléments, textuels et imagés, combinés à des documents retrouvés dans des fonds d'archives ou des fonds documentaires (tels que de la correspondance ou des documents juridiques) permettent de reconstruire le déroulement de chacun des

évènements. Ils aident aussi à dégager les différentes prises de position individuelles et collectives concernant la censure et le nu, et donc, à brosser un tableau à la fois large et précis de la situation montréalaise et torontoise entre 1945 et 1967. Si les nus sont considérés, ils ne sont toutefois pas les éléments centraux de l'analyse, notamment parce qu'il n'a pas été possible d'identifier ou de retrouver la totalité de ces œuvres.

Le nombre d'œuvres censurées ou controversées lors de ces 26 évènements est difficile à établir puisque, comme il sera possible de le voir dans les prochaines pages, il existe parfois un manque de précision à leur sujet. De plus, certaines œuvres ou séries se retrouvent au cœur d'un évènement censorial ou controversé à plus d'une reprise. C'est le cas de *La Famille* (1949) et de *La Paix* (1951) de Roussil, ainsi que des dessins issus de la série *Enigmas* (à partir de 1964) de Harold Town (1924-1990). Les esthétiques sont elles aussi diversifiées : il y a autant des œuvres classiques, comme c'est le cas de la copie du *David* de Michel-Ange (1475-1564) présentée au Centre commercial Fairview Pointe-Claire, par exemple, que des œuvres modernes, à l'instar des toiles d'Alfred Pellan (1906-1988). Parmi les cas analysés, trois sont survenus à l'étranger et touchent des artistes canadiens, soit le sculpteur Robert Roussil (une fois) et le peintre Harold Town (deux fois). La plupart des artistes et des galeristes concernés par les 26 évènements analysés sont d'origine canadienne, bien que des Européens et des États-Uniens figurent aussi dans le lot.

Plusieurs des affaires ont également été répertoriées lors de la consultation de fonds d'archives, de fonds documentaires ou de l'historiographie. Des journaux et des périodiques de Montréal et de Toronto ont par la suite été systématiquement consultés afin de repérer des textes ou des images qui n'auraient pas figuré dans les fonds et dans les ouvrages d'histoire de l'art. À Montréal, il y a *La Presse*, *Le Devoir* et *Le Petit Journal*, *The Montreal Daily Star* et *The Gazette*. En ce qui concerne Toronto, les publications sélectionnées sont le *Toronto Daily Star*, le *Globe and Mail*, le *Telegram*, et le *Saturday Night.* Certains journaux ont aussi été dépouillés bien qu'ils cessent de

paraître avant la fin de la période étudiée. C'est le cas de *La Patrie*, *Le Canada, The Standard* et *The Herald*[50].

Ces publications ont été choisies en raison de leur popularité auprès du lectorat montréalais et torontois, mais aussi, et surtout, parce que des articles sur l'art (critiques, chroniques, pages culturelles) y sont publiés de manière quotidienne ou hebdomadaire. Ainsi, vers 1950, un ou des critiques d'art sont associés à ces journaux. Leurs textes paraissent généralement une fois semaine, souvent le samedi, bien qu'il arrive que des critiques soient publiées plusieurs fois par semaine et que plus d'une critique paraisse la même journée. Ceci est tout particulièrement vrai pour le milieu des années 1960, alors que la place accordée aux arts et à la culture s'intensifie dans ces différentes publications. Les périodiques spécialisés en arts visuels se développent aussi à cette époque avec *Canadian Art* et *Vie des Arts*, où les critiques de la presse de masse publient des textes[51]. Leur contenu a été dûment examiné afin de retrouver des textes en lien avec des affaires sélectionnées.

D'autres publications ont été consultées lors de cas spécifiques à la suite de découvertes fortuites faites dans des fonds d'archives, dans les fonds documentaires, ou à la lecture d'ouvrages d'histoire de l'art puisque les recherches ont permis de retrouver des informations essentielles pour comprendre les évènements. C'est le cas, entre autres, du *Guardian* de Verdun ou du journal étudiant de la University of Toronto, *The Varsity*. En outre, les découvertes faites dans les différents fonds consultés ont

---

[50] Le *Standard* cesse d'être publié en août 1951 et est dès lors intégré à l'édition du samedi du *Montreal Star*. Le dernier numéro du *Canada* paraît le 7 novembre 1954, celui du *Herald,* le 18 octobre 1957, et celui de *La Patrie* est publié le 17 novembre 1957.

[51] *Canadian Art* est fondé en 1943 et est renommé *Artscanada* en 1967. Son ancêtre, *Maritime Art* (1940-1943) est le tout premier magazine d'art canadien. Il est possible de trouver quelques textes en français dans *Canadian Art*, mais c'est surtout l'usage de l'anglais qui prédomine. En ce qui concerne *Vie des Arts* (fondé en 1956), la langue adoptée est le français et il arrive que des textes soient publiés en anglais.

permis de mettre à jour des affaires survenues sur les territoires montréalais et torontois, mais qui ont été complètement ignorés des journaux les plus lus de ces deux villes.

Cette méthode d'identification des évènements étudiés et des textes les concernant a été jumelée à une recherche par mots-clés pour les publications numérisées qui permettaient de le faire. C'est le cas du *Toronto Daily Star* et du *Globe and Mail*, accessibles à partir du site Internet de la Toronto Reference Library. Du côté québécois, un nombre important et toujours grandissant de journaux et de périodiques numérisés est déposé sur les portails d'*Érudit* et de Bibliothèque et archives nationales du Québec et il permet aussi ce genre de recherche[52]. L'exploration par mots-clés, tout en n'étant pas infaillible puisqu'un nombre important d'articles ne ressort pas de la recherche, permet néanmoins d'identifier des textes et des cas qui, autrement, seraient demeurés inconnus.

1.5 Division des chapitres

La première partie de la thèse est composée de deux chapitres et sert à exposer le déroulement de 26 cas de censure et de controverse survenues entre 1945 et 1967 et dont il a été possible de retrouver la trace dans les journaux montréalais et torontois. Elle sert à présenter les affaires, les œuvres controversées, les artistes et ceux qui les soutiennent, ainsi que les principaux censeurs ou groupes de censeurs.

Le premier chapitre présente les évènements survenus à Montréal, alors que le second fait de même pour Toronto. La chronologie est dûment observée dans chacun

---

[52] Voir Globe and Mail Historical Newspaper Archives, [n.d.], Toronto Star Historical Newspaper Archives, [n.d.], Érudit, [n.d.] et BAnQ Numérique, [n.d.].

des chapitres puisqu'elle remet dans son contexte d'origine des évènements qui, considérés de manière isolée, peuvent sembler, de prime abord, mineurs. De même, elle permet de constater que les censures et les controverses sont parfois liées les unes aux autres, que ce soit en raison des acteurs impliqués ou des œuvres qui sèment l'émoi auprès d'une tranche de la population. Le récit est reconstruit en se basant sur les sources premières retrouvées dans les journaux et les fonds d'archives consultés. Il arrive cependant qu'aucune information concernant les œuvres ne soit connue, ou qu'elles soient incomplètes, ce qui est alors clairement statué. L'objectif est de s'éloigner de la simple anecdote, telle qu'elle est souvent – mais pas exclusivement – relatée dans les ouvrages d'histoire de l'art, en mettant en relief la complexité et la richesse de certaines affaires. Ceci ne veut toutefois pas dire que l'historiographie est ignorée : une attention toute particulière aux écrits de seconde main est aussi accordée tout au long de la première partie, ce qui permet de comparer les informations qui circulent à l'époque et par la suite. Les récits qui s'y trouvent permettent parfois de combler certaines lacunes du discours premier, notamment au sujet des œuvres se trouvant au cœur d'une controverse. Lorsque des divergences sont présentes entre le discours primaire et secondaire, elles ne sont pas non plus ignorées, mais clairement identifiées.

La seconde partie regroupe trois chapitres et chacun d'eux est consacré à l'analyse d'éléments communs à plus d'un évènement, ce qui mène à l'observation du phénomène de la censure et de la controverse sans se limiter à son caractère évènementiel. Tout comme l'étude des sources premières, cet exercice a pour objectif d'aller au-delà de la simple anecdote, notamment en faisant ressortir les points communs et les spécificités du phénomène de la censure et de la controverse du nu dans les métropoles québécoise et ontarienne telles qu'elles sont présentées dans les journaux au milieu du 20e siècle. Le fil conducteur de cette seconde partie s'inspire du modèle théorique de Michel Foucault au sujet du pouvoir et du contre-pouvoir, ce qui permet de mettre en relief les rapports de forces opposés liés à la censure et de la

controverse. Ainsi, il sera possible de voir des jeux de forces opposées se dégager de certaines des affaires, ce qui démontrera, à l'aide du modèle théorique foucaldien, que la censure et la controverse ne constituent pas des forces unilatérales qui dominent les éléments plus faibles. Au contraire, les différentes institutions et groupes d'acteurs, qu'ils soient du côté des censeurs ou des censurés, usent tour à tour du pouvoir de la censure pour partager sur la place publique leurs idées au sujet de l'art, de la censure et de l'indécence, entre autres. Certains évènements ont généré un plus grand nombre de textes (comme c'est le cas pour les affaires qui concernent Robert Roussil et d'*Eros '65*), aussi occuperont-ils une grande partie de l'analyse.

Le troisième chapitre s'intitule « Les rapports de forces du discours savant et des initiatives des acteurs de la sphère culturelle ». Il porte sur les actions entreprises par des journalistes et des acteurs issus des domaines artistique et culturel pour démontrer leur désaccord face à la censure et exprimer leur soutien envers ceux qui sont visés par celle-ci. Par exemple, le discours savant est utilisé, par les journalistes, les acteurs du milieu culturel, les avocats et le grand public afin de défendre le nu et condamner sa censure. Ainsi, l'histoire de l'art, les œuvres canoniques du nu et des expositions passés où elles sont exposées sont tour à tour évoquées pour justifier leur présence sur la scène artistique et pour dénoncer la censure dont certaines sont l'objet. Une attention particulière est portée à ceux qui dénoncent les demandes de censures des différentes figures d'autorité. Celles-ci, bien que ce ne soit pas toujours le cas, relèvent souvent de corps professionnels extérieurs au monde de l'art tel que les policiers, les juges et les politiciens. L'opinion des artistes, mais surtout celle des experts (critiques, conservateurs de musée, etc.), est recherchée afin de démontrer au lecteur du journal, aux censeurs et à ceux qui les appuient que la représentation du nu s'inscrit dans une longue tradition artistique.

Dans le quatrième chapitre, « Un acte publicitaire. La censure et la controverse du nu utilisées pour (faire) parler de soi et de ses œuvres », il sera question de la

publicité souvent associée à l'acte censorial. En effet, bien que le but premier des censeurs soit d'interdire l'accès aux œuvres qu'ils jugent dérangeantes, force est de constater que, de tous les temps, l'interdit attire l'attention du public qui apprend la nouvelle grâce au journal. D'ailleurs, lorsque l'évènement relaté se limite à la controverse, et que le public montréalais et torontois a encore accès au(x) nu(s), les gens se rendent souvent en grand nombre sur le lieu d'exposition afin de voir de leurs propres yeux ce qui engendre le rejet chez certains spectateurs. Une étude de l'exposition de la *Canadian National Exhibition* (CNE), où des nus controversés sont présentés à plusieurs reprises au cours de son histoire, permettra ainsi de constater l'incidence de l'attrait de ce type d'œuvre sur la fréquentation de l'évènement. Il sera aussi possible de constater qu'un artiste tel que Robert Roussil utilise la censure et la controverse, mais surtout l'attention médiatique qui en découle, pour publiciser son art et pour provoquer des débats sur la place publique. Enfin, des évènements censoriaux sont parfois instrumentalisés, voire provoqués, pour attirer l'attention. Dans certains cas, le but encouru n'est pas de parler d'art et de censure, mais plutôt de régler publiquement des conflits avec un tiers.

Le cinquième et dernier chapitre se nomme « (Ne pas) voir et (ne pas) parler de la censure et du nu. Entrelacs de pouvoirs et de contre-pouvoirs ». Il servira à étudier plus spécifiquement la manière dont la censure et la controverse sont abordées dans le journal. Il permettra de poursuivre les réflexions entamées au chapitre précédent au sujet de la publicité reçue par une œuvre et un artiste à la suite de censures et de controverses. Cette fois, l'attention sera portée sur les images qui circulent dans la presse lorsque l'œuvre qu'elle représente est censurée de l'espace public. Puis, il sera question des comparaisons qui sont faites par les Montréalais et les Torontois, alors qu'ils cherchent à définir lesquels sont les plus (in)tolérants face au nu artistique. Finalement, la place de la religion et le rôle des communautés religieuses dans la censure du nu seront abordés.

Enfin, des informations importantes sur les acteurs dont il est question tout au long de cette thèse sont données dans l'annexe B, et ce, dans le but d'alléger le texte principal. Ces renseignements concernent surtout les positions défendues par les acteurs au sujet de la censure, de la liberté artistique et du nu. Ils permettent aussi de tracer leurs réseaux de sociabilités, du moins partiellement, en soulevant les liens qui les unissent les artistes et aux galeristes censurés avec d'autres acteurs qui prennent part aux évènements. Ces précisions sont essentielles à la bonne compréhension des différentes affaires et du phénomène de la censure du nu à Montréal et à Toronto au milieu du 20e siècle et consistent en l'un des apports de cette thèse.

PREMIÈRE PARTIE.

CENSURE, SCANDALE ET NUDITÉ. PRÉSENTATION DES ÉTUDES DE CAS

CHAPITRE I

MONTRÉAL (1945-1967)

Ce premier chapitre expose douze affaires médiatisées concernant des nus controversés qui ont lieu à Montréal entre 1945 et 1967 et dont des traces se trouvent dans la presse. En tout, six cas portent sur la sculpture, deux sur la peinture, deux sur la photographie et un sur le dessin. La censure d'une statue réalisée par Roussil survient aussi à l'extérieur du pays durant cette période, ce que rapportent certains journaux et magazines canadiens, et porte à treize le nombre de cas étudié en lien avec Montréal. Des artistes sont impliqués dans plus d'un évènement (Pellan deux fois, Roussil sept fois[53]) et des œuvres se retrouvent au cœur de plus d'une affaire (*La Famille* cinq fois et *La Paix* deux fois).

Chacun des évènements est exposé en tenant compte des informations retrouvées dans les journaux de l'époque, dans les fonds documentaires et dans les fonds d'archives consultés. Tous les cas étudiés n'obtiennent pas le même degré d'attention de la part des journalistes : certaines affaires mènent à la publication d'une

---

[53] Ce chapitre se limite à analyser les controverses en lien avec les nus de Roussil et ne tient pas compte des autres œuvres de l'artiste censurées ou détruites durant cette période. Il y a, par exemple, une statue ressemblant à Tito qui attire l'attention des policiers à l'automne 1949, peu après la saisie de *La Famille* dont il sera question un peu plus loin. C'est aussi le cas de la sculpture *Hommage à Mao*, détruite en 1954 par les autorités en raison des idées communistes prônées par l'artiste. Pour en savoir plus sur ces œuvres controversées et sur la censure de l'art de Roussil tout au long de sa carrière, voir *Le Canada,* 1949.11.21 ; G. Robert, 1965 p. 17 ; Roussil et Gaudet, 1977 p. 41-49 ; Tétreau 1996 p. 21 ; Volkmer, 2003.

cinquantaine d'articles alors que d'autres n'engendrent que deux ou trois textes. De même, certaines affaires ont des échos dans les journaux de Toronto, alors que d'autres ne sont discutés qu'à une échelle restreinte.

Des informations retrouvées dans l'historiographie sont aussi données après que chacune des censures et des controverses aient été exposées au lecteur. Elles servent à comparer le récit offert dans le journal et dans les sources primaires avec celui véhiculé depuis dans l'histoire de l'art. Cependant, à quelques occasions, des informations provenant de sources secondes sont partagées dans la portion du texte qui s'attarde au récit premier, car elles sont essentielles à sa compréhension.

1.1 L'affaire de l'École des beaux-arts 1945

Des élèves de la classe de peinture d'Alfred Pellan de l'École des beaux-arts de Montréal (ÉBAM) se voient dans l'obligation de modifier leurs nus peu avant le vernissage de fin d'année parce qu'ils déplaisent au directeur de l'établissement, Charles Maillard (1887-1973). Dans l'édition du 13 juin 1945, le journal *Le Canada* annonce que deux tableaux (dont un nu) sont finalement enlevés de l'exposition par Maillard et qu'une manifestation estudiantine a bouleversé le vernissage (*Le Canada,* 1945.06.13). Les noms des artistes ayant réalisé ces œuvres ne sont pas donnés par les journalistes qui couvrent l'affaire. Seule l'historiographie permet d'en identifier certains : Denyse Delrue (1922-1997), Jean Léonard (1924-1964), Lucyl Martel (1922-2015) et Mimi Parent (1924-2005). Les trois femmes ont peint des nus alors que Jean Léonard a représenté une œuvre biblique inspirée de la Cène. Il est fort probable que Delrue, Martel et Parent ne soient pas les seules élèves à avoir dû couvrir leur nu, mais il n'a pas été possible jusqu'ici de le prouver.

1.1.1 La version des documents d'archives et des journaux de l'époque

Le peintre français Charles Maillard intègre le corps professoral de l'ÉBAM dès l'ouverture de l'institution en 1923. Il est connu pour le contrôle strict qu'il tente d'imposer à l'école et sa vision rigide de la peinture et de son enseignement. Il est responsable des cours de peinture, une tâche qu'il continue à accomplir lorsqu'il est promu au poste de directeur de l'ÉBAM en 1925 et de l'École des beaux-arts de Québec (ÉBAQ) de 1931 à 1936. En 1943, Maillard embauche Alfred Pellan, un ancien étudiant de l'ÉBAQ (1922-1926), et lui confie le cours de peinture de l'ÉBAM. L'artiste, qui a séjourné en France de 1926 à 1940, jouit alors d'une grande renommée[54]. Pellan encourage ses élèves à explorer des esthétiques marquées par le cubiste et le surréaliste, des esthétiques qu'il a découvertes durant son séjour à Paris [55]. Maillard, qui privilégie un enseignement classique et une peinture académique, n'apprécie pas l'art moderne prôné par le professeur ni la liberté créative qui caractérise son enseignement (A. Gladu, 1986).

L'exposition de fin d'année des élèves de l'ÉBAM a lieu à partir du 12 juin 1945. Lorsque le directeur de l'école, Charles Maillard, voit l'accrochage prévu quelques jours avant la tenue de l'évènement, il est choqué par au moins deux tableaux

---

[54] Pellan se rend en France en 1926 après avoir obtenu la première bourse d'études offerte par le gouvernement québécois afin qu'un artiste puisse étudier outre-mer. Il reste en France jusqu'en 1940, alors que les conflits armés de la Seconde Guerre mondiale s'intensifient dans cette partie de l'Europe et l'obligent à rentrer au Canada.

[55] Ces influences se font sentir tout au long de la carrière de Pellan. Voir, entre autres, R. Greenberg, 1974 ; R. Greenberg, 1981 ; M. Martin et Marchand, 1993, p. 195-205.

qui lui semblent inappropriés. Maillard déclare que certains professeurs partagent son avis au sujet de ces œuvres, sans toutefois nommer de noms de manière explicite (*La Presse*, 1945.06.14 ; Maillard, 1945.06.23).

Le premier tableau présente la Dernière Cène et préconise une esthétique « moderne ». Le second met en scène un nu « d'un réalisme solide[56] ». Il présente une femme noire nue assise en tailleur, dont l'un des bras repose sur le dessus de sa tête alors que le second est placé près de son entrejambe. Les noms des auteurs de ces œuvres et le titre des toiles ne sont pas mentionnés dans les articles de journaux de l'époque : il faut consulter l'historiographie et le fonds d'archives d'Alfred Pellan (P131) conservé au Service des Archives et de la gestion des documents de l'Université du Québec à Montréal (UQAM) pour le découvrir. La *Dernière Cène* est l'œuvre de Jean Léonard. La seconde œuvre censurée représente un nu et s'intitule *Chérie des Îles*[57] et il est réalisé par Denyse Lavallée. En 1946, à la suite de son mariage avec le joaillier George Delrue (1920-2010), Lavallée devient Denyse Delrue. C'est sous ce nom que la femme s'imposera comme l'une des galeristes les plus influentes de la scène artistique montréalaise à la fin des années 1950 (Marcotte, 2000, p. 19). Afin d'éviter la confusion, et puisque le nom de Delrue est celui sous lequel elle est connue – et reconnue – il sera ici utilisé, bien que les évènements se soient produits avant son mariage.

Il ne s'agit pas du seul nu à être réalisé et exposé à l'École. Ce sujet fait partie de la tradition artistique et apprendre à dessiner à partir du modèle vivant est l'une des bases de l'enseignement académique. Les institutions artistiques fondées au Canada à la fin du 19e siècle mettent sur pied des classes où les élèves apprennent à dessiner à

---

[56] *La Presse*, 1945.06.14 ; Pellan, 1945.06.19 ; Pellan, 1945.06.20 ; Maillard, 1945.06.23.
[57] Le titre n'est donné que dans le mémoire de Julie Marcotte. L'œuvre de Delrue se trouve aujourd'hui dans un lieu inconnu, mais aurait été acquise par Norman Wiseman en 1945 (Marcotte, 2000, p. 13).

partir d'un modèle nu ou drapé. C'est le cas, notamment, dans les écoles associées à l'Art Association of Montreal (AAM), à l'Ontario School of Art – qui prend le nom de l'Ontario College of Art[58] (OCA) en 1912 –, à l'Académie Royale des arts au Canada (ARAC) et au Conseil des Arts et Manufactures[59]. Les Écoles des beaux-arts de Montréal et de Québec, fondées au début des années 1920, offrent aussi des classes de nu, accessibles tant aux étudiants masculins que féminins. L'établissement repose sur le modèle d'enseignement dispensé à l'École des beaux-arts de Paris (A. Gladu, 1986), où la connaissance de l'anatomie tout comme l'observation de plâtres d'œuvres antiques et de modèles vivants sont considérées comme essentielles à la formation des artistes. Au milieu des années 1940, l'enseignement du nu est donc bien implanté, notamment dans les classes de peintures et de dessins dirigées par Maillard[60], Pellan ou Stanley Cosgrove (1911-2002)[61].

Malgré cela, les cours de nus ne se sont pas toujours faits sans heurts. Par exemple, Pellan rappelle qu'au moment où il fait ses études à l'ÉBAQ, le directeur de l'établissement, Jean Bailleul (1876-1949), demande aux élèves de rester discret au sujet des ateliers de nu d'après modèles vivants qui, en raison de leur contenu, pourraient déranger certaines personnes. Des étudiants auraient tout de même parlé de ces cours à leur confesseur, ce qui aurait forcé Bailleul à cesser de les offrir (A. Gladu, 1986 ; Lefebvre, 1986, p. 15). Quelques années plus tard, au début des années 1940, les cours de nu sont alors bien implantés, mais il semblerait que les modèles servant à

---

[58] L'institution est connue depuis 1996 sous le nom de l'Ontario College of Art and Design (OCAD).
[59] Bien qu'elle soit initialement réservée aux élèves masculins, cette formation axée sur le modèle vivant nu est offerte aux femmes dès le début du 20e siècle.
[60] Maillard cède le cours de peinture à Pellan au moment où il embauche le peintre en 1943.
[61] A. Gladu, 1986. Cosgrove est engagé à l'ÉBAM en 1943 comme professeur de décoration. L'année suivante, il devient professeur de peinture, une tâche qu'il partage avec Pellan. Cosgrove reste « neutre » durant la querelle médiatisée entre Pellan et Maillard (de Roussan, 1989, p. 160). Charles Hamel (1945.06.16, p. 5) expose toutefois dans un article contemporain à l'affaire de l'ÉBAM comment Maillard s'est servi de Cosgrove pour nuire à Pellan.

ces études aient porté un « cache-sexe[62] ». Ce genre de pudibonderie n'est toutefois pas unique au Québec puisque lors du premier séjour de Pellan en France au milieu des années 1920, il lui est interdit de faire du modèle vivant dans l'atelier qu'il loue au Pavillon des États-Unis, à Paris (A. Gladu, 1986).

Charles Maillard réalise de nombreux nus tout au long de sa carrière. Pour ce faire, il privilégie une peinture académique à la touche lisse et traditionnelle dans la forme. Le pubis de ses modèles est caché par la pose qu'elles adoptent ou est exempt de poils (Chauvin, 1928, p. 94 ; Karel, 1992, p. 530)[63]. Ses étudiants du cours de peinture (qu'il donne jusqu'à l'embauche de Pellan à l'ÉBAM en 1943) sont aussi encouragés à réaliser des nus et à les exposer. Comme le souligne Mimi Parent (1945.06.15) dans une lettre qu'elle fait parvenir à Pellan, le nu d'un élève de la classe de Maillard est exposé dans le cadre de deux expositions de fin d'année de l'ÉBAM auxquelles elle assiste, soit celles de 1942 et de 1943. Or, cela n'empêche pas le directeur de l'école de vouloir censurer les œuvres de la classe de Pellan en 1945. La présence de nus à l'exposition de fin d'années lors des éditions précédentes prouve, selon Parent, que Maillard n'a rien contre ces œuvres, mais qu'il en veut personnellement à Pellan et à ses disciples. Tout comme Parent, Jean Léonard (1945.06) rejette, lui aussi tout le blâme sur Maillard dans une lettre qu'il écrit à Pellan et témoigne du soutien des élèves à leur professeur de peinture.

---

[62] C'est du moins ce que rapporte Simone Aubry-Beaulieu (1917-2006) qui étudie alors à l'ÉBAM (Aubry-Beaulieu et R. Martel, 1988, p. 13).

[63] Deux des trois œuvres de Maillard reproduites dans l'ouvrage Chauvin (1928, p. 96 et 99) sont des nus. Charles Maillard, *Nu couché*, huile sur toile, 66,5 x 58,9 cm, Musée national des beaux-arts du Québec, Québec ; Charles Maillard, *Nu féminin*, 1928, huile sur panneau de bois, 61 x 132,9 cm, Musée national des beaux-arts du Québec, Québec.

Après avoir vu les tableaux destinés à l'exposition de fin d'année, Maillard aurait voulu demander conseil auprès du Secrétaire de la province[64], Omer Côté (1906-1999), afin de savoir s'il devait ou non permettre leur présentation le soir du vernissage. Incapable de le rejoindre, il fait plutôt appel à Mgr Albert Valois (1889-1954), qui se rend à l'ÉBAM voir les œuvres le 9 juin 1945. L'évêque est tout aussi choqué que le directeur de l'école à la vue de certaines toiles. Il faut dire que l'homme d'Église milite alors activement contre les œuvres immorales, notamment en littérature. Suivant les consignes de Mgr Valois, Maillard convoque Pellan et exige le retrait de la toile de Delrue, jugée « osée » (*La Presse*, 1945.06.14 ; Maillard, 1945.06.23), et de la Cène de Jean Léonard. Il lui demande aussi d'apporter quelques modifications sur d'autres tableaux réalisés afin d' « enlever des détails choquants[65] ». Dans l'historiographie, il est précisé que Pellan aurait encouragé les élèves concernés à cacher les détails indécents sous de la gouache mélangée avec du savon : une fois l'exposition terminée, ils auraient tout le loisir de l'enlever avec une éponge mouillée, pour retrouver le tableau original[66]. Sans être aussi explicite, Pellan (1945.06.19) affirme à l'époque qu'« […] il s'agissait d'enlever aux nus, selon la définition du Larousse, "les productions filiformes qui se montrent dans les divers endroits du corps humain" ».

À la lecture des journaux de l'époque, il n'est pas possible de déterminer combien d'élèves modifient leurs tableaux afin d'éviter la censure, et ce, bien que le nombre de textes portant sur l'évènement soit assez important. Seul un article

---

[64] Le Secrétaire de la province est notamment le ministre responsable du système d'éducation primaire et supérieur. Sa tâche consiste aussi à superviser ce qui a trait « […] aux arts, aux lettres et au patrimoine […] » (F. Harvey, 2014, p. 181). Les « grandes écoles », soit l'école Polytechnique, l'école des Hautes études commerciales, les Conservatoires de musique et d'art dramatique de Québec et de Montréal, et les Écoles des beaux-arts de Québec et de Montréal, relèvent alors aussi de son ministère (F. Harvey, 2014, p. 173).

[65] Pellan, 1945.06.19 ; Pellan, 1945.06.20 ; Pellan, 1945.06.23.

[66] Jasmin, 1962.07.14 : 2. ; Lefebvre, 1973, p. 76 ; A. Gladu, 1986 ; C. Parent, 1993, p. 8 ; F.-M. Gagnon, 1998, p. 205-206.

contemporain relatif à l'affaire, publié par Charles Doyon (1945.06.16) dans *Le Jour*, mentionne qu'un des nus de Mimi Parent figure dans le lot. Il écrit qu'elle : « […] eut à recourir à la couleur pour habiller un nu qui de ce fait ne fut pas refusé[67] ». Aucune description ni même le titre de cette œuvre n'est donné aux lecteurs des journaux montréalais : il faudra attendre les années 1990 pour que Christian Parent (1993) identifie un tableau *Sans titre* comme étant celui qui a été censuré. Mimi Parent y a ajouté un voile diaphane pour cacher les poils pubiens du modèle (Figure 1. 1). La jeune peintre a présenté plus d'un tableau lors de l'exposition de fin d'année et ils entraînent un commentaire dans *La Presse* (1945.06.13b). Il est possible de lire notamment que : « Mlle Mimi Parent campe des femmes assez robustes dans des décors rouge vif ». Cette remarque ne permet toutefois pas de savoir s'il s'agit tous de nus qui ont dû être modifiés. Une reproduction d'une des œuvres de Parent est aussi publiée dans *La Presse* (1916.06.16) quelques jours plus tard, mais là encore, il est difficile de dire si la jeune femme attablée était à l'origine complètement nue.

Aucun des articles publiés en 1945 ne mentionne Lucyl Martel, pourtant l'un de ses nus a dû être modifié avant d'être présenté à l'exposition de fin d'année. L'œuvre s'intitule *Atelier* (1945) et l'esthétique s'apparente au fauvisme matissien. Il est possible d'y voir une femme nue, appuyée sur un bureau où est déposé un vase dans lequel repose un bouquet de fleurs. Le poil pubien de la modèle est bien apparent. Un

---

[67] Il ne s'agit pas du seul nu de Mimi Parent à poser problème à la fin des années 1940. En effet, celui qu'elle publie dans le second numéro de la revue *Les Ateliers d'art graphiques* a déplu au gouvernement québécois (Dulude, 2013, p. 43). Ce nu n'est toutefois pas censuré, bien qu'il ressemble stylistiquement à celui qu'elle expose à l'ÉBAM en 1945. L'œuvre incorpore des éléments cubistes et s'apparente aux nus de Matisse. Elle présente une femme nue, assise sur une chaise recouverte d'un drapé. Dans le coin inférieur droit de l'image, il est possible de distinguer des portions des chevalets et des toiles sur lesquelles la scène est reproduite. Il s'agit de la représentation d'un modèle nu qui pose dans le cadre d'un cours d'art. Alors qu'un bras repose sur une table à la droite du modèle, celui de gauche est placé de manière à ce que la main recouvre le pubis de la jeune femme. Pour voir cette œuvre, qui est reproduite dans une pleine page, consulter le second numéro de la revue *Les Ateliers d'arts graphiques* (M. Parent, 1947).

miroir se situe derrière la jeune femme et reflète son dos. Une seconde femme est représentée. Elle est complètement habillée et est assise dans un fauteuil de couleur foncée. Tout comme sa compagne, elle regarde droit devant elle, en direction du spectateur (Figure 1. 2).

Les seules œuvres dont il est spécifiquement question dans les journaux de l'époque sont celles qui ont été censurées malgré les modifications apportées par leur auteur, Jean Léonard et Denyse Delrue. Les noms de ces artistes sont toutefois complètement tus et les descriptions sont plutôt vagues[68]. Le lecteur de la presse montréalaise sait toutefois qu'un nu a été recouvert d'un « maillot rouge et bleu parsemé de points blancs » (*La Presse*, 1945.06.14 ; Maillard, 1945.06.23) et que la Dernière Cène a été transformé en scène de taverne. Une photographie en noir et blanc, présentant le tableau modifié par Delrue, se trouve dans le fonds Alfred Pellan (P31) conservé à l'UQAM (Figure 1. 3). Une photographie de l'œuvre de Léonard, prise après que sa transformation en une scène de taverne s'y retrouve également (Document 41A-2, [1945]). Des croquis de *Chérie des Îles*, avant et après altération, ont été faits a

[68] Dans une critique de l'exposition du groupe *Prisme d'Yeux* en 1948, Demombynes (1948.02.18) attribue à tort le tableau de Delrue à celui de Parent. Il écrit : « On se souvient qu'il y a deux ans, lors d'un vernissage à l'École des Beaux-Arts (qui nécessita l'intervention de la police), une haute autorité ecclésiastique fit décrocher et mettre au rebut une "femme-nue" du même auteur [*sic*] ; celle-ci prit immédiatement ses pinceaux, fabriqua avec dextérité un costume de bain à sa "femme nue", et raccrocha aussitôt sa toile ainsi plus décente – mais pas plus artistiquement pour cela, car le prélat fit de nouveau signe au commis de la déccrocher et de la faire disparaître de sa vue ». Cette erreur est peut-être due au fait que seul le nom de Parent est soulevé dans la presse en juin 1945 (Doyon, 1945.06.16).

posteriori par Delrue (Figures 1. 4 et 1. 5) et sont reproduits dans le mémoire de Julie Marcotte (2000, f. 13-14) [69].

La veille du vernissage, le directeur de l'ÉBAM constate que les deux œuvres qu'il a voulu exclure de l'exposition sont toujours sur les cimaises (*La Presse*, 1945.06.14 ; Maillard, 1945.06.23). Pour Maillard, les modifications apportées par Delrue et Léonard sont dérangeantes. Ne sachant trop que faire, il cherche une fois de plus un avis extérieur. Cette fois, il contacte J.-Eugène Bleau (dates inconnues), le secrétaire d'Omer Côté. Bleau lui demande d'enlever les deux œuvres de l'exposition, ce que Maillard s'empresse de faire. Aucune information concernant les autres tableaux modifiés n'est donnée dans la presse, sans doute parce que les ajouts apportés par les élèves semblent être appropriés pour le directeur de l'école, ou parce que ces œuvres lui semblent, dès le départ, plus acceptables que celles de Delrue et de Léonard.

Le vernissage du 15 juin 1945 est perturbé par une manifestation durant laquelle des élèves crient dans les salles de l'ÉBAM « À bas Maillard et l'académisme ! » afin de souligner leur mécontentement. Des autocollants sur lesquels se trouve le slogan sont aussi distribués et apposés sur les murs de l'institution [70] (Figure 1. 6). Le journaliste du *Canada* (1945.06.13, p. 12) prend la peine de souligner qu'aucun des autocollants n'a été posé sur les œuvres. Le nombre de manifestants diffère selon la version de Pellan (qui affirme qu'ils sont plus de 150) et de Maillard (qui insiste sur le

[69] Trois esquisses de Delrue se trouvent dans le mémoire : deux de *Chérie des Îles* et une qui représente de mémoire la Dernière Cène de Jean Léonard (Marcotte, 2000, f. 13-15). Les croquis de Delrue s'apparentent aux reproductions photographiques de son tableau et de celui de Léonard se trouvant dans le fonds Pellan conservé à l'UQAM.

[70] *La Patrie*, 1945.06.13 ; *La Presse*, 1945.06.14 ; Doyon, 1945.06.16 ; Maillard, 1945.06.23.

fait qu'ils sont « cinq ou six[71] »). De même, le directeur soutient que les perturbations survenues lors de la soirée sont attribuables à la censure (*La Presse*, 1945.06.14 ; Maillard, 1945.06.23), ce que nie Pellan. Il souligne avec force la distribution des autocollants et dont l'impression aurait difficilement pu se faire en moins de 24 heures, ce qui « […] suffit à prouver que cette manifestation n'était pas l'œuvre d'une seule journée[72] ».

Dans les jours qui suivent le vernissage et la manifestation, Pellan et Maillard se disputent ouvertement dans les journaux. *La Presse*, *La Patrie* et *Le Jour* publient les textes que les deux artistes leur ont fait parvenir. Tous deux y exposent leur version des évènements, qui diverge sur plusieurs points[73]. En raison de la manifestation et de sa forte médiatisation, le Secrétaire de la Province, Omer Côté, est dans l'obligation d'intervenir auprès de Pellan et de Maillard. Dans une déclaration publiée dans les pages du *Devoir*, il souligne :

> […] après avoir vu les deux toiles qui ont fait l'objet de cette manifestation et après un entretien avec Mgr Valois qui en a fait l'examen, je prendrai à mon tour la décision qui s'impose. Il va de soi qu'une école de la province, surtout l'École des Beaux-arts, ne peut et ne doit pas être un foyer de querelles ravivées à tous les six mois. Nous jugerons les deux versions, les intéressés nous diront tous les faits et nous prendrons ensuite, en toute justice pour les intéressés, les mesures nécessaires pour faire régner, avec la discipline, l'ordre et le bon esprit (*La Presse*, 1945.06.18 ; *Le Devoir*, 1945.06.19).

---

[71] Pour la version du professeur de peinture, voir Pellan, 1945.06.14 ; Pellan, 1945.06.15a ; Pellan, 1945.06.15b. Pour celle du directeur de l'ÉBAM, voir *La Presse*, 1945.06.14.

[72] Comme l'explique le professeur de peinture, « [l]es véritables causes de la manifestation de mardi à l'École des Beaux-Arts ne sont pas les deux tableaux retirés, comme voudrait le laisser entendre M. Maillard » (Pellan, 1945.06.14 ; Pellan, 1945.06.15a ; Pellan, 1945.06.15b). Un journaliste de *La Patrie* (1945.06.13) propose une idée semblable dès le lendemain de la manifestation. Voir aussi Pellan, 1945.06.19 ; Pellan, 1945.06.20 ; Pellan, 1945.06.23. Une analyse de la querelle entre Maillard et Pellan se trouve au 4e chapitre et permettra d'explorer cette piste.

[73] Pour Pellan, voir Pellan, 1945.06.14 ; Pellan, 1945.06.15a ; Pellan, 1945.06.15b ; Pellan, 1945.06.19 ; Pellan, 1945.06.20 ; Pellan, 1945.06.23. Les textes donnant la version de Maillard ne sont pas nécessairement signés, mais sont repris de manière intégrale dans *La Presse* (1945.06.14) et *Le Jour* (Maillard, 1945.06.23).

Bien que les choses semblent se calmer après la rencontre, les tensions demeurent entre le professeur de peinture et le directeur de l'ÉBAM, ce qui force une nouvelle intervention de Côté, en septembre 1945[74]. Finalement, près de six mois après la manifestation, Maillard démissionne de son poste de direction (*La Presse*, 1945.12.04 ; *Le Canada*, 1945.12.04).

La censure survenue lors de l'exposition de fin d'année de l'ÉBAM est surtout locale et a peu d'écho en dehors de la presse francophone. En effet, outre un article du *Standard* (1945.06.30), les journaux anglophones demeurent silencieux et il ne semble pas y avoir eu de référence à la censure ou à la manifestation estudiantine dans les publications torontoises. Certains textes, publiés le lendemain du vernissage, ne mentionnent ni la censure ni la manifestation. Ils se concentrent à donner les noms des lauréats des différents prix remis lors de la soirée ou proposent un compte rendu de l'exposition (*La Presse*, 1945.06.13a ; *La Presse*, 1945.06.13b).

1.1.2 L'affaire selon l'historiographie

La manifestation qui perturbe le vernissage de l'exposition annuelle de fin d'année à l'ÉBAM le 12 juin 1945 et la querelle publique entre le directeur de l'institution Charles Maillard et Alfred Pellan, sont abondamment rapportées dans l'historiographie québécoise[75]. Des auteurs passent toutefois l'évènement complètement sous silence, bien qu'ils proposent un regard rétrospectif sur la carrière de Pellan et s'attardent à ses années de professorat à l'ÉBAM (Buchanan et P. Gladu,

---

[74] Un journaliste de *La Patrie* (1945.06.13, p. 3) affirme que l'échange entre Maillard et Pellan est « acerbe », mais qu' « [à] l'issue de la réunion M. Côté […] a déclaré que le différend Maillard Pelland [*sic*] est réglé ». Maillard aurait alors reconnu certains de ses torts (*La Presse*, 1945.09.21).

[75] Notamment A. Gladu, 1986 ; F. Couture, 1990, p. 27 ; R. Greenberg, 1981, p. 46 ; R. Greenberg, 1984, p. 79 ; F.-M. Gagnon, 1998, p. 202-207 ; P. Bourassa, 2014, p. 52.

1960 ; M.-H. Lépine, 2006). À quelques exceptions près, le récit offert par les historiens de l'art est incomplet puisque les informations concernant la modification d'un nombre indéterminé de tableaux effectués dans la classe de Pellan en 1945 et la censure des toiles de Jean Léonard et de Denyse Delrue ne sont pas toujours des informations fournies par les auteurs. Par exemple, certains omettent de spécifier le nombre de tableaux visés[76], ne mentionnent pas les sujets représentés[77] et, à part quelques-uns, ils ne communiquent pas les noms des élèves censurés[78]. Ceci n'a rien d'étonnant puisque ces informations ne sont pas non plus données par tous les journalistes au moment de l'affaire. De même, les versions de l'évènement partagées à l'époque dans la presse par Maillard et par Pellan sont assez différentes l'une de l'autre, ce qui explique aussi les contradictions et les variantes dans le récit de l'histoire de l'art[79]. Il en résulte donc un récit partiel et parfois erroné[80].

---

[76] R. Greenberg, 1980, p. 3 ; R. Greenberg, 1981, p. 46 ; M. Martin et Marchand, 1993, p. 77-78 ; MNBAQ, 2013, p. 8 ; J. Martel et Prégent, 2017, p. 6.

[77] Des auteurs ne donnent pas le sujet des œuvres (M. Martin et Marchand, 1993, p. 77-78 ; MNBAQ, 2013, p. 8). Pour d'autres, il n'y a aucune mention de la représentation de la *Dernière Cène* puisque seule la censure des nus est évoquée (R. Greenberg, 1980, p. 3 ; R. Greenberg, 1981, p. 46 ; R. Greenberg, 1984, p. 79 ; P. Bourassa, 2014, p. 52).

[78] Delrue confie en 1979, durant d'une entrevue non publiée faite par Diane Paquin (1979.05.29, p. 6-7), qu'elle est, avec Parent et Léonard, l'une des élèves visées par la censure. Delrue semble toutefois mélanger l'ordre chronologique des évènements lorsqu'elle évoque ses souvenirs. Il a fallu attendre les années 1990 pour que les noms d'élèves soient donnés par quelques chercheurs (C. Parent, 1993, p. 18-19 ; Marcotte, 2000, f. 12 ; Lafleur, 2011, f. 46-47). Certains auteurs et autrices nomment seulement un ou deux des élèves. C'est le cas de François-Marc Gagnon (1998, p. 207) qui se limite à parler de Delrue et Léonard. Pour sa part, Danielle Lord (2004, p. 13) ne mentionne que Parent : elle omet de souligner que le nu de Delrue et la *Dernière Cène* de Léonard sont visés par la censure.

[79] À l'époque, personne ne soulève les divergences entre les histoires de Pellan et de Maillard. C'est d'ailleurs la version du directeur qui, comme le souligne François-Marc Gagnon (1995, p. 7 ; 1998, p. 202-203), semble être retenue par la suite, ce qui fait paraître les actions de Pellan plus subversives qu'elles le sont réellement.

[80] Par exemple, David Burnett et Marilyn Schiff (1983, p. 19) résument ainsi l'évènement : « *In 1945, he* [Maillard] *ordered Pellan to remove some of his students' pictures from an exhibition at the school. Pellan took them down, but rehung them covered with drapes. In the ensuing uproar, which included a student disturbance in the streets of Montreal, it was Maillard who found his situation untenable and who resigned* ».

Des chercheurs, à l'instar de François-Marc Gagnon et de Germain Lefebvre, proposent néanmoins des analyses minutieuses des évènements et des enjeux. Dans *Chronique du mouvement automatiste québécois, 1941-1954*, Gagnon pose un regard critique sur l'affaire, en prenant le soin de nuancer plusieurs éléments d'un récit basé sur les sources premières (documents d'archives et articles de journaux). L'historien de l'art offre de longs extraits de textes contemporains à l'affaire et prend le temps de nuancer la querelle entre Maillard et Pellan, tout comme les différends qui opposent Pellan et Cosgrove, selon l'historiographie (F.-M. Gagnon, 1998, p. 202-207). Pour sa part, Lefebvre est l'auteur de trois ouvrages portant sur Pellan dans lesquels il aborde la manifestation de 1945, mais force est de constater que le compte rendu diffère quelque peu selon la publication. Dans les deux premiers ouvrages, le climat qui caractérise l'ÉBAM entre 1940 et 1945 est établi par l'auteur et le conflit entre Pellan et Maillard est longuement exposé (Lefebvre, 1973, p. 60, 74, 76 et 80 ; Lefebvre, 1986, p. 104-109). Par contre, dans son plus récent ouvrage, un catalogue publié par le MNBAQ, Lefebvre (2008, p. 40) se limite à aborder les différends qui séparent Pellan et Maillard, sans parler de la censure et de la manifestation qui ont marqué le vernissage de l'exposition de fin d'année de 1945.

Comme il a été possible de le voir précédemment, seule l'historiographie permet d'identifier quatre des élèves de Pellan censurés (dont trois en raison d'un nu), soit Denyse Delrue, Jean Léonard, Lucyl Martel et Mimi Parent, mais aussi de retracer les œuvres qui ont été modifiées. C'est le cas du mémoire de Julie Marcotte (2000) et du fonds d'archives d'Alfred Pellan, dans lesquels se trouvent des esquisses et des photographies des œuvres de Delrue et Léonard, avant et après modification. En ce qui concerne *Atelier* de Martel, il est reproduit dans le catalogue de *Lucyl Martel : une jeune artiste témoin de son temps – Les années 1940-1950* (J. Martel et Prégent, 2017, p. 7). Il est possible d'y apprendre que l'artiste a retiré la gouache qui recouvrait son nu qu'en 2003 (J. Martel et Prégent, 2017, p. 4). Le tableau a été acquis par le Musée national des beaux-arts du Québec (MNBAQ) en 2019 et la conservatrice de l'art

moderne, Anne-Marie Bouchard (2020.03.23), y consacre un court article sur le blogue de l'institution. Enfin, le nu de Parent se trouve dans *Œuvres méconnues regard inusité sur l'art québécois* (C. Parent, 1993, p. 18) et *Mimi Parent, Jean Benoît : surréalistes* (D. Lord, 2004, p. 13). Les reproductions présentes dans ces ouvrages permettent de constater que l'artiste a ajouté un voile diaphane autour de la taille de la femme nue, ce qui n'empêche pas de déceler les poils pubiens que le vêtement est censé recouvrir.

1.2 L'affaire de *La Famille* 1949

Le matin du 10 novembre 1949, la sculpture *La Famille* (Figures 1. 7 et 1. 8) de Robert Roussil est retrouvée sur le terrain du Musée des beaux-arts de Montréal[81] (MBAM) peu avant son ouverture. L'œuvre attire rapidement l'attention en raison de la nudité des trois personnages représentés. Les policiers sont appelés sur les lieux et la sculpture est transportée au commissariat le plus près.

1.2.1 La version des documents d'archives et des journaux de l'époque

Roussil est peu connu au moment où éclate l'affaire de *La Famille*, la première d'une série de controverses et de censures liées à la production de l'artiste. Sa carrière artistique débute peu après sa démobilisation des forces armées canadiennes. Il reçoit

[81] Longtemps connu comme étant l'*Art Association of Montreal* ou l'Art Gallery, l'institution prend le nom de *Montreal Museum of Fine Arts* en 1949. Ce changement coïncide avec l'ouverture de la Galerie XII, une salle consacrée à l'art canadien contemporain. L'appellation bilingue du Musée, sous laquelle il est aujourd'hui connu, n'est adoptée qu'en 1960. Le titre français de l'institution a toutefois ici été privilégié pour des raisons d'uniformité.

une bourse d'études offerte aux vétérans de la Seconde Guerre mondiale[82] qui lui permet de s'inscrire à l'École d'art et de design[83]. Le jeune homme y suit une formation de 1946 à 1948 et, puisqu'il est l'un des rares Montréalais à s'intéresser à la sculpture sur pierre, l'école l'engage pour enseigner cette technique alors qu'il est encore étudiant[84]. Outre ce médium, l'artiste privilégie aussi, au début de sa carrière, l'usage du bois, une matière beaucoup moins onéreuse.

Taillée dans un pin recouvert d'une cire rouge, *La Famille* mesure 318 cm de hauteur. La sculpture présente trois personnages complètement dénudés, soit un homme debout devant lequel est agenouillée une femme et leur enfant est assis sur une des épaules de sa mère. Les visages sont lisses et exempts de détails. Le nez, les yeux et les oreilles ne sont pas représentés et les corps ne sont guère davantage définis. Le père, dans toute sa verticalité, possède des épaules anguleuses et des côtes proéminentes. Le physique de la mère met en évidence la rondeur des courbes de ses fesses et de ses seins. Ces derniers sont dépourvus de mamelons et le pubis demeure lisse. Le sexe de l'enfant est indéterminé. Ceci n'est toutefois pas le cas du père, dont les organes génitaux, situés environ à 180 cm du sol, sont bien visibles.

Certains affirment que Roussil transporte *La Famille* au MBAM parce qu'elle dérange les habitants du quartier Bordeaux-Ahuntsic[85]. Un journaliste de *La Patrie* contredit cette version, insistant sur le fait que la statue ne soulève pas l'indignation

---

[82] Roussil a servi au sein du régiment Maisonneuve de 1942 à 1945 (Fournier, 1986, p. 143).
[83] L'AAM devient l'École d'art et de design de l'*Art Association* en 1943, afin de marquer les changements importants dans l'enseignement qui y est prodigué après l'embauche du nouveau directeur de l'école, Arthur Lismer (1885-1969). L'école ferme ses portes en 1977. Pour en savoir plus sur ce lieu de formation, voir Germain, 2007, p. 90-92 ; Sicotte, 2011.
[84] Roussil et Gaudet, 1977, p. 23 ; Comby, 2013, p. 11. Selon l'historienne de l'art Lise Lamarche (1999, p. 71), son statut n'était pas celui de professeur régulier, mais plutôt celui de chargé de cours.
[85] *Le Devoir*, 1949.11.10 ; *La Presse*, 1949.11.11 ; *The Gazette*, 1949.11.11 ; *Le Petit Journal*, 1949.11.18.

avant son transfert au centre-ville de Montréal[86]. Selon le reporter, l'œuvre est plutôt livrée au Musée afin d'être présentée à l'exposition des professeurs de l'école d'art[87]. Une seule chose semble faire l'unanimité dans les différentes versions qui circulent en 1949 sur l'affaire de *La Famille* : personne au Musée n'a été prévenu de l'arrivée de la sculpture et les portes de l'institution sont closes au moment de sa livraison (*The Montreal Star*, 1949.11.10).

La vue de l'œuvre – ou plutôt, la précision anatomique des organes génitaux du personnage masculin – choque des passants qui portent plainte aux forces policières de la ville de Montréal[88]. Six policiers sont dépêchés sur les lieux et recouvrent *La Famille* d'une bâche, puis la transportent vers le fourgon. Une photographie de la scène est reproduite dès le lendemain à la une du *Herald* (1949.11.11) et, quelques jours plus tard, dans les pages du *Petit Journal* (1949.11.18) (Figure 1. 9). Dès l'arrivée de l'œuvre au poste de police, les agents prennent soin de cacher le sexe du père avec une culotte, ce dont témoignent trois photographies reproduites dans les journaux montréalais et torontois dans les jours qui suivent (Figures 1. 10, 1. 11 et 1. 12). La mère et l'enfant, eux, demeurent complètement nus[89].

---

[86] Le journaliste Arthur Prévost (1951.08, p. 35) souligne plus tard que le vicaire de la paroisse se serait plaint de la nudité de l'œuvre.

[87] *La Patrie*, 1949.11.15. C'est aussi la raison que donne Roussil en 2003 dans le cadre du documentaire de *Roussil ou le destin d'un artiste impénitent* (Volkmer, 2003).

[88] À ce moment, les journalistes ne spécifient pas qui sont exactement les personnes qui ont porté plainte, à l'exception du *Petit Journal* qui souligne qu'il s'agit d'une dame (*Le Petit Journal*, 1949.11.18). Pour leur part, le *Montreal Star* (1949.11.10), le *Standard* (1949.11.12) et *La Patrie* (1949.11.15) parlent de blâmes provenant de plusieurs personnes. Par la suite, Roussil affirme que la plainte aurait été faite par Mme Angus, dont la famille est alors l'un des principaux mécènes de l'institution muséale (Tétreau, 1996, p. 15 ; Volkmer, 2003 ; Grace, 2011).

[89] Un journaliste soulève le fait : « *For some reason unexplained by police, the loins of the man are covered with a towel – but the woman is left in her original state of stark nudity* » (*The Standard*, 1949.11.12).

La Famille est conservée deux jours dans le garage attenant au quartier général de la police de quartier (*The Montreal Star*, 1951.03.05). De nombreux journalistes laissent toutefois entendre que la sculpture se trouve derrière les barreaux, dans une cellule[90]. Plusieurs Montréalais, dont certains critiques d'art, se rendent sur place dans le but de voir la sculpture[91]. Roussil récupère *La Famille* le 12 novembre 1949, sans être importuné par le paiement d'une amende (*The Standard*, 1949.11.12) et l'œuvre est présentée aux Galeries Marchant[92] dès le 14 novembre en compagnie d'autres œuvres du sculpteur. La nouvelle est relayée dans les faits divers (*La Presse*, 1949.11.14 ; *Le Canada*, 1949.11.14 ; *La Patrie*, 1949.11.15). L'exposition est aussi commentée par quelques critiques d'art (R.B. 1949.11.26 ; Robitaille, 1949.11.30).

Bien qu'aucune action ne soit entreprise par les policiers contre Roussil[93], l'arrestation de *La Famille* ne reste pas sans conséquence pour l'artiste. En dépit du soutien d'Arthur Lismer[94], alors directeur de l'École d'art et de design, le sculpteur est forcé de démissionner de son poste de professeur puisque les dirigeants du Musée n'apprécient pas l'attention dont bénéficie leur professeur et sa sculpture[95]. Ils

---

[90] *The Gazette*, 1949.11.11 ; *The Montreal Star*, 1949.11.10 ; *Le Petit Journal*, 1949.11.18 ; *Le Canada* [Arthur Prévost], 1950.02.18 ; *Le Petit Journal*, 1950.02.19. Cette idée est aussi propagée dans l'historiographie. Voir notamment Roussil et Gaudet, 1977, p. 24. L'article du *Canada* a été écrit par Prévost, comme le confirme le journaliste dans un document manuscrit trouvé dans son fonds d'archives à BAnQ (Prévost, [n.d.]).

[91] *The Gazette*, 1949.11.11 ; *La Presse*, 1949.11.11 ; *The Montreal Star*, 1949.11.11 ; *The Gazette*, 1949.11.12 ; *The Gazette*, 1949.11.14 ; *La Presse*, 1949.11.14.

[92] La galerie se trouve au 1262 Sherbrooke Ouest, soit à quelques coins de rue du Musée des beaux-arts de Montréal, lui aussi situé sur la rue Sherbrooke Ouest. Adrien Robitaille, critique d'art au *Devoir*, nomme l'endroit Merchant Gallery ou Galerie Merchant dans les deux critiques d'exposition qu'il publie à l'automne 1949 et qui concernent cet endroit (Robitaille, 1949.10.07 ; Robitaille, 1949.11.30).

[93] *The Gazette*, 1949.11.12 ; *The Standard*, 1949.11.12. Gilles Hénault et Henri Barras (1970) ont mentionné par la suite, à tort, que Roussil est incarcéré quelques jours en même temps que *La Famille*.

[94] Roussil témoigne à plusieurs reprises dans sa carrière de son respect pour Lismer, qui l'encourage à s'instruire sur l'art et à poursuivre sa passion pour la sculpture sur pierre. C'est aussi Lismer qui l'incite à enseigner à l'École d'art et de design (Roussil et Gaudet, 1977, p. 24 ; Fournier, 1986, p. 145 ; Tétreau, 1996, p. 11).

[95] Roussil démissionne afin d'éviter des ennuis à Lismer (Roussil et Gaudet, 1977, p. 24 ; Germain, 2007,

demandent aussi à l'artiste de récupérer des œuvres qu'il avait laissées dans les locaux de l'école (*La Presse*, 1949.11.14 ; *Le Canada*, 1949.11.14 ; *La Patrie*, 1949.11.15).

L'affaire de *La Famille* génère de nombreux articles et une caricature. En plus d'avoir des échos à Toronto (*The Globe and Mail*, 1949.11.14) et ailleurs au Canada[96]. Seuls deux textes sont écrits par des critiques d'art (R.B., 1949.11.26 ; Robitaille, 1949.11.30) : en raison du traitement inusité de la sculpture – sa saisie par les policiers et son séjour au poste de police – les péripéties de *La Famille* sont surtout couvertes par les faits divers, comme s'il s'agissait des aventures d'une vraie famille. Cette affaire est l'une des plus importantes à survenir entre 1945 et 1967 et occupera une grande part de l'analyse proposée dans les chapitres 3 à 5.

1.2.2 L'affaire selon l'historiographie

Dans les années suivant la saisie de *La Famille* par les policiers, la presse québécoise évoque immanquablement cette histoire à chacune des expositions de Roussil. C'est aussi le cas après la censure d'autres œuvres réalisées par l'artiste[97] ou

---

p. 102). Bien que ce départ forcé semble avoir été causé par l'attention médiatique portée à l'artiste et à son art, Marc Comby (2013, p. 11) se demande s'il s'agit de la seule raison de ce licenciement. Il écrit : « A-t-il été limogé parce que son œuvre était offensante pour la société bien pensante, ou parce qu'il frayait avec une certaine gauche politique ? Difficile à dire ». Roussil croit que Louis Archambault, sculpteur et professeur comme lui à l'École d'art et de design, aurait milité pour son renvoi parce qu'il ne l'apprécierait guère (Volkmer, 2003).

[96] La consultation du dossier de l'artiste aux Archives du Musée des beaux-arts de Montréal, à la Médiathèque du Musée d'art contemporain de Montréal, à la Bibliothèque et Collections du Musée national des beaux-arts du Québec, aux collections spéciales de la Bibliothèque des arts de l'Université du Québec à Montréal et à la E.P. Taylor Research Library & Archives de l'Art Gallery of Ontario a permis de retrouver des photocopies d'articles provenant notamment du *Waterloo* de Kitchener et du *Saskatoon Star Phoenix*. Une recherche plus exhaustive dans les journaux canadiens reste toutefois à faire.

[97] Ainsi, après la censure de *La Paix* en 1951, la plupart des journalistes rappellent les évènements survenus à l'automne 1949.

encore de ses différents coups d'éclat[98], et ce, dès le début des années 1950. Souvent, les journalistes y font mention sans trop s'y attarder : l'affaire est rapidement rappelée au lecteur, toujours à titre anecdotique, mais aussi comme un passage obligé. Des articles portant uniquement sur l'incident sont également publiés au début des années 1960, au moment où l'artiste est reconnu comme l'un des sculpteurs québécois les plus importants de sa génération[99].

La censure de *La Famille* est sans aucun doute la plus connue de l'histoire de l'art québécois et, comme le soutient Yves Lacasse, il s'agit « […] vraisemblablement [de] la sculpture dont on aura le plus parlé au Québec[100] ». L'importance de l'œuvre et de l'évènement est soulevée par plusieurs historiens de l'art qui affirment, entre autres, qu'elle est « […] un symbole de la censure artistique […] » (Grace, 2011), qu'elle « […] marquera à jamais un moment décisif dans la pensée intellectuelle et sociale » (Lepage, 1990, p. 7), ou encore, qu'elle correspond à une période fondatrice pour la sculpture québécoise, qui passe alors « de la statue à la sculpture[101] ». C'est également l'évènement qui fait connaître Robert Roussil.

---

[98] L'artiste, connu pour son caractère bagarreur, s'est prononcé avec véhémences sur différents sujets, tels que l'art, la destruction de ses œuvres ou les politiques culturelles québécoises. Ses opinions sont tranchées, polémiques et sans appel, comme il est notamment possible de le constater à la lecture des trois manifestes qu'il a coécrit (Roussil et Jasmin, 1965 ; Roussil, 1973, p. 9-14 ; Roussil et Gaudet, 1977) et les nombreux entretiens qu'il accorde tout au long de sa carrière (entre autres, Tisseyre, 1965.09.08 ; Lessonini, 1966.08.06 ; Fournier, 1982 ; 1986, p. 140-163). François Tétreau (1996, p. 92-99) consacre aussi un chapitre, « Assauts. Les textes », aux écrits de Roussil.

[99] Denis, 1964.06.21 ; Prévost, 1962.10.14 ; Tisseyre, 1965.12.01. Il sera davantage question de la reconnaissance institutionnelle du sculpteur lorsque l'affaire MAC – 1965 sera exposée à la fin du présent chapitre.

[100] Yves Lacasse (1991) croit aussi que *La Famille est* « […] une œuvre charnière dans l'évolution de notre art […] ».

[101] Comme le soutient l'historienne de l'art Lise Lamarche : « L'année 1949 serait un meilleur indicateur temporel puisque l'avènement de la sculpture dans l'espace public est manifeste dans "l'affaire" de *La Famille* de Roussil qui faisait les manchettes et les "bonnes pages" des périodiques ». L'autre moment important dont parle Lamarche, et qui est aussi survenu en 1949, concerne les deux expositions présentées par Louis Archambault (1915-2003) à l'École du Meuble et à la Centrale d'artisanat (M. Martin et Saint-Pierre, 1992, p. 113).

En raison de son caractère sensationnaliste, l'évènement n'a pas été expliqué dans toute sa complexité. Ainsi, plusieurs auteurs n'accordent que quelques lignes à la censure[102]. Ceci est accentué par le fait que des acteurs liés à l'affaire évoquent souvent leurs souvenirs dans des entretiens[103], des articles et leurs biographies, mais une fois de plus ces confidences se rapprochent plus du pittoresque que de l'analyse.

L'historienne de l'art Lise Lamarche relève – et déplore – le caractère sensationnaliste associé aux textes portant sur *La Famille* au moment où elle publie « *La Famille* de Robert Roussil. Chronique d'une sculpture ». La publication de ce texte, écrit en 1999, comble alors un manque dans l'historiographie en se penchant pour la première fois sur les différents évènements qui sont reliés à la sculpture, qu'ils soient d'ordre censorial ou non. Ainsi, tout en se basant sur des articles de journaux montréalais, Lamarche trace l'histoire de la sculpture, de sa conception jusqu'à son intégration des collections permanentes du MBAM en 1990. C'est ce désir de proposer un récit qui va au-delà des évènements de 1949-1950, tout comme le retour aux sources premières, qui distingue le contenu de cet article du discours habituellement associé à

---

[102] G. Robert, 1965, p. 6-7 ; Hénault et Barras, 1970 ; Roussil, 1973, p. 11 ; Roussil et Gaudet 1977, p. 24 ; Fournier, 1986, p. 144 ; Verdet, 1996 ; Lepage, 1990, p. 7 et 17 ; Cossman, 1995, p. 84 ; Tétreau, 1996, p. 13-16 ; F.-M. Gagnon, 1998, p. 662 ; P. Hébert, 2006a, p. 251-254 ; Hudon, 2007, p. 31-32 ; Keable, 2009, p. 43 ; Tippett, 2017, p. 145.

[103] Le documentaire *Roussil, ou le curieux destin d'un anarchiste impénitent*, revient sur les évènements par des entrevues faites avec certains des témoins importants de l'époque, tels que Robert Roussil, Arthur Prévost (1910-2004) et Henri Tranquille (1916-2005). Malgré le parti pris indéniable du réalisateur pour Roussil et bien que le documentaire aurait pu bénéficier par exemple des témoignages de policiers ou de responsables du MBAM, il ne tombe cependant pas dans la pure complaisance (Volkmer, 2003). Jean-Jules Richard (1911-1975) revient lui aussi sur ses souvenirs quelques années plus tard : « Roussil avait fait scandale avec son grand totem à phallus. Il ne savait pas où le mettre, il l'avait couché sur le gazon de l'École des Beaux-Arts. Des bonnes femmes ont vu ça le lendemain et ont appelé la police. Alors, le totem a été arrêté ! On a voulu organiser une soirée de protestation pour défendre un sans-culotte. Des trucs comme ça, c'était amusant » (R. Martel, 1972, p. 49). Il sera question de la soirée coorganisée par Richard pour défendre *La Famille* dans les chapitres 3 et 4. La censure de *La Famille* est évoquée dans la biographie d'Henri Tranquille (Gauthier, 2005, p. 98-100).

l'œuvre[104]. *La Famille* est aujourd'hui considérée comme l'une des pièces phares du MBAM, comme en témoignent les textes publiés par l'institution[105] ainsi que son emplacement à l'entrée du Pavillon Claire et Marc Bourgie où elle est installée depuis l'inauguration de ces nouveaux espaces d'exposition en 2011.

1.3 L'affaire de *La Paix* 1951

Une seconde censure liée à une œuvre de Roussil a lieu au mois de mars 1951. La galeriste Agnès Lefort (1891-1973) expose alors la nouvelle sculpture de l'artiste devant sa galerie d'art, située au 1828 Sherbrooke Ouest[106], un endroit non loin de celui où les policiers ont retrouvé *La Famille* à l'automne 1949. Intitulée *La Paix* (Figure 1. 13), l'œuvre aurait été présentée durant au moins 12 jours à l'intérieur de la galerie avant d'être exposée à l'extérieur (*Le Petit Journal*, 1951.02.18 ; Prévost, 1951.03.02 ; G. Gagnon, 1951.03.17).

---

[104] L. Lamarche, 1999. Bien que le texte de l'historienne de l'art soit très complet, Lamarche n'a pas fait mention de la censure de *La Famille* survenue à Verdun en 1952 et dont il sera question un peu plus loin dans ce chapitre (voit l'affaire Roussil – 1952).

[105] Y. Lacasse, 1991 ; Germain, 2007, p. 102-105 ; Grace, 2011 ; Aquin, 2013.

[106] Lefort inaugure sa galerie d'art le 30 octobre 1950, soit cinq mois avant le déclenchement de la controverse de *La Paix.* La galeriste y expose de l'art moderne européen et de l'art contemporain canadien. Comme l'écrit Hélène Sicotte (1996, p. 22), le but de Lefort est de « […] mettre sa galerie au service des pratiques d'avant-garde dans le but de les faire connaître et apprécier plus largement du public ». Si l'abstraction est bien présente chez Lefort, ceci ne veut pas dire que la figuration est écartée des cimaises (Sicotte, 1996, p. 40). Lefort vend sa galerie à Mira Godard (1928-2010) en 1961. Cette dernière change le nom de l'endroit en 1967 pour Galerie Godard-Lefort et opère le lieu jusqu'en 1979 (Fyfe, 2008, f. 1).

1.3.1 La version des documents d'archives et des journaux de l'époque

Les tribulations de sa première sculpture sont encore fraîches à la mémoire de Roussil lorsqu'il installe *La Paix* sur le terrain d'Agnès Lefort. Afin d'éviter qu'un sort semblable à celui de *La Famille* ne soit réservé à sa plus récente œuvre, Roussil décide de la fixer sur un socle de béton qui, selon les sources, pèse entre 500 livres (*Le Petit Journal*, 1951.02.18) et une tonne (Prévost, 1951.03.02). Comment ne pas voir ce geste délibéré comme une boutade de la part de l'artiste qui dénonce ainsi, sans avoir à le formuler de vive voix, l'intervention policière envers sa précédente œuvre ? La présence du piédestal ne passe pas inaperçue par la presse. Quelques journalistes soulèvent sa présence ainsi que son caractère satirique et provocateur (*Le Petit Journal* 1951.02.18 ; Prévost, 1951.03.02, p. 3 ; G. Gagnon, 1951.03.17). Par exemple, un journaliste insiste sur le fait qu'il servirait à empêcher les policiers de déplacer l'œuvre au cas où ils « […] voudraient répéter la comédie de l'an dernier […] » (G. Gagnon, 1951.03.17). Un autre journaliste relève avec une pointe d'humour que si les forces de l'ordre décident cette fois d'enlever la sculpture de son lieu d'exposition, ils devront « […] demander l'aide de nos lutteurs et "haltérophiles" » (Prévost, 1951.03.02, p. 3).

L'œuvre, dont la hauteur est amplifiée par le socle, mesure environ « sept pieds[107] » (213,36 cm). Elle est donc plus petite que *La Famille* (Figure 1. 14). *La Paix*, qui présente un couple enlacé au-dessus duquel se trouvent un fœtus et une colombe, a aujourd'hui disparu[108]. La statue en bois de peuplier (G. Gagnon, 1951.03.17) se caractérise par une simplification des formes et présente des personnages complètement nus. À l'instar de *La Famille*, à laquelle elle ressemble sur le plan

---

[107] Voir *La Presse*, 1951.03.05 ; *The Gazette*, 1951.03.07 ; *The Herald*, 1951.03.07 ; *The Standard*, *Magazine*, 1951.03.31. Les dimensions offertes par ces journalistes semblent inclure le socle si l'on se fie aux photos montrant Roussil près de la sculpture.

[108] Michel Martin et Gaston Saint-Pierre (1992, p. 128) pensent que *La Paix* a été « […] acquise en France par un collectionneur qui en aurait maintenant perdu la trace ».

stylistique, *La Paix* attire rapidement l'attention des Montréalais et de la police en raison de la nudité des personnages[109]. Dans un article publié dans *Le Petit Journal* (1951.02.18), le journaliste anticipe la controverse : « Robert Roussil vient d'exposer à l'extérieur de la Galerie Agnès Lefort rue Sherbrooke Ouest, une sculpture qui, espérons-le, ne sera pas arrêtée par la police et mise en cellule comme le fut son fameux Groupe familial ». Il est toutefois important de souligner que, malgré les craintes du journaliste, tous ne condamnent pas l'œuvre et plusieurs l'apprécient[110]. C'est sans doute la proximité des corps féminin et masculin nus qui choque, ce qui, doublé des formes sinueuses et de la présence du fœtus, évoque la représentation de relations sexuelles. Pour le critique d'art de *La Patrie*, Maurice Huot, l'œuvre est « […] pleine de mouvement dans l'attitude des personnages »[111]. Plusieurs années après cet incident, Roussil s'est défendu d'avoir réalisé une œuvre où les personnages sculptés seraient immortalisés durant une relation sexuelle, en insistant sur le fait qu'environ 40,5 cm séparent le corps de l'homme de celui de la femme (G. Robert, 1965, p. 8).

Le 28 février 1951, un policier demande à Agnès Lefort de retirer *La Paix* du terrain de sa galerie d'art, un emplacement jugé trop voyant par le représentant des forces de l'ordre (C. Kennedy, 1951.03.03). Il agit à la suite d'une plainte d'une galerie voisine[112], mais aussi sous prétexte que l'exposition de l'œuvre à l'extérieur de la galerie ne respecte pas le règlement municipal nº 1025. Le *Règlement concernant les affiches, les photographies, les statues, etc.* interdit depuis 1929 d'exposer dans les lieux publics de Montréal une sculpture, une peinture, une affiche ou une photographie

---

[109] Prévost, 1951.03.02 ; C. Kennedy, 1951.03.03 ; Huot, 1951.03.04 ; *La Presse*, 1951.03.05 ; *The Montreal Star*, 1951.03.05 ; *The Montreal Star*, 1951.03.06 ; *The Gazette*, 1951.03.07 ; Robitaille, 1951.03.07 ; *The Gazette*, 1951.03.12.
[110] Voir notamment The Gazette, 1951.03.08a ; C. Kennedy et Jaques, 1951.03.31.
[111] Huot, 1951.03.04.
[112] Adrien Robitaille (1951.03.07) du *Devoir* mentionne : « Une rumeur nous assurait hier matin qu'une galerie concurrente et voisine ne serait pas étrangère à tout ce tapage. Seuls les faits nous permettront de vérifier ce bruit ».

dans laquelle se trouve de la nudité ou de la « semi-nudité » sans l'autorisation préalable du chef de la police[113].

Cette seconde intervention policière en lien avec un nu de Roussil exposé en dehors des murs institutionnels survient moins d'un an et demi après la première censure. Cette situation amène les journalistes à rappeler dans un récit plus ou moins détaillé, selon les textes, les évènements entourant la saisie de *La Famille* en novembre 1949[114]. La proximité temporelle des deux évènements et la similarité esthétique des deux œuvres entraînent une importante couverture médiatique : de nombreux articles paraissent dans les journaux montréalais et torontois. Quelques lettres ouvertes sont publiées, soit pour prendre la défense de Roussil et de Lefort[115], soit pour dénoncer l'exposition d'une œuvre jugée indécente (*The Montreal Star*, 1951.03.10b).

1.3.2 *La Paix* au cœur de deux procès

Malgré l'intervention du policier et en dépit de la menace d'un procès pour attentat à la pudeur, Lefort refuse d'obtempérer, prônant haut et fort la liberté artistique (*The Montreal Star*, 1951.03.06 ; *The Gazette*, 1951.03.07). Elle insiste aussi sur le fait que des nus se trouvent dans l'espace public montréalais sans être importunés par les autorités (Robitaille, 1951.03.07). Le 7 mars 1951, Lefort apprend néanmoins qu'elle

---

[113] Règlement municipal nº 1025. Plusieurs journalistes mentionnent ce règlement dans leur texte concernant *La Paix* (Prévost, 1951.03.02 ; C. Kennedy, 1951.03.03 ; *Photo-Journal*, 1951.03.15 ; Doyon, 1951.03.24 ; Robitaille, 1951.04.13).

[114] *Le Petit Journal*, 1951.02.18 ; Prévost, 1951.03.02 ; C. Kennedy, 1951.03.03 ; *Le Petit Journal*, 1951.03.04 ; Huot, 1951.03.04 ; *La Presse*, 1951.03.05 ; *The Montreal Star*, 1951.03.05 ; *The Gazette*, 1951.03.07 ; *The Herald,* 1951.03.07 ; Robitaille, 1951.03.07 ; Prévost, 1951.08.

[115] *The Gazette*, 1951.03.13 ; *The Gazette*, 1951.03.08b. La lettre d'un dénommé John Cook Jr. est publiée dans deux journaux différents (*The Gazette*, 1951.03.08a ; *The Montreal Star*, 1951.03.14)

doit se rendre deux jours plus tard à la cour du Recorder[116] afin de répondre à des accusations d'indécence (*The Gazette*, 1951.03.07).

Le 9 mars 1951, avant que la justice ne puisse trancher au sujet de l'exposition de *La Paix*, l'œuvre est partiellement détruite par des coups de madrier assénés par Benoît Gonthier (dates inconnues), un passant choqué de la nudité représentée. L'homme revendique son geste : il donne son nom, son adresse et son numéro de téléphone à Lefort, témoin de l'acte. Ces informations sont ensuite transmises dans les journaux. Bien que Gonthier soit un fonctionnaire de la Ville de Montréal[117], il affirme avoir agi de son plein chef : il déclare être choqué par la nudité et par l'indécence de l'œuvre. Il clame aussi être intervenu au nom de la morale publique[118]. Les coups de madrier endommagent l'embryon, la colombe et le bras d'un des personnages adultes[119]. Dans les jours suivants, des images de la sculpture mutilée sont reproduites dans les journaux[120] et des entrevues avec Gonthier et sa femme sont aussi publiées[121]. *La Paix* est finalement retirée de son lieu d'exposition vers la fin du mois de mars 1951 (*Le Petit Journal*, 1951.03.25).

---

[116] Le Recorder est le titre alors donné à un juge de Paix qui siège à la cour municipale de Montréal ou de Québec. Cette fonction est par la suite connue sous le nom de « juge municipal » et la Cour du recorder de la cité de Montréal est renommée la Cour municipale de la Cité de Montréal en 1952 (M. Robert, 2011 ; Plamondon, [n.d.]).

[117] Il travaille pour le Service du bien-être public de la ville de Montréal (*La Presse*, 1951.03.10).

[118] *The Gazette*, 1951.03.10 ; *La Presse*, 1951.03.10 ; *The Montreal Star*, 1951.03.10a ; C. Kennedy, 1951.03.10 ; Prévost, 1951.03.10 ; *Le Petit Journal*, 1951.03.11.

[119] *La Presse*, 1951.03.10, p. 27 ; Schields, 1952.05.01. Plusieurs journalistes rapportent que Roussil a l'intention de réparer l'œuvre. *Le Canada* mentionne que ces réparations seront faites avant la tenue du procès (*Le Canada* [Arthur Prévost], 1951.03.17, p. 2). Voir aussi *Le Petit Journal*, 1951.04.22. Selon un journaliste du *Guardian* (1951.05.17), elles sont faites en date du 17 mai 1951, lorsque la sculpture est placée sur le terrain de l'artiste, à Verdun, une exposition qui entraîne une fois de plus une controverse. Voir l'affaire Roussil 1951.

[120] Prévost, 1951.03.10, p. 3 ; *Le Petit Journal*, 1951.03.11 ; *The Montreal Star*, 1951.03.10a.

[121] Prévost, 1951.03.10 ; G. Gagnon, 1951.03.17 ; Doyon, 1951.03.24. Les paroles de Gonthier échangées avec la galeriste au moment du méfait sont aussi rapportées par Lefort (C. Kennedy, 1951.03.10), tout comme celles d'un journaliste avec l'épouse de l'iconoclaste sont aussi rapportées dans la presse (*Le Petit Journal*, 1951.03.11).

Quelques jours après la destruction partielle de *La Paix,* les journaux annoncent que Roussil poursuit Gonthier à qui il demande une somme de 5000 $ en dommage et intérêt[122]. L'artiste, défendu par maître Bernard Nantel (décédé en 1996), remporte son procès le 6 avril 1951 (*La Presse*, 1951.04.06). Roussil ne reçoit toutefois pas le montant qu'il réclame au vandale. Le juge tranche plutôt pour que Gonthier paie 25,20 $ à l'artiste et 10,20 $ pour les frais juridiques, une somme qui, aux yeux de l'homme de loi et du vandale, couvre suffisamment la valeur des dommages encourus par l'œuvre[123]. Gonthier affirme même que « […] la statue n'aurait subi que des dommages mineurs et qui peuvent être réparés facilement » (*La Presse*, 1951.04.06). Avant d'être mutilée, la sculpture était en vente pour 750 $ (*The Montreal Star*, 1951.03.06).

Le second procès lié à *La Paix*, celui de Lefort, se déroule lui aussi durant le mois d'avril 1951. La galeriste désire initialement plaider non coupable, mais l'absence d'un soutien tangible de la part de la communauté artistique la mène à reconnaître sa culpabilité[124]. La décision de Lefort de plaider coupable entraîne une polémique entre elle et le poète automatiste Claude Gauvreau (1925-1971). Un échange musclé entre les deux partis est reproduit dans les pages du *Haut-Parleur* auquel collabore le poète. Ce dernier aurait voulu que la galeriste se batte jusqu'au bout et défende davantage Roussil[125].

---

[122] *The Montreal Star*, 1951.03.15 ; *La Presse*, 1951.03.16 ; *The Gazette*, 1951.03.16. La poursuite contre Gonthier n'est pas la seule que Roussil entame contre des personnes responsables de la destruction de l'une de ses œuvres. Voir notamment Gibson, 1975.01.31 ; Fournier, 1986, p. 152 ; Volkmer, 2003.
[123] *La Presse*, 1951.04.06 ; *The Herald*, 1951.04.06 ; *The Gazette*, 1951.04.06 ; *La Patrie*, 1951.04.07.
[124] *Le Canada* [Arthur Prévost], 1951.03.17 ; *Le Petit Journal*, 1951.03.18 ; Robitaille, 1951.03.24 ; *La Presse*, 1951.04.04 ; Lefort, 1951.04.21.
[125] Gauvreau, 1951.04.07 ; Lefort, 1951.04.21 ; Gauvreau, 1951.04.21. Ce n'est pas la première fois que Gauvreau et Lefort se retrouvent au cœur d'une polémique médiatisée. En 1948, Lefort dénonce notamment l'automatisme, ce que lui reprochent vivement Gauvreau et Jean Paul Riopelle (1923-2002).

Au départ, un certain soutien envers Lefort est perceptible lorsqu'elle refuse de retirer l'œuvre de sa devanture. *Le Petit Journal* (1951.03.04) fait le point sur la situation : « […] un groupe d'artistes, appuyés par un avocat, ont, rapporte-t-on, décidé de lutter contre l'application du règlement municipal invoqué […] ». Comme le rappelle *Le Canada* ([Arthur Prévost], 1951.03.17) : « Mlle Lefort a reçu l'assurance qu'elle serait appuyée par plusieurs associations. Le professeur Frank Scott, par exemple, aurait dit, paraît-il, qu'il pouvait amasser au moins $300 de souscriptions et d'autres groupements seraient prêts à faire de même ». Cependant, cette aide ne semble pas avoir été apportée, ni de la part de Frank Scott (1899-1985) ni d'aucune autre personne. Même Roussil ne se prononce pas pour défendre la galeriste qui a pourtant exposé et défendu son œuvre : le sculpteur parle uniquement de ses déboires personnels et des conséquences qu'ont eu la censure ou la destruction de *La Paix* pour lui.

Le choix de Lefort de plaider coupable semble reposer aussi sur des considérations monétaires et la peur de perdre sa galerie, comme le laisse entendre l'historienne de l'art Hélène Sicotte (1996, p. 19). En effet, les coûts liés à la mise sur pied de son entreprise quelques mois plus tôt forcent Lefort à vivre dans l'arrière-boutique de sa galerie durant les premières années de son exploitation (Sicotte, 1996, p. 19). La sanction du tribunal, rendue publique le 16 avril 1951, est toutefois moindre que celle appréhendée par Lefort : la galeriste est finalement contrainte de payer 15 $ pour avoir exposé *La Paix* sans l'autorisation préalable des policiers (*The Gazette*, 1951.05.16 ; Doyon, 1951.06.16). Selon Marjorie Merrow (1953.06.30), qui publie un

---

À ce sujet, voir notamment F.-M. Gagnon, 1998, p. 552-556 ; Dubois, 2017, p. 178-179. Par ailleurs, l'affaire Roussil n'est pas la seule censure dénoncée par Gauvreau en avril 1951 : il se prononce aussi sur la censure exercée par le clergé au théâtre (Gauvreau, 1951.04.28).

article sur la galeriste en 1953, les déboires juridiques de Lefort lui auraient fait perdre 70 $.

1.3.3 L'affaire selon l'historiographie

Si la couverture médiatique contemporaine aux aventures de *La Paix* est plus importante que celle de *La Famille*, il en va tout autrement dans les textes relevant de l'histoire de l'art où elle est un peu moins commentée que la précédente œuvre censurée de Robert Roussil. À l'instar des évènements de 1949, il arrive souvent que ceux de 1951 soient racontés comme une anecdote rapidement expédiée. Dans ces cas, l'auteur mise sur le caractère sensationnaliste de l'affaire, ou use de cette histoire pour déplorer la censure du nu et l'esprit pudibond qui sévit au Canada, et plus particulièrement au Québec[126]. Parfois, la censure de *La Paix* est à peine effleurée et est évoquée qu'en quelques lignes, voire en quelques mots[127]. Cela dit, il y a néanmoins des textes où la documentation est riche et où l'analyse tient compte des discours journalistiques et du rôle joué par les principaux acteurs, ce qui donne plus de substance au compte rendu qu'ils proposent[128]. La proximité temporelle entre la

---

[126] G. Robert, 1965, p. 7-8 ; Clapp, 1972, p. 287 ; Cossman, 1995, p. 31, 84 ; Volkmer, 2003 ; Hébert 2006a, p. 252-253 ; Keable, 2009, p. 43.

[127] Haworth, 1964, p. 126 ; Matte, 1983, p. 80 ; Lepage, 1990, p. 17 ; Verdet, 1996 ; Fyfe, 2008, f. 18-19.

[128] Dans son ouvrage consacré à Agnès Lefort, Hélène Sicotte (1996, p. 29-31) offre un résumé complet de l'affaire et identifie plusieurs des acteurs qui ont tenté de soutenir Lefort dans sa cause contre la censure de *La Paix* et ceux qui lui ont reproché de ne pas se battre suffisamment au nom de la liberté artistique. Le texte rédigé par François-Marc Gagnon (1998, p. 744-754) est encore plus détaillé et propose une analyse basée sur une recherche minutieuse dans la presse montréalaise francophone et anglophone. Son texte regorge de détails et de citations. La valeur du texte se compare à celle de l'étude de *La Famille* faite par Lise Lamarche (1999).

censure de 1949 et celle de 1951 fait aussi en sorte que des articles portant autant sur *La Famille* que sur *La Paix* paraissent de manière sporadique dans les années 1960[129].

L'aspect sensationnaliste de *La Famille* et de *La Paix*, tout comme la récurrence des mentions à ces deux affaires dans les journaux et dans l'historiographie, marquent l'imaginaire. L'une des conséquences, imputables notamment à la proximité temporelle des deux évènements et à la ressemblance stylistique des deux statues de bois, caractérisées à la fois par la verticalité, la rondeur et la schématisation des formes, est d'avoir mené à une fusion des deux affaires. Ainsi, il arrive que les deux œuvres ne deviennent qu'une seule sculpture dans le récit. Des journalistes écrivent à tort à certaines occasions que *La Paix* s'est retrouvée en prison[130] ou que *La Famille* est exposée chez Lefort, détruite par un passant puis transportée quelques jours au poste de police du quartier[131].

1.4 L'affaire Roussil 1951 (Verdun)

Au milieu du mois de mai 1951, soit quelques semaines après l'exposition de *La Paix* devant la galerie d'Agnès Lefort, Robert Roussil décide d'installer cette même sculpture sur le terrain attenant à sa résidence, à Verdun. Il a alors réparé les dommages

---

[129] de St. André, 1959.11.26 ; Prévost, 1962.10.14 ; Denis, 1964.06.21 ; Tisseyre, 1965.12.01. Le premier chapitre du catalogue de Guy Robert (1965, p. 5-8), « Les procès et la Paix », se concentre également sur les aventures des deux sculptures.

[130] de St. Andre, 1959.11.26 ; Bruemmer, 1963.08.26. Chacun se limite à parler de l'emprisonnement et ni l'un ni l'autre ne parle de la destruction de l'œuvre. Ce n'est pas la première fois qu'une telle association est faite. Déjà en 1956, il est possible de lire au sujet de Roussil dans un des importants journaux de Toronto : « *One of his statues of an embracing couple spent the night in a Montreal cell* » (Duval, 1956.11.15).

[131] Tisseyre, 1965.12.01. Pour sa part, Robert Ayre (1965.12.11) se limite à dire que *La Famille* est exposée devant chez Agnès Lefort.

causés par l'attaque de Benoît Gonthier (*Le Canada* [Arthur Prévost], 1951.03.17). La présence de l'œuvre dans l'espace public soulève une fois de plus l'attention des policiers et des autorités municipales.

1.4.1 La version des documents d'archives et des journaux de l'époque

La présence de *La Paix* sur le terrain de Roussil et l'intervention des policiers de Verdun ne semble toutefois pas intéresser les journalistes, contrairement à la présence de la sculpture en face de la Galerie Agnès Lefort peu auparavant. En effet, un seul article portant sur cette affaire a été retrouvé dans la presse. Il est publié dans le journal anglophone de la municipalité de Verdun, *The Guardian*, une semaine après l'arrivée de l'œuvre devant la résidence de l'artiste. La date de parution de ce texte coïncide aussi avec l'annonce du verdict d'Agnès Lefort, reconnue coupable la veille d'avoir exposé ce nu sur la rue Sherbrooke, à Montréal. Bien que le journaliste du *Guardian* (1951.05.17) mentionne la controverse suscitée par *La Paix* à Montréal, il ne donne aucune information concernant le procès d'Agnès Lefort. Il souligne que « […] *a statue of large and somewhat shocking appearance was being displayed "as bold as life"* […] ». Une fois de plus, la police locale demande à Roussil de retirer son œuvre de l'espace public, ce qu'il refuse de faire. Puisque *La Paix* se trouve désormais à Verdun, une ville qui n'est pas encore annexée à Montréal en 1951, le règlement nº 1025 ne s'applique pas[132]. Le reporter indique que l'ultime décision concernant la légalité de l'œuvre relèvera du conseil municipal.

---

[132] Verdun est alors une municipalité en banlieue de Montréal. Elle devient un arrondissement après les fusions municipales de 2002.

Le dépouillement des numéros subséquents du *Guardian*, ou ceux d'un autre journal de Verdun, l'hebdomadaire bilingue *The Messenger/Le Messager*, n'ont pas permis de trouver d'articles pouvant donner des informations sur la décision du conseil de la ville. Il semble que la présence de *La Paix* sur le terrain de Roussil ne soit pas non plus traitée dans les journaux de Montréal, et ce, bien qu'il soit abondamment question de *La Paix* dans la presse dans les semaines précédentes. Ceci est étonnant puisque Verdun est située en bordure de la métropole québécoise et qu'il est souvent question d'évènements s'y produisant dans la presse montréalaise au début des années 1950.

Au moins deux articles du journal *The Guardian* rappellent toutefois rapidement cet épisode dans les années subséquentes et permettent de connaître son dénouement. En 1952, dans un texte publié à l'occasion d'une autre controverse impliquant l'artiste (voir l'affaire Roussil – 1952), il est possible de lire :

> *Last year when he erected a seven-foot-high statue called "Peace" Verdun police ordered Roussil to remove the "objectionable" piece. He refused. Police turned the matter over to City Solicitor Francis Fauteux, but apparently the furore died down and the statue stayed up*[133].

Allen Bernfeld (1955.05.05) revient lui aussi sur les évènements en 1955 et écrit que l'œuvre semble avoir dérangé davantage les policiers que les résidents de la municipalité de Verdun. En effet, il écrit : « *Neighbours told* The Guardian *that they didn't understand it, but they weren't offended* », ce qui résume bien les propos des deux citoyens interrogés par le journal en 1951. Ainsi, John Fleig (dates inconnues) semble avoir quelques réticences avec l'œuvre, sans toutefois la condamner et

---

[133] Schields, 1952.05.01. Ce texte paraît en 1952, lorsqu'une seconde controverse impliquant un nu de Roussil et la ville de Verdun (l'affaire Roussil – 1952) éclate. La seconde mention à la présence controversée de *La Paix* sur le terrain de Roussil est faite dans le cadre d'un article de 1955 portant sur l'art de Roussil et sur les cours qu'il donne à des enfants au Centre d'art de Sainte-Adèle (Bernfeld, 1955.05.05).

demander sa censure. Il confie au journaliste : « *I feel that I am not qualified to pass an opinion on the artistic worth of the statue. However I think that it would be better if it were placed in a museum or an art gallery where it could be viewed and appreciated by people who study that sort of thing* ». Pour sa part, Mme F.J. Harris (dates inconnues) affirme que c'est le droit de Roussil d'exposer ce qu'il veut sur son terrain. Elle ajoute : « *I personally cannot see anything in the statue to offend me. I do not really understand it, however* » (*The Guardian,* 1951.05.17).

Après son exposition chez Agnès Lefort et sur le terrain privé de Roussil à Verdun, *La Paix* est notamment présentée au Salon du Printemps du MBAM de 1952 et y est bien acceptée (Dénéchaud, 1952.05.10 ; Merrow, 1953.06.30). Elle est aussi exposée à la Galerie Creuze de Paris en 1952[134], à Vienne lors du Congrès pour la Paix de 1952 (Sicotte, 1996, p. 58), à *Place des artistes* à Montréal en 1953 (F.-M. Gagnon, 1998, p. 845) et dans le cadre d'une exposition collective présentée à la Albert White Galleries de Toronto en 1964[135]. Son lieu actuel d'exposition, il faut le rappeler, est inconnu.

1.4.2 L'affaire selon l'historiographie

La controverse provoquée par l'exposition de *La Paix* sur le terrain attenant à la maison de Roussil, à Verdun, ne semble pas avoir été traitée par les historiens de l'art. Même Hélène Sicotte (1996) et François-Marc Gagnon (1998), qui accordent une

---

[134] Elle y est présentée notamment avec *La Famille*. Voir *Le Petit Journal*, 1953.02.08.

[135] L'exposition a lieu du 22 octobre au 10 novembre 1964. Outre Roussil, Paul Vanier Beaulieu (1910-1996), Stanley Cosgrove, Guy Michon (1925-1979) et Peter Sager (1920-1985) y présentent aussi des œuvres. Une photographie de *La Paix* devant la Galerie Agnès Lefort orne le carton d'information imprimé pour accompagner l'exposition. Un exemplaire de ce document original est conservé notamment dans le dossier Robert Roussil, à la E.P. Taylor Research Library & Archives du Musée beaux-arts de l'Ontario.

place substantielle à l'histoire de *La Paix* dans leurs ouvrages respectifs, ne font aucune allusion à la présence de la sculpture à Verdun peu après son passage chez Lefort. La consultation des archives de la taverne *Le Gobelet* au Musée d'art contemporain de Montréal a permis de trouver des coupures de presse publiées dans *The Guardian* portant sur cet évènement (Dossier GBL.4.2-08, [n.d.]).

Robert Roussil et Claude Jasmin (1930-2021) font référence à l'évènement dans le manifeste qu'ils publient ensemble en 1965, sans toutefois donner trop de détails. En effet, les auteurs s'abstiennent de mentionner le titre de l'œuvre et aucune date n'est donnée au lecteur. Cependant, le lieu et la description sommaire de l'œuvre ne laissent aucun doute sur l'évènement dont il est question : « À Verdun, on lui envoya la police pour enquêter sur l'immoralité d'un couple enlacée… de bois » (Roussil et Jasmin, 1965, p. 86). Le peu d'attention accordée par l'historiographie pour l'affaire de Verdun n'est pas surprenant compte tenu de la rareté des textes sur cet évènement dans la presse de l'époque.

1.5 L'affaire Roussil 1952

Un an après la visite des policiers à la Galerie Agnès Lefort et la destruction de *La Paix*, Roussil déclenche une fois de plus une controverse lorsqu'il décide de montrer une fois de plus sa sculpture *La Famille* à l'extérieur, en dehors d'un lieu d'exposition

traditionnel. Cette fois, l'œuvre est présentée au Parc Crawford, devant la Maison Nivard-de-Saint-Dizier, à Verdun[136].

1.5.1 La version des documents d'archives et des journaux de l'époque

La Famille est présentée dans le cadre d'une exposition intitulée *Arts and Crafts*, du 25 au 27 avril 1952 (Etage, 1952.05.01). L'évènement est mis sur pied par l'association des citoyens du Parc Crawford et Roussil est l'un des six membres du comité organisateur[137]. L'exposition permet aux résidents de ce secteur de présenter le fruit de leurs talents manuels ou les différents articles qu'ils collectionnent[138]. Tout comme la controverse concernant la présence de *La Paix* sur le terrain de Roussil l'année précédente, les réactions suscitées par *La Famille* sont ignorées – de manière consciente ou non – par les reporters montréalais malgré la proximité de la métropole et de Verdun. Une fois de plus, les rares informations concernant cette censure se trouvent dans les pages du *Guardian*. L'autre journal de la municipalité de Verdun, *The Messenger/Le Messager* ne mentionne pas l'incident, bien que des textes portant sur l'exposition des *Arts and Crafts* soient publiés dans les pages de cet hebdomadaire (Etage, 1952.05.01).

---

[136] La bâtisse est aussi appelée *Old Stone House*. Il s'agit d'une maison patrimoniale datant du début du 18e siècle. Vers 1950, la Maison Nivard-de-Saint-Dizier héberge la filiale 202 Crawford Park de la Légion royale canadienne (Gouvernement du Québec, 2013a). Elle abrite aujourd'hui un musée d'histoire et d'archéologie.

[137] Le sculpteur habite à cette époque non loin de ce parc (*The Guardian*, 1951.05.17).

[138] Comme il est possible de le lire dans *The Messenger/Le Messager* : « *A wide variety of articles – ranging from oil paintings, coffee tables, children's furniture, motor driven boats, to stamp collections, photographs, needlework, a sailboat and model aircraft, were shown* ». Il s'agit de la première édition de cette exposition (Etage, 1952.05.01).

Le journaliste Roy Schields (1952.05.01) souligne que des policiers demandent à Roussil de recouvrir « […] *certain sections which might be considered "vulgar" to those uninitiated to freedom in art and which could possibly become a haven for sensation seeking members of the younger set* ». Les agents de la paix exigent finalement que l'artiste retire sa sculpture de l'exposition. Le journaliste du *Guardian* écrit aussi que : « […] *Roussil didn't quite understand what all the comotion was all about* […] », ce qui semble plutôt surprenant puisque les policiers sont intervenus lorsque *La Famille* est laissée à l'extérieur du MBAM en 1949, mais aussi lors des expositions de *La Paix* en 1951, tant devant la Galerie d'Agnès Lefort à Montréal que sur le terrain de la maison de l'artiste à Verdun.

1.5.2 L'affaire selon l'historiographie

Tout comme pour la précédente controverse impliquant Roussil à Verdun, la faible couverture médiatique – qui se limite à un seul article dans un journal local de la petite municipalité limitrophe de Montréal – de l'affaire génère peu de traces de l'évènement dans l'historiographie. Outre un article du *Guardian* publié en 1955*,* dans lequel un journaliste rappelle les mésaventures de Roussil survenues dans les années précédentes à Verdun [139], seule Marcie Lawrence fait allusion à l'affaire dans « *Selected Chronology of Censorship in the Arts* », un texte qui se trouve à la fin de l'ouvrage de Brenda Cossman (1995, p. 84). Les éléments donnés sont toutefois succincts et se limitent à mentionner le lieu (sans spécifier qu'il s'agit de Verdun) et

[139] Bernfeld, 1955.05.05. Ce sont des photocopies non identifiées des articles du *Guardian*, se trouvant dans le fonds d'archives de la Brasserie Le Gobelet qui ont permis de retracer l'évènement (dossier GBL 4.2-08, [n.d.]).

l'année où la controverse est survenue. Même la chronique de Lise Lamarche (1999) garde le silence sur cet épisode de censure de *La Famille*.

1.6 L'affaire Roussil 1956

Malgré la mauvaise réception de *La Paix* lorsqu'elle est installée sur son terrain en 1951, ou de celle de *La Famille* lorsqu'elle est présentée au Parc Crawford en 1952, Roussil expose à nouveau des sculptures schématisées et des nus sur le terrain de sa résidence à Verdun durant les années 1950. Le nombre d'œuvres et leurs titres ne sont pas donnés, mais leur présence choque et entraîne une fois de plus la publication d'articles dans le journal local *The Guardian*.

1.6.1 La version des documents d'archives et des journaux de l'époque

La présence de diverses sculptures réalisées par Roussil sur son terrain mène à la publication d'une lettre ouverte dans *The Guardian* en octobre 1956. La missive est publiée en première page de l'hebdomadaire local. Son auteur, qui signe sous le pseudonyme de « Disgusted », reproche l'immoralité des œuvres présentées par Roussil depuis le début de l'été et l'inaction des autorités municipales de Verdun qui, pourtant, font depuis quelque temps la lutte contre les publications indécentes. Une recherche dans *The Guardian* et dans *The Messenger/Le Messager* n'a pas permis de déterminer à quel moment exactement les sculptures ont été installées devant la maison du sculpteur ni de trouver des descriptions permettant de les identifier clairement.

Des photographies montrant le terrain de l'artiste en 1955, conservées dans le fonds d'archives Robert Roussil du MNBAQ, permettent de constater que plusieurs des œuvres exposées à ce moment sont des nus. Les sculptures ont-elles été exposées deux étés de suite, ou y a-t-il une erreur de datation dans les archives ? À la vue des photographies, il n'a pas été possible de déterminer si *La Paix* se trouve encore sur le terrain du sculpteur après 1951 puisque l'œuvre n'y est pas visible. Cependant, les statues qui ornent l'extérieur de la maison de Roussil au moment où sont prises les photos s'apparentent stylistiquement à *La Famille* et *La Paix* : elles sont faites de bois et présentent des formes schématisées. Sur l'une des photographies, il est possible de constater que les dimensions des œuvres ne sont pas aussi imposantes que celles de *La Famille*. Deux des sculptures présentent des corps féminins dynamiques, une caractéristique accentuée par les courbes des fesses et des seins, mais également par celles des bras et des jambes. Une troisième sculpture, *Homme au repos*[140] (1954), fait voir des organes génitaux masculins semblables à ceux du père de *La Famille*. Enfin, il est possible de discerner une quatrième sculpture à la forme humanoïde dans le coin gauche de la photographie, mais la majeure partie de l'œuvre est située hors cadre. Enfin, le *Buste de Balzac*, réalisé pour les célébrations de son 100e anniversaire d'Honoré de Balzac (1799-1850) à la Librairie Tranquille en 1950, semble être caché en partie dans les buissons, près de la maison (Figure 1. 15). La seconde photographie présente *Homme au repos* (vers 1955). L'œuvre est installée sur son socle en bordure du trottoir. Elle est placée de telle sorte que le personnage fait dos à la voie publique, les organes génitaux, bien qu'étant visibles, ne sont donc pas présentés de manière frontale aux passants (Figure 1. 16). Enfin, la dernière image montre en gros plan deux représentations humaines aux formes schématisées chacune sur un socle. La figure de

[140] L'œuvre est aussi nommée *Hermaphrodite* par Guy Robert (1973, p. 228). *Homme au repos* se trouve aujourd'hui dans une collection privée. Elle mesure 142 cm de hauteur. Une reproduction se trouve notamment dans le catalogue de l'exposition rétrospective de Roussil, présentée au Musée d'art contemporain de Montréal en 1965 (G. Robert, 1965, p. 28) et dans l'ouvrage de François Tétreau (1996, p. 66).

droite pourrait être *L'homme et l'oiseau*, dont une photographie est reproduite dans *La Presse* en mai 1956, lors de leur exposition au 44 rue Robert, à Outremont (de Repentigny, 1956.05.16) (Figure 1. 17).

Disgusted se plaint du fait que la vue des œuvres soit imposée aux citoyens du quartier, principalement à celle des enfants (*The Guardian*, 1956.10.18). Il apostrophe aussi le conseiller municipal O'Reilly[141] (dates inconnues), à qui il reproche de ne pas agir contre les sculptures de Roussil alors qu'il se positionne fréquemment en faveur de la moralité des jeunes. En qualifiant à deux reprises les statues de Roussil de « *so-called art* », le plaintif rejette leur caractère artistique. Comme il n'y a aucune référence directe dans sa lettre à la présence d'un ou de plusieurs nus, l'immoralité dont Disgusted se plaint peut résider dans l'aspect moderne des sculptures qui heurterait les valeurs esthétiques de l'auteur. Cependant, les liens qu'il établit avec la lutte contre la littérature immorale menée à Verdun permettent de penser que l'érotisme et la nudité sont ici en jeu[142].

Roussil répond à son détracteur dans le numéro suivant du *Guardian*. Il prêche, comme à son habitude, pour la liberté artistique. Il débute en affirmant : « […] *as a Canadian artist, I have the right to exhibit and express my work before the public in Crawford Park and Verdun* […] » (Roussil, 1956.10.25). Ce droit à l'exposition de ses sculptures à l'extérieur est un leitmotiv bien ancré dans la pratique de Roussil, comme il est possible de le constater avec chacune des controverses dont il a été question

---

[141] Le prénom du Conseiller n'est pas donné dans l'article.

[142] Une lutte contre la « littérature obscène » est alors amorcée par les autorités municipales de Verdun, à l'instar de celles d'autres villes québécoises. Voir notamment *Le Devoir*, 1956.04.26 ; *Le Devoir*, 1956.06.29 ; Potvin, 1956.10.24. Au sujet de la lutte contre les journaux jaunes dans les années 1950 à 1970, voir Namaste, 2017.

jusqu'ici. Un peu plus loin, l'artiste aborde de front la question du nu qui n'a pas été explicitement énoncé Disgusted la semaine précédente. Il écrit :

> *It seems strange that the exposure of nude sculpture can be labelled as a threat to public moral values; Norway, Sweden, Danmark, and in fact even the Vatican, contain an abundance of unclothed work of art, yet the moral stature of these areas appears quite unaffected* (Roussil, 1956.10.25).

Enfin, Roussil revient sur les attaques faites par Disgusted, qui dénigre le travail du sculpteur en le taxant de « *so called art* ». Pour l'artiste, ce commentaire consiste en une attaque à l'esthétique de son travail, mais aussi à l'ensemble de l'art moderne. Roussil termine sa réponse à Disgusted en invitant tous citoyens désirant participer au débat à le contacter ou à écrire au *Guardian.*

Un second article portant sur cette controverse est publié dans l'édition du 25 octobre 1956, juste à côté du texte de Roussil. Le lecteur du *Guardian* (1952.10.25) y apprend que le conseiller municipal Desgroseilliers[143] (dates inconnues) désire faire intervenir la ville au sujet des sculptures exposées par Roussil chez lui. Il est aussi mentionné que les policiers refusent qu'une des sculptures ornant le terrain de Roussil ne soit reproduite dans le journal, « […] *declaring that in their opinion it was not "fit for publication"* ». *La Famille*, il faut le rappeler, a été publiée à la une du *Guardian* en 1952, mais cadrée afin que les organes génitaux du personnage masculin ne soient pas visibles.

Les recherches effectuées dans les journaux montréalais n'ont pas permis de retrouver de textes portant sur ces œuvres et sur la controverse qu'elles ont suscitée. Cependant, des articles couvrant la controverse paraissent notamment dans *Le Progrès du Saguenay* (1956.10.30) de Chicoutimi et dans le *Nouvelliste* (1956.10.30) de Trois-

[143] Le prénom du Conseiller n'est pas donné dans l'article.

Rivières. Ces textes – qui sont identiques – contiennent un peu plus d'informations que ceux du *Guardian* au sujet de l'objet de discorde : « L'œuvre, représentant un homme, serait de conception toute abstraite à l'exception de certains détails qui, au dire d'un observateur, "sont du plus pur réalisme dans toute sa nudité" ». Ces informations, jumelées aux photographies du fonds Robert Roussil, permettent de présumer que la sculpture en question est *Homme au repos*.

1.6.2 L'affaire selon l'historiographie

Il ne semble pas y avoir de mention directe à la controverse suscitée par le ou les nus de Roussil exposés devant chez lui à Verdun en 1956 dans les ouvrages portant sur l'artiste. Il est toutefois question de sculptures présentées sur son terrain dans les années 1950 dans l'ouvrage coécrit par Robert Roussil et Michel Gaudet, *L'Universalité le cul par terre*, sans qu'il n'y ait de mention à une quelconque nudité. Il y est seulement écrit que ces sculptures sont des « […] objets de litiges car [*sic*] la barrière que Roussil avait ornée de figures de bois enfantines et peintes de surcroît "détonait" dans le paysage… » (Roussil et Gaudet 1977, p. 27), mais il n'est nullement question de la nudité représentée.

1.7 L'affaire Pellan 1956

Une exposition d'une centaine d'huiles sur toile et de dessins réalisés par Alfred Pellan est présentée du 5 au 30 novembre 1956 dans le hall d'honneur de l'hôtel de ville de Montréal. Un catalogue dans lequel se trouve la liste des œuvres exposées et un court texte de Pellan (1956) sur l'art contemporain sont publiés pour l'occasion. L'évènement est une initiative du maire Jean Drapeau (1916-1999) qui désire honorer

ce peintre reconnu internationalement, mais qui, à ce moment, n'a toujours pas eu d'exposition rétrospective majeure en sol canadien[144]. Peu après le vernissage, qui attire un nombre important de visiteurs[145], une plainte est formulée par le Conseiller municipal Antoine Tremblay (1896- ?). Ce dernier croit fermement que certains des tableaux et des dessins qui ornent les cimaises temporaires du hall d'entrée de l'hôtel de ville sont osés et qu'ils ne sont pas appropriés pour ce lieu d'exposition.

1.7.1 La version des documents d'archives et des journaux de l'époque

Antoine Tremblay envoie une lettre au maire afin d'exprimer son désaccord face à cette exposition. La missive, bien qu'elle ne soit originellement destinée qu'à Drapeau, est acheminée par un tiers aux journaux montréalais qui en publient des extraits (*La Patrie*, 1956.11.10 ; *The Gazette*, 1956.11.10 ; *La Patrie*, 1956.11.11). Tremblay affirme que la lettre n'a pas été écrite pour être partagée avec le public et

---

[144] L'exposition rétrospective que consacre le Musée d'art national moderne de Paris à l'artiste canadien aux mois de février et mars 1955 en est la preuve. Pellan est le premier peintre canadien à exposer dans ce prestigieux musée où seuls les artistes de réputation internationale y présentent des expositions du genre (Lefebvre, 1986, p. 172). Malgré cet honneur, qui est grandement médiatisé au Québec, le Musée des beaux-arts de Montréal refuse de tenir une exposition solo de Pellan en 1956 puisque, comme l'explique alors le directeur du musée, John Steegman (1899-1966), dans une lettre adressée à l'artiste, l'institution ne le fait qu'exceptionnellement pour les artistes décédés. Voir Steegman,1956.02.20. Il faut attendre 1961 pour qu'une exposition comparable circule en sol canadien. Elle est présentée à la Galerie nationale du Canada du 13 octobre au 6 novembre 1960, au Musée des beaux-arts de Montréal du 6 janvier au 5 février 1961, au Musée de la Province de Québec du 16 février au 7 mars 1961 et à l'Art Gallery of Toronto du 14 avril au 12 mai 1961. Pellan n'est que le huitième artiste canadien à recevoir cet honneur. Les peintres ainsi distingués avant lui sont Maurice Cullen (1866-1934), Lawren Harris (1885-1970), Lionel LeMoine Fitzgerald (1890-1956), Arthur Lismer, A.Y. Jackson (1882-1974) et Fred Varley (1881-1969). Avec la rétrospective à Ottawa, Pellan est aussi « […] le premier Canadien français à être honoré de son vivant dans une exposition rétrospective par les principaux musées du pays » (*Le Devoir*, 1961.01.04).

[145] Une photographie publiée dans *La Presse* (1956.11.07) montre une foule dense de « plusieurs centaines d'invités », comme il est indiqué sous l'image.

qu'il n'est pas celui qui l'a transmis aux journaux. Le journaliste Pierre Saucier cite les confidences du conseiller dans *La Patrie* au sujet de la fuite accidentelle de sa lettre :

> "J'étais prêt, dit-il, à faire connaître ma pensée, mais en d'autres termes. J'ai eu la preuve qu'un nombre impressionnant de gens ont pensé la même chose que moi, mais peu de personnes ont le courage de se lever et de proclamer leur sentiment. Il faut des dispositions particulières pour oser affronter le public en face" (Saucier, 1956.11.18).

Dans la lettre, le conseiller municipal ne mâche pas ses mots et les reproches qu'il adresse au maire sont assez virulents. Il écrit, entre autres, que certaines œuvres présentent des « nudités grotesques » et qu'en organisant une telle exposition, Drapeau en est venu à « […] convertir le hall d'honneur de l'hôtel de ville en porcherie ». Il ajoute ne pas comprendre comment le maire :

> […] qui a lutté si longtemps pour la moralité publique en soit rendu à étaler dans le milieu le plus officiel de la ville de Montréal des tableaux dont il ne permettrait pas la reproduction en miniature dans des revues que l'on offre en vente dans les différents kiosques (*La Patrie*, 1956.11.10 ; *La Patrie*, 1956.11.11).

Durant les années 1950, Drapeau est éminemment lié aux questions de moralité. En effet, il a fait campagne en 1954 après avoir œuvré comme procureur lors de l'Enquête Caron (1950-1953) qui vise à dénoncer la corruption à l'hôtel de ville et dans le corps policier. L'objectif est aussi d'enrayer le vice, la mafia, la prostitution, les débits de boisson et les lieux de jeux illégaux qui donnent à Montréal sa réputation de ville ouverte[146]. Cette enquête est à la base de la création du Comité de moralité publique

---

[146] Les Américains sont nombreux à traverser la frontière pour profiter des plaisirs qu'il est possible de se procurer à Montréal : alcool, casino, prostitution et représentations de *strip-tease* sont les principaux attraits de ces visiteurs. La pègre contrôle cette industrie, plusieurs policiers sont corrompus et ferment les yeux sur cette situation. L'enquête Caron se tient dans la foulée des déclarations-chocs que Pacifique Plante (1907-1976), ancien responsable de l'escouade de la moralité et chef adjoint de la police de Montréal, fait dans une soixantaine d'articles publiés sous le titre « Montréal sous le règne de la pègre » au journal *Le Devoir* entre novembre 1949 et février 1950. Pour en savoir plus sur l'enquête Caron, Plante et l'implication de Jean Drapeau dans la campagne de nettoyage de la ville de Montréal, voir, entre autres, Purcell et McKenna, 1980, p. 96-106 ; David, 1991 ; Weintraub, 1996 ; Gignac, 2009, p. 62-67 ; M. Lapointe, 2014.

(CMP) auquel sont rattachés Drapeau et Tremblay au début des années 1950, le premier en raison de son rôle de procureur lors de l'Enquête Caron, le second parce qu'il en a été le directeur adjoint puis le président à partir de 1951 (*Le Devoir*, 1956.11.12 ; M. Lapointe, 2014, p. 225-226, 234-235). De 1955 à 1975, le CMP et Drapeau œuvrent à nettoyer les kiosques des journaux jaunes en raison de leur contenu imagé et textuel sulfureux, mais aussi pour les images de la sexualité qu'ils véhiculent. Ils sont appuyés dans cette tâche par des groupes religieux, dont la Ligue du Sacré-Cœur[147], qui œuvrent partout dans la province de Québec. Ses membres sont, « […] dans les années 1940 et 1950 des courroies de transmission incontournables des messages socio-religieux » (Savard, 1991, p. 12).

À la suite de la plainte de Tremblay, qui serait, selon lui, soutenu par quelques conseillers[148], Drapeau décide de mettre sur pied un jury non officiel chargé de déterminer si les nus doivent être présentés ou non dans le hall de l'hôtel de ville. Comme l'explique un journaliste du *Montréal-Matin* (1956.11.10), il s'agit d'« […] un groupe de "personnes averties" […] » qui a pour mission de « […] décider de la véritable valeur morale de l'exposition ». Le nombre de personnes figurant dans ce

---

[147] Namaste, 2017, p. 14. 33-36, 66-69. La Ligue du Sacré-Cœur est aussi responsable des actions légales entreprises contre l'effeuilleuse américaine Lili St-Cyr en juin 1951. En effet, c'est le Père d'Anjou, associé à la Ligue, qui formule la plainte menant à son procès et à celui de Thomas Conway (dates inconnues), propriétaire de la boîte de nuit où elle performait (*Le Devoir*, 1951.06.07 ; *The Gazette*, 1951.06.28). Au terme des procédures judiciaires fortement médiatisées, ils sont toutefois tous deux acquittés (*The Gazette*, 1951.06.15 ; Wardwell, 1951.06.28). Tout au long du procès, les avocats de l'effeuilleuse insistent sur sa démarche artistique, un fait aussi soulevé par certains journalistes. Par exemple, Bruce Taylor (1951.06.12) du *Herald*, mentionne le caractère artistique des costumes et des chorégraphies. Il écrit : « *Most important, her adult, high calibre performance leaves you feeling you've seen an artist in a class all alone* ». Pour sa part, un journaliste du *Petit Journal* raconte que St-Cyr utilise des jeux d'ombrages et d'éclairages afin de se transformer sur scène en une copie de la *Vénus de Milo* (*Le Petit Journal*, 1951.06.10). St-Cyr n'est jamais revenu au Québec à la suite de cet évènement.

[148] Seul le nom d'Adéodat Crompt (dates inconnues) est toutefois donné (*Montreal-Matin*, 1956.11.10). De 1955 à 1962, Crompt a été le conseiller municipal du District no 2 (Dossier D0827, 1957).

jury, de même que l'identité de chacune d'elles, ne sont pas des informations données dans les articles qui relayent la nouvelle[149].

Les journaux relèvent la présence de Drapeau au sein du comité (Duhamel, 1956.11.13 ; Saucier, 1956.11.18), tout comme le fait qu'aucun artiste n'y siègerait (*Dimanche-Matin*, 1956.11.11). La plupart des journalistes insistent toutefois sur le fait qu'un ecclésiastique fait partie du groupe et qu'il s'agit d'un homme bien connu du public[150]. Cette nomination d'une clerc est faite en grande partie pour rassurer ceux qui se questionnent sur la moralité des œuvres. Roger Duhamel (1956.11.13) offre des détails supplémentaires en affirmant que l'homme d'Église est « […] personnellement un amateur éclairé des beaux-arts », tandis qu'un journaliste de *Dimanche-Matin* (1956.11.10) se risque à dire que Mgr Olivier Maurault (1886-1968) a été vu à l'hôtel de ville au moment où le jury se réunissait[151]. Il est fort probable que Maurault soit celui appelé pour siéger au comité. Il est lié depuis le début des années 1920 à la scène artistique québécoise, notamment par le soutien qu'il accorde à des artistes et par les écrits sur l'art qu'il publie. Par ailleurs, le nom de Maurault reste attaché aux instances municipales puisqu'il figure à la fin de novembre 1958 sur la liste de recommandation du maire Drapeau et du comité exécutif de la ville afin de devenir membre du Conseil des arts de la région métropolitaine de Montréal[152].

---

[149] *Montréal-Matin*, 1956.11.10 ; *The Gazette*, 1956.11.10 ; *Dimanche-Matin*, 1956.11.11 ; *The Montreal Star*, 1956.11.11 ; *Le Devoir*, 1956.11.12 ; de Repentigny, 1956.11.13 ; G. Lamarche, 1956.11.13 ; Saucier, 1956.11.18.

[150] *Montréal-Matin*, 1956.11.10 ; *The Gazette*, 1956.11.10 ; *Le Devoir*, 1956.11.12 ; de Repentigny, 1956.11.13 ; G. Lamarche, 1956.11.13 ; Saucier, 1956.11.18.

[151] Dans un courriel envoyé le 8 janvier 2020, David Émond, assistant archiviste, affirme qu'aucun document ou trace concernant Alfred Pellan et son exposition de novembre 1956 à l'hôtel de ville n'a été retrouvé dans le fonds d'archives d'Olivier Maurault conservé au département des archives de l'Univers culturel de Saint-Sulpice à Montréal.

[152] *La Presse*, 1956.11.28. Le Conseil des arts de Montréal est un tout nouvel organisme, fondé à la suite d'une initiative du conseil exécutif de la ville au mois d'avril 1956.

Les divergences dans le récit ne se limitent pas qu'au nombre de personnes formant le comité. La quantité d'œuvres retirée n'est pas la même dans chacune des sources et une légère confusion existe au sujet des médiums, certains parlant de dessins et d'autres, de peintures. Ainsi, alors que *Le Devoir* et *Le Petit Journal* signalent deux dessins sont retirés (G. Lamarche, 1956.11.13 ; Cousineau, 1956.11.18), la *Gazette* et le *Dimanche-Matin* mentionnent que trois ou quatre peintures sont visées par la censure (*The Gazette* 1956.11.10 ; *Dimanche-Matin* 1956.11.11). Pour sa part, *La Patrie* (1956.11.10) indique dans un premier article qu'une peinture et un dessin de Pellan sont enlevés de l'exposition – un nombre que rapporte aussi le *Montreal Daily Star* (1956.11.11) – puis, quelques jours plus tard, Pierre Saucier (1956.11.18) affirme dans *La Patrie* que deux dessins sont soustraits des cimaises. Pellan confirme cette information lorsque le journaliste le questionne au sujet du retrait de ses œuvres. Il déclare aussi avoir acquiescé aux demandes du comité sans faire de vague : « Lorsque l'on m'a prié de retirer les deux dessins, je me suis prêté à cette exigence sans jeter les hauts cris, quoique je regrette infiniment cet incident qui nous couvre de ridicule ». L'information est aussi rapportée par le critique d'art Rodolphe de Repentigny (1956.11.13). L'historiographie retient toutefois une déclaration beaucoup plus tranchée puisque des chercheurs rapportent que Pellan aurait dit à Drapeau : « [...] "la seule solution acceptable était d'accrocher les tableaux censurés face au mur et d'identifier clairement les auteurs de la censure" » (Lefebvre, 1973, p. 111 ; Lefebvre, 1986, p. 175). Cette phrase-choc n'a pas été retrouvée dans les articles publiés en novembre 1956, mais il se peut que le texte n'ait pas été identifié lors des recherches dans les journaux de l'époque.

La confusion au sujet des œuvres retirées des cimaises est accentuée par le fait que seul Saucier précise les titres de celles visées par la censure, *Goétie* (1948) et

Mirage[153] (date inconnue). Ces dessins s'inspirent tous les deux du surréalisme et de l'ouvrage *Capitale de la douleur* de Paul Éluard (1895-1952) publié en 1926[154]. Avec *Goétie*, Pellan montre sans détour les organes génitaux du personnage masculin. L'homme au corps musclé est entouré d'éléments hétéroclites, dont une main géante à sa gauche. Deux corps féminins se trouvent à la droite du personnage masculin : un premier tient en équilibre dans la main tendue de l'homme alors que le second corps n'a pas de tête, le visage de la femme étant plutôt représenté sur son torse. L'œuvre se situe ainsi dans un univers insolite et fantastique (Figure 1. 18).

Il n'a pas été possible de trouver d'informations concernant *Le Mirage*, outre le médium et les dimensions fournies dans le catalogue de l'exposition[155]. Étrangement, Saucier (1956.11.18) décrit *Goétie* dans son article publié dans *La Patrie*, mais il ne donne que le titre de *Mirage*, sans prendre le temps de la commenter. Les informations au sujet de cette œuvre sont aussi partagées au compte-goutte dans la littérature secondaire[156]. Il est possible que le dessin soit aujourd'hui connu sous un autre titre et que, par conséquent, il n'ait pas été identifié avec les informations données dans le catalogue de l'exposition (Pellan, 1956). Même Pellan confie à Reesa Greenberg (1980, p. 141) que certaines œuvres inspirées par la poésie d'Éluard sont difficiles à identifier et que les titres originaux de la série « […] ont été effacés et [qu'] il n'en reste pas de

---

[153] Saucier, 1956.11.18, p. 69. Guy Robert (1963, p. 130) donne le titre de *Goétie ou la séance de psychanalyse* dans son ouvrage sur Pellan. Ce titre serait toutefois erroné selon Reesa Greenberg (1976, p. 70) : « *Robert, p. 130, refers to the work as* La sceance de psychanalyse ou Goetie*. In a conversation with the author on November 19, 1974, Pellan stated that the drawing's title was never* La sceance [*sic*] de psychanalyse*. Robert may have confused the painting P.242p with the drawing of the same number. It should be noted that P.242d and P.242p are unrelated* ».

[154] *Goétie* s'inspire du poème *André Masson*, alors que *Mirage* se base sur *La grande maison inhabitable* (R. Greenberg, 1980, p. 133, 143).

[155] Dans le catalogue, il est inscrit que le dessin mesure 29,85 x 22,86 cm (Pellan, 1956).

[156] Seule Reesa Greenberg (1980, p. 143) inclut le dessin dans une liste d'œuvres sur papier provenant de son interprétation de *Capitale de la douleur* de Paul Éluard. Cependant, à part mentionner le titre du poème et les strophes dont il s'inspire, Greenberg ne donne aucune autre information au sujet de ce dessin. Il n'est pas question de *Mirage* dans le mémoire de maitrise de Danielle Saint-Laurent (1987) dans lequel l'étudiante répertorie les nus érotiques réalisés par Pellan entre 1930 et 1960.

trace ». Par ailleurs, le dessin ne doit pas être confondu avec une huile sur toile, datant de 1959, qui est elle aussi intitulée *Mirage*[157]. Il n'a pas été possible de déterminer si ce tableau reprend l'image du dessin, comme il arrive souvent à Pellan de le faire dans les années 1940 (R. Greenberg, 1980, p. 55-63, 76-77 et 121-122).

En plus de *Goétie* et de *Mirage*, Saucier donne le titre de trois tableaux controversés qui ont attiré l'attention des visiteurs, mais qui sont finalement restés sur les cimaises après l'inspection du comité[158] : *Satyre* [maintenant titré *Sur la plage*] (1945) (Figure 1. 19), *Les Nymphomanes* [aujourd'hui renommé *Quatre femmes*] (1943-1947) (Figure 1. 20) et *Deux Suzanne et le Jeune Âge* [connu désormais sous le titre *Trois personnes*] (1948) (Figure 1. 21). Les photographies prises de l'accrochage permettent de voir que le tableau intitulé *Les Nymphomanes* est placé juste à côté de *Deux Suzanne et le Jeune Âge* (Figure 1. 22). Bien qu'aucune source première ou secondaire ne semble rapporter ce fait, il sera possible de voir au chapitre suivant que la toile *Deux Suzanne et le Jeune Âge* est censurée à Toronto, en 1949[159]. Tout comme pour *Goétie*, Saucier décrit rapidement les tableaux.

Les trois œuvres controversées ont une composition inspirée du surréalisme. L'espace dans lequel sont représentés les personnages n'est pas défini : il est composé d'aplats de couleur parfois recouverts d'un motif (quadrillé, pointillé, formes géométriques, etc.) et ne présente pas de tridimensionnalité. Les corps dénudés sont contorsionnés, voire déformés, et ils semblent souvent flotter dans l'espace. Les couleurs sont arbitraires et chacun des tableaux est marqué par la charge érotique des

---

[157] Alfred Pellan, *Le mirage*, 1959-1960, huile et silice sur toile, 90 x 62,5 cm, collection particulière. Une reproduction en noir et blanc de ce tableau se trouve dans l'ouvrage Germain Lefebvre (1973, p. 99).
[158] Le catalogue sur Pellan dirigé par Michel Martin et Sandra Grant Marchand (1993, p. 82) est l'un des rare à donner ces titres et à affirmer, de surcroît, qu'il s'agit de toiles controversées. Les chercheurs ajoutent qu'elles ne sont pas censurées, contrairement à deux dessins dont ils ne mentionnent pas les titres. Ceci est plutôt étonnant puisqu'une des sources citées est l'article de Pierre Saucier (1956.11.18).
[159] Voir le chapitre 2 et l'affaire CNE – 1949.

images. En dépit de la controverse engendrée, entre autres, par sa présence dans l'exposition, *Satyre* est reproduite dans l'article de *La Patrie* du 11 novembre 1956. La publication paraît au lendemain de la décision rendue par le comité chargé de fixer le sort des œuvres présentées dans le hall d'honneur de l'hôtel de ville[160].

La controverse mène à une prise de position de la part des journalistes qui, lorsqu'ils donnent leur opinion au sujet de la censure, prennent quasi systématiquement le parti de Pellan et rappellent l'importance du peintre pour la scène nationale et internationale. Ils déplorent aussi les propos de Tremblay[161]. La communauté artistique réagit également à la censure par la voix de Fernand Leduc (1916-2014), qui, au nom de l'Association des Artistes Non-Figuratifs de Montréal (AANFM) dont il est le président, écrit une lettre à Pierre Desmarais (1910-1986) afin d'exiger que les deux dessins soient de nouveau accrochés sur les cimaises (Leduc, 1956.11). Dans une courte réponse, Desmarais (1956.11.28) affirme ne pas pouvoir accéder à la demande de Leduc puisque l'exposition doit fermer comme prévu deux jours plus tard. Cette réponse laconique ne veut toutefois pas dire que Desmarais partage l'opinion de Tremblay. Dans *Vrai*, un journal intimement lié à la LAC[162], il fait paraître une déclaration officielle dans laquelle il écrit : « Je déplore cet incident, et je tiens à souligner que cette tempête dans un verre d'eau ne changera en rien

---

[160] Huot, 1956.11.11. Ce n'est pas la seule œuvre de Pellan reproduite dans les journaux et périodiques québécois en 1956. Cependant aucune autre ne semble présenter l'une des peintures controversées ou l'un des dessins censurés. Outre *Satyre*, un second nu, *Fondre un désir de plume* (1948), est aussi reproduit (P. Gladu, 1956.11.11).

[161] de Repentigny, 1956.11.13 ; Duhamel, 1956.11.13 ; G. Lamarche, 1956.11.13 ; Desprez, 1956.11.18 ; Saucier, 1956.11.18 ; P. Gladu, 1956.11.24 ; Doyon, 1956.11.28. Le catalogue dirigé par Michel Martin et Sandra Grant Marchand (1993, p. 82) propose un résumé de ce qui est dit sur le peintre à l'occasion de l'exposition de novembre 1956.

[162] Le journal est fondé par Jacques Hébert et il combat par ses textes le régime de Duplessis. Il s'agit d'un journal s'adressant à la masse (Marcoux, 1981, f. 1). *Vrai* voit le jour au même moment où le parti politique de Drapeau entre au pouvoir et l'appuie dès ses premières heures (Marcoux, 1981, f. 28, 48-49). Le journal est considéré par Pierre Marcoux (1981, f. 13, 28, 49) comme étant « l'organe officieux de la Ligue d'Action Civique », et ce, plus encore après son rachat par la LAC.

l'attitude de l'administration qui s'efforce de promouvoir la vie artistique et culturelle de notre métropole » (Desmarais, 1956.11.24). Trois autres textes sont publiés dans ce même numéro de *Vrai* afin de dénoncer les propos de Tremblay, mais aussi pour défendre le nu et l'art de Pellan[163].

En dépit des vagues que font les déclarations de Tremblay dans la presse et sur la scène politique municipale, l'exposition de Pellan attire bon nombre de visiteurs dans le hall de l'hôtel de ville tout au long du mois de novembre 1956 (Saucier, 1956.11.18). Si les articles portant sur cette censure sont nombreux, aucune lettre ouverte ne semble être publiée dans les journaux, mais les résultats d'une vox populi réalisée par Louise Cousineau (1956.11.18) sont reproduits dans les pages du *Petit Journal.* Les deux questions posées aux visiteurs de l'exposition sont les suivantes : « Que pensez-vous des peintures de Pellan ? » et « Croyez-vous que le conseiller Tremblay a eu raison de demander que l'on retire des toiles parce qu'elles étaient indécentes ? ». Chacun des répondants se dit à la fois favorable à l'art de Pellan et en désaccord avec les propos de Tremblay.

Deux caricatures paraissent également, l'une par Robert LaPalme (1908-1997) dans les pages du *Devoir* et la seconde par John Collins (1917-2007) de la *Gazette*, mais aucune des deux ne fait de référence directe à la censure. LaPalme s'amuse de l'esthétique surréaliste du peintre. Dans l'une des toiles pastichées, le caricaturiste présente une femme avec trois seins, mais ce nu ne possède pas l'érotisme caractéristique des œuvres visées par le conseiller Tremblay (LaPalme, 1956.11.13). Le dessin de Collins (1956.11.14) reprend lui aussi des motifs pellaniens et renvoie à

---

[163] Alceste, 1956.11.24 ; Edmond, 1956.11.24 ; J. Hébert, 1956.11.24. Alceste est le pseudonyme d'Ernest Schenck (Pageot, 2004, f. 316-317). Dans ses textes, Alceste se positionne habituellement contre l'art moderne (Gauvreau, 1969, p. 60), aussi son soutien envers l'exposition de Pellan est-il surprenant.

des dossiers de la politique municipale. Les deux caricatures relèvent de l'hommage et non de la raillerie, comme le démontrent les signatures : la première se lit « Amicalement, LaPalme », alors que la seconde est « *Pellan assisted by John Collins* ». Des textes critiques vantant l'art de Pellan sont aussi publiés, certains étant positifs, d'autres un peu moins ouverts aux esthétiques mises de l'avant par le peintre[164]. Enfin, l'affaire ne semble pas avoir suscité d'intérêt auprès de la presse torontoise.

1.7.2 L'affaire selon l'historiographie

L'historiographie mentionne généralement l'exposition des œuvres de Pellan à l'hôtel de ville en 1956, mais à l'exception du catalogue de Michel Martin et Sandra Grant Marchand (1993, p. 82), ceci est souvent fait de manière assez rapide. En effet, les sources qui font état des perturbations sont souvent avares de détails : elles ne nomment pas les œuvres et ne les décrivent pas (G. Robert, 1963, p. 56 et 58). De plus, tout comme c'est le cas dans les sources premières, le nombre d'œuvres censurées diffère d'un historien à l'autre, allant d'une œuvre (Lefebvre, 1973, p. 111 ; Lefebvre, 1986, p. 176) à deux (M. Martin et Marchand, 1993, p. 82). Certains auteurs ne spécifient pas le nombre de tableaux touchés par les mesures du comité chargé d'examiner l'exposition (G. Robert, 1963, p. 56 ; P. Bourassa, 2014, p. 135), ou même qu'une censure a eu lieu[165]. Ils aiment toutefois rappeler que le conseiller municipal a

---

[164] Huot, 1956.11.11 ; Chicoine, 1956.11.17 ; P. Gladu, 1956.11.24 ; Robitaille, 1956.11.24 ; Doyon, 1956.11.28 ; Langlois, 1956.12.01 ; *Le Petit Journal*, 1956.12.02. Des textes et commentaires paraissent aussi avant que n'éclate la controverse (C.G. Macdonald, 1956.11.10 ; *La Presse*, 1956.11.05 ; *La Patrie*, 1956.11.06 ; *La Presse*, 1956.11.07 ; *The Herald,*1956.11.08 ; Ayre, 1956.11.10 ; de Repentigny, 1956.11.10 ; P. Gladu, 1956.11.11 ; Huot, 1956.11.11 ; C.G. Macdonald, 1956.11.10).

[165] Buchanan et P. Gladu, 1960 ; Buchanan, 1962 ; R. Greenberg, 1980 ; R. Greenberg, 1981 ; R. Greenberg, 1984, p. 79 ; A. Gladu, 1986 ; Daigneault, 2009 ; MNBAQ, 2013.

comparé l'hôtel de ville à une « porcherie » en raison de ce qui y est exposé[166] et que la censure des œuvres résulte de sa plainte[167].

1.8 L'affaire Roussil 1958

Bien que la carrière de Robert Roussil s'implante au cours des années 1950 et que les occasions d'exposer ici comme à l'étranger se multiplient, le sculpteur doit aussi accomplir différents métiers afin de subvenir aux besoins de sa famille (Fournier, 1986, p. 147 ; Tétreau, 1996, p. 16). En 1956, il choisit d'aller s'établir en France[168], une décision qui n'est pas motivée par la mauvaise réception de son art au Québec, mais plutôt parce qu'il veut explorer d'autres territoires (Bouthillette, 1962.10.06 ; Fournier, 1986, p. 151). Pour Roussil, quitter sa patrie pour vivre à « […] l'étranger n'est que la résultante de l'évolution normale d'un artiste, ce qui n'entraîne nullement l'abandon de son patrimoine naturel » (Roussil et Gaudet, 1977, p. 21). Il séjourne tout d'abord à Paris, puis il emménage en 1957 à Tourrettes-sur-Loup, un petit village de la Côte d'Azur où il habite jusqu'à sa mort en 2013[169]. Roussil expose *La Famille* à la Galerie Creuze de Paris la même année et il décide d'apporter la sculpture avec lui dans le village où il vient de s'installer. En raison des dimensions importantes de la sculpture, l'artiste ne parvient pas à l'introduire dans sa demeure et il est contraint de

---

[166] G. Robert, 1963, p. 56 ; Lefebvre, 1973, p. 111 ; Lefebvre 1986, p. 175 ; M. Martin et Marchand, 1993, p. 82 ; P. Bourassa, 2014, p. 135.
[167] Buchanan et P. Gladu, 1960 ; Lefebvre, 2008, p. 42.
[168] L'année où Roussil s'installe en France diffère d'une source à une autre. Certaines parlent de 1956 (G. Robert, 1965 ; Fournier, 1986, p. 104 ; Thibeault, 1988, p. 24 ; Verdet, 1996 ; Comby, 2013, p. 15) ou de 1958 (Roussil et Gaudet, 1977, p. 28).
[169] Selon Volkmer (2003), Marcelle Ferron aurait conseillé à Roussil de s'installer sur la Côte d'Azur plutôt que dans la capitale française.

la laisser sur la place du village, à côté d'un magasin d'antiquités et de brocantes[170] (Figure 1. 23), ce qui fait vivement réagir certains citoyens (*La Patrie*, 1958.02.23 ; Cointreau, 1958.03.23).

1.8.1 La version des documents d'archives et des journaux de l'époque

Tout comme à Montréal et à Verdun au tournant des années 1950, l'œuvre soulève une controverse en raison de la nudité des organes génitaux du personnage masculin : de nombreux villageois désapprouvent la présence de la sculpture et ils demandent « […] que la statue, aux détails anatomiques peut-être trop précis, soit enlevée de la place » (Cointreau, 1958.03.23). Le curé de Tourettes-sur-Loup est l'un de ceux qui dénoncent la présence de l'œuvre qu'il qualifie « d'intolérable » (Gachon, 1958.01.30). L'évènement a des échos jusqu'à Montréal et des textes écrits par des agences de presse françaises sont reproduits dans les pages de *La Patrie*, de *La Presse* et du *Petit Journal*. Étonnamment, la publication des articles ne se fait pas au même moment et ils paraissent sur une période espacée de trois mois (janvier, février et mars 1958). Quelles sont les raisons qui ont pu mener à l'espacement de plus de deux mois entre la parution des différents articles à Montréal ? Il est difficile de le savoir.

La sculpture ne reçoit toutefois pas que des critiques négatives de la part des habitants de Tourettes-sur-Loup. Des défenseurs de l'art, dont le maire de la petite municipalité, prennent ouvertement le parti de Roussil. C'est le cas notamment du maire de la petite municipalité. À titre de compromis, il est décidé que les organes génitaux du père de la famille doivent être recouverts par un pagne (Cointreau,

[170] L'information concernant le lieu précis provient d'un échange de courriels avec Danielle Roussil, la veuve de l'artiste, datant du 26 février 2014.

1958.03.23) (Figure 1. 24). Le fait divers est raconté en première page du journal français *Figaro* et de *Nice-Matin*[171], et ces deux textes sont accompagnés d'une photographie de l'œuvre avec sa culotte. Les articles publiés à Montréal rapportent les mêmes détails que ceux donnés dans les textes français : le succès de *La Famille* à la Galerie Creuze, la hauteur insuffisante des plafonds du lieu de résidence de Roussil pour y faire entrer l'œuvre, le débat entre les différentes fractions, l'ajout du pagne et le retrait définitif de la sculpture. Malgré les appuis dont bénéficie Roussil à Tourettes-sur-Loup, *La Famille* est finalement enlevée de l'espace public sans doute parce que les enfants du village soulèvent régulièrement le drapé censé habiller le personnage masculin (*La Patrie*, 1958.02.25 ; Cointreau, 1958. 03.23).

1.8.2 L'affaire selon l'historiographie

La mésaventure de *La Famille* à Tourettes-sur-Loup est généralement soulignée par les historiens de l'art de manière rapide dans le but de montrer que la censure de l'œuvre n'est pas uniquement attribuable à la pudeur des Québécois, puisqu'elle suscite des réactions semblables à celles engendrées à Montréal en novembre 1949[172]. Le texte de Lise Lamarche (1999, p. 67-68) fait toutefois figure d'exception puisqu'il s'inscrit dans le cadre d'une chronologie complète de l'histoire de la sculpture. Aucun des textes soulignant l'affaire de Tourettes-sur-Loup ne mentionne celle concernant *La Famille* survenue peu après à Verdun, malgré les

[171] Rousseaux, 1958 ; *Nice-Matin*, 1958.01.24. Les articles du *Figaro* et du *Nice-Matin* ont été numérisés par Roussil et se trouvent sur le site Internet de l'artiste. La date de parution du texte du *Figaro* n'est pas donnée, mais celui de l'article du *Nice-Matin* est daté du 24 janvier 1958. Voir Roussil, 1958-2002.
[172] Voir notamment G. Robert, 1965, p. 7 ; Roussil et Gaudet 1977, 1977, p. 24 ; Tétreau, 1996, p. 16 ; P. Hébert, 2006a, p. 253 ; Keable, 2009, p. 43.

similitudes (le port du pagne), ce qui n'est pas surprenant compte tenu du faible nombre d'articles publiés en 1952.

Les rares articles signalant l'évènement de 1958 dans la presse québécoise et les échos qui existent avec l'affaire survenue presque une dizaine d'années auparavant à Montréal peuvent aussi expliquer le traitement anecdotique dont fait l'objet la censure. Le documentaire *Roussil, ou le destin d'un artiste impénitent*, réalisé en 2003, permet toutefois d'accéder à des archives de la télévision française de 1958, dans lesquels des résidents de Tourrettes-sur-Loup témoignent de cette histoire (Volkmer, 2003).

1.9 L'affaire Borremans 1960

Au mois de décembre 1960, des policiers de l'escouade de la moralité demandent au photographe autodidacte Guy Borremans de retirer 15 photographies de nus de son exposition solo. Pour ce faire, ils basent leur requête sur le règlement municipal n° 2129 qui donne aux policiers le droit de sévir lorsque des nus sont présentés sans permission dans les lieux publics de Montréal.

1.9.1 La version des documents d'archives et des journaux de l'époque

Borremans est d'origine belge et il s'installe à Montréal en 1951 (Hudon, 2007, p. 14, 22). Il fréquente au cours des deux décennies suivantes des lieux associés à

l'avant-garde tels que le restaurant l'Échourie[173]. Dans les années 1950, il expose à quelques rares occasions ses photographies artistiques, notamment à la galerie L'Actuelle. L'année suivante il présente des photographies imprégnées de surréalisme à la Maison des arts de Granby puis, en 1957, il participe à une nouvelle exposition à L'Actuelle à Montréal où il montre des nus féminins[174].

Borremans est également lié au monde du cinéma, notamment à titre de directeur photo pour des productions de l'Office national du film de 1961 à 1964 (Hudon, 2007, p. 52, 99, 119). Le photographe cinéaste réalise aussi des films indépendants, dont *La femme, l'oiseleur et la maison* (1956) et *La Femme image* (1960). Ce dernier opus, inspiré d'une esthétique surréaliste, montre de la nudité féminine[175]. L'érotisme, un thème central de sa production[176], y est bien présent. À ce sujet, Borremans avoue à l'historien de l'art Sébastien Hudon (2007, p. 77), plusieurs décennies après la première projection de *La Femme image* : « On se l'imagine peut-être mal aujourd'hui, mais c'est une émotion hautement érotique, un vibrant sentiment de liberté et de transgression que l'on ressentait lors des premières projections, en 1960 ». Le film est tout d'abord présenté par Borremans à un public restreint, puis il l'intègre dans un circuit fermé de cinéphiles grâce au cinéaste et producteur Guy L.

---

[173] L'Échourie, située au 54 avenue des Pins, est un café-restaurant fréquenté par la bohème littéraire et artistique montréalaise. Le propriétaire des lieux, György Hogarssy (dates inconnues), offre la possibilité aux artistes d'exposer gratuitement dans la salle d'exposition qu'il y a aménagée (Palardy, 2009 ; Bourgogne, 1954.10.02 ; Choko, 2015, p. 17).

[174] L'exposition de 1955 regroupe le travail de plusieurs photographes. Borremans présente ses œuvres sous le pseudonyme de Gregory (de Repentigny, 1957.03.01 ; L. Lamarche, 2016, p. 98, 113).

[175] Dédié à Claude Gauvreau (Hudon, 2007, p. 73), le film dure 35 minutes et met en scène Roger Blay (1937-2014), Marthe Mercure (dates inconnues) et Pascale Perreault (dates inconnues). Il est difficile aujourd'hui de pouvoir visionner le film puisqu'il n'est présenté qu'en de rares occasions par la Cinémathèque québécoise, qui en conserve une copie. Sébastien Hudon (2007, p. 75-79) en offre une description dans son ouvrage consacré à Borremans.

[176] À ce sujet, il confie à Denyse Gérin-Lajoie (1985.07, p. 41) : « L'érotisme a toujours été le moteur essentiel de toute ma préoccupation photographique. Avant le portrait. Avant le documentaire. C'est la même chose en ce qui concerne le cinéma. Tout ça est essentiellement motivé par l'érotisme. C'est mon moteur. Même mes photos de rue sont érotiques ou contiennent des éléments d'érotisme à certains moments ».

Côté (1925-1994) (Lever, 2008, p. 224 ; Hudon, 2007, p. 80-81). Cette distribution sélective n'empêche pas certains critiques de l'époque de commenter l'œuvre dans les revues de cinéma *Objectif* et *L'écran*[177].

Si quatre articles contemporains à l'évènement traitent des photographies de Borremans censurées au mois de décembre 1960, le lieu exact où sont montrées les œuvres est passé sous silence, aucune description n'est faite et aucun titre n'est donné. En fait, les seules informations dont dispose le lecteur du journal en 1960 sont le nombre de photographies censurées, le fait qu'il s'agit d'une « exposition consacrée au nu féminin » (P. Gladu, 1961.01.01) et la mention d'une violation du règlement municipal n° 2129 régissant l'exposition du nu à Montréal. Ce règlement est une version revue et corrigée en 1953 du règlement n° 1025 qui est évoqué par les policiers pour demander le retrait de *La Paix* de Robert Roussil et qui mène au procès d'Agnès Lefort devant la Cour du Recorder. Pour sa part, Borremans n'est pas traduit en justice à la suite de l'intervention des policiers.

C'est l'historiographie qui permet de savoir que les œuvres qui attirent l'attention des policiers font partie de la série *Chère chair* et que ces photographies sont réalisées dans une véritable chambre froide servant à l'abattage d'animaux (Hudon, 2007, p. 92). Ces images ne comptent pas que des nus puisque certaines des photographies ne présentent aucun corps féminin et mettent plutôt en scène des

[177] Pilon, 1960.10 ; Straram, 1961.05. *Objectif* s'est positionné dès son premier numéro « pour une réforme de la censure » (Lever, 2008, p. 181). Par conséquent, il n'est pas étonnant que les critiques de la revue parlent d'un tel film.

ossements entourés de végétation et des peaux d'animaux suspendues[178]. Compte tenu du manque d'informations concernant les photographies censurées en 1960, il n'est pas possible de savoir si ces œuvres faisaient partie des images décrochées ou si seuls les nus étaient visés par l'intervention policière[179].

Deux des photographies de la série conservées dans les collections du MNBAQ mettent en scène des nus féminins et une troisième est reproduite dans un document de travail accompagnant l'exposition *Art in Jeopardy*, présentée à la Galerie Articule de Montréal (Kamins, 1988). Les œuvres se ressemblent fortement sur le plan de la composition. Sur un format horizontal, chacune des deux images met en scène une femme nue suspendue comme le sont les cadavres des animaux qui l'entourent. La tête et les jambes du modèle ne sont pas cadrées dans la photo, mais ses seins et ses poils pubiens sont bien visibles (Figures 1. 25 et 1. 26).

L'érotisme et l'esthétique de *Chère chair* ne sont pas sans rappeler certaines séquences du film scénarisé et réalisé par Borremans, *La Femme image* dans lesquelles se trouve une femme nue dont les mains sont attachées au-dessus de sa tête. Puisque le film n'est pas distribué à grande échelle ni commercialisé, mais présenté lors de projections privées, le Bureau de la censure du cinéma ne peut interdire la diffusion du film[180], contrairement à l'exposition de photographies qui se tient, elle, dans un lieu

---

[178] Quatre de ces photographies, toutes des épreuves à la gélatine argentique, se trouvent dans la collection du MNBAQ : *Chère, Chair (carcasses de lapins)*, 1960, 21,5 x 33,8 cm (2008.92) ; *Chère, Chair (ossements)*, 1960, 23,5 x 35,4 cm (2008.93) ; *Chère, Chair (ossements)*, 1960, 22,6 x 35,2 cm (2008.94) ; *Chère, Chair (ossements)*, 1960, 23,7 x 35,3 cm (2008.95).

[179] Les dossiers d'acquisition des œuvres conservées au MNBAQ ne fournissent pas non plus ces détails. Voir Dossier Guy Borremans – MNBAQ, [n.d.].

[180] *La femme image* n'est soumis à l'inspection du Bureau de la censure du cinéma qu'en 1968 (Lever, 2008, p. 224).

public de Montréal qui, par conséquent, est sous la juridiction du règlement municipal nº 2129.

Deux critiques d'art ont relayé la censure de Borremans : Jean Sarrazin de *La Presse* et Paul Gladu du *Petit Journal*, qui semblent user de cette affaire comme d'un prétexte pour faire un plaidoyer contre la censure du nu et pour vanter la beauté du corps dénudé[181]. Ils ne limitent leurs propos qu'aux arts visuels, puisque tous deux font aussi référence à l'interdiction de présenter au Québec le film français *Hiroshima mon amour* (1959), un évènement survenu quelques semaines auparavant, et qui engendre également son lot de textes portant sur la censure[182].

Les deux autres articles sont liés à la lettre ouverte rédigée par Borremans et cosignée par une vingtaine de personnalités publiques dans laquelle la censure de ses nus est déplorée. La missive est datée du 15 décembre 1960 et est adressée au maire Jean Drapeau puisque c'est lui – et le comité exécutif – qui a le pouvoir de changer (ou d'abolir) le règlement nº 2129. *Le Devoir* (1960.12.21) en offre des extraits à la fin de décembre alors que *La Presse* la reproduit dans son intégralité à la mi-janvier 1961 (Borremans, 1961.01.16). Il y est statué :

> Un corps nu, féminin ou masculin, n'est ni obscène, ni amoral pas plus que les images le représentant. Tout dépend de l'emploi qu'on en fait et de l'optique avec

---

[181] Sarrazin, 1960.12.24 ; P. Gladu, 1961.01.01. La défense du nu – artistique ou non – est un thème qui tient à cœur à Gladu dans les années 1960, comme en témoignent deux textes parus à l'été 1965 (P. Gladu, 1965.08.01 ; P. Gladu, 1965.08.08).

[182] *Hiroshima mon amour* est basé sur le livre éponyme de Marguerite Duras (1914-1996). Présenté en salle une seule fois dans le cadre du 1er Festival international canadien du Cinéma, en août 1960, le film n'est alors pas censuré. Cependant, au moment de sa sortie au cinéma, en novembre 1960, le film est amputé d'environ 13 minutes en raison de l'adultère présent dans le récit. Ces coupures mènent à la publication de nombreux textes contre la censure dans les journaux de Montréal (P. Hébert, 2006a, p. 311-314 ; Lever, 2008, p. 179-180).

> laquelle on le regarde ; logiques résultats d'états pathologiques ou de frustrations maladives, dans bien des cas.
>
> L'application à la lettre du règlement contre l'obscénité, tel que défini actuellement, est une entrave à la culture, à la lucidité, à la vie de tout le milieu montréalais […]" (*Le Devoir*, 1960.12.21).

L'obscénité réside ailleurs, selon le photographe, et il faut à tout prix laisser au public la possibilité de décider « […] ce qui est bon ou mauvais pour sa culture, que l'on cesse de le placer au niveau mental de huit ans » (Borremans, 1961.01.16).

Dans sa missive, Borremans affirme que la ville fait fausse route en s'attaquant à l'art, comme elle vient de le faire pour ses œuvres, ou par l'interdiction l'année précédente pour les danseuses de la troupe des Ballets africains de danser les seins nus. De retour au pays en décembre et janvier 1960, la troupe des Ballets africains continue d'alimenter les conversations au sujet de l'indécence des danseuses et de la censure partielle possible du spectacle[183].

1.9.2 L'affaire selon l'historiographie

La censure de Borremans est peu présente dans l'historiographie de l'artiste, elle-même d'ailleurs peu abondante. Cette situation ne veut pas pour autant dire que

---

[183] La troupe des Ballets africains est de passage à Montréal à la fin du mois de mars 1959. Une controverse éclate dans les deux métropoles au sujet de la décence du spectacle : les danseuses se produisent habituellement seins nus sur la scène, comme le veut la tradition folklorique de la Guinée. Des débats éclatent afin de déterminer si elles pourront ou non danser la poitrine nue : dans les deux villes, le port de la brassière est demandé par les forces policières La décision revient à Lucien Quintal (dates inconnues) du comité de moralité de la ville de Montréal : son emploi consiste à évaluer les spectacles obscènes et immoraux qui se tiennent dans les boîtes de nuit, et donc, de juger de la moralité des ballets africains (Duff, 1959.03.28 ; Ferrabee, 1959.03.25 ; *La Presse*, 1959.04.01). Lorsque la troupe est de retour au début de janvier 1961, soit au moment où il est question de Borremans dans la presse, la même controverse au sujet des seins nus des danseuses reprend à Montréal et le port de la brassière est de nouveau exigé (Laurac, 1961.01.15 ; Lavergne, 1961.01).

l'évènement en est complètement absent. Généralement, les auteurs font une référence rapide au retrait des photographies de la série *Chère Chair*, sans prendre le temps d'éclaircir l'évènement (Gérin-Lajoie, 1985.07, p. 41 ; Kamins, 1988). Traitée ainsi de manière expéditive, l'affaire conserve son caractère anecdotique, ce qui s'explique en partie par le manque d'attention médiatique qui lui est accordée en 1960. La seule exception est l'ouvrage de Sébastien Hudon, écrit après une série d'entretiens avec le photographe et qui se concentre sur les décennies 1950 et 1960. Cette source a d'ailleurs servi à reconstituer l'évènement compte tenu du peu d'informations retrouvées dans la presse de l'époque à ce sujet. S'il reste encore des éléments du récit de la censure de Borremans à découvrir, il faut admettre qu'Hudon offre au lecteur des informations jusque-là inédites. Il précise notamment que l'exposition s'intitule *Chère chair* et qu'elle s'est tenue au Café des Arts, un lieu « […] tenu vraisemblablement par Jean-Paul Mousseau[184] ».

1.10 L'affaire Muhlstock 1962

Le vernissage d'une exposition conjointe de Louis Jaque (1919-2010) et Louis Muhlstock (1904-2001) a lieu le vendredi 23 novembre 1962 à la Galerie XII du Musée des beaux-arts de Montréal. Le premier propose des œuvres non-figuratives alors que le second soumet uniquement des nus féminins issus de la série *Variation sur un même thème*. Cinq des dessins proposés par Muhlstock au MBAM sont retirés de l'exposition peu avant le vernissage.

---

[184] L'endroit où se tient l'exposition n'est pas mentionné dans les articles publiés à l'époque. L'information est donnée dans le cadre d'entretiens accordés ultérieurement par Borremans (Hudon, 2007, p. 91 ; Gérin-Lajoie, 1985.07, p. 41). Se pourrait-il que l'exposition ait plutôt eu lieu au Café des Artistes (1473, rue Dorchester Ouest), un restaurant dans lequel sont régulièrement présentées des expositions artistiques à la fin des années 1950 et durant les années 1960 ?

1.10.1 La version des documents d'archives et des journaux de l'époque

Lorsqu'il est une des têtes d'affiches de la Galerie XII du MBAM en novembre 1962, Muhlstock est un artiste établi sur la scène artistique québécoise depuis une trentaine d'années. Au début de sa carrière, il propose des œuvres empreintes d'un grand humanisme qui témoignent de la pauvreté[185] et dans lesquelles se trouve « une dimension sociale » indéniable (Wagner, 1995, p. 13). Il représente aussi des paysages urbains et des animaux, en plus d'explorer l'art non-objectif dans les années 1950[186]. La figure humaine, et plus encore le nu féminin, est toutefois l'un des thèmes au cœur de sa production, et il expose fréquemment ce genre d'œuvres à partir de 1935 et qelles lui valent une reconnaissance artistique[187]. En 1965, *La Presse* (1965.11.13) écrit que « Muhlstock est surtout connu, et estimé, pour ses grands et vastes nus féminins ». Comme il le confie à Catherine Jones (1966, p. 21) lors d'une entrevue accordée à *Parallel*, le nu est sans contredit son sujet de prédilection. Il affirme : « […] *since 1922 I've certainly done more of them than anybody else in Canada* ». Ces œuvres, souvent réalisées au crayon Conté, au fusain ou au pastel, mettent en scène des femmes dans un espace non défini où aucun élément de décor ni aucun accessoire ne sont représentés. Cette mise en espace crée une atemporalité et une atmosphère empreinte de sérénité. Ces œuvres consistent en une étude de la forme humaine, qu'il répète inlassablement en explorant différentes poses et angles de vue, comme en témoigne d'ailleurs le titre

---

[185] C. Hill et Dumas, 1976 ; Couëlle et Nadeau-Saumier, 1989, p. 31, 35-37 ; Musée du Québec, 1995, p. 10, Trépanier, 1998, p. 208-209.
[186] Paikowsky et Nadeau-Saumier, 1986, p. 8 ; Wagner, 1995, p. 16 ; Musée du Québec, 1995, p. 34.
[187] de Roussan, 1982, p. 15 ; Couëlle et Nadeau-Saumier, 1989, p. 41 et 43 ; Nadeau-Saumier et R. Pedneault, 1991, p. 5 ; Musée du Québec, 1995, p. 33. La liste des œuvres présentées lors des Expositions du printemps, établie par Evelyn de Rostaing McMann (1988, p. 276-277), répertorie neuf dessins dont les titres indiquent de manière explicite ce sujet.

qu'il donne à la série d'œuvres présentée à la galerie XII, *Variation sur un même thème*, du 23 novembre au 11 décembre 1962.

Le 26 novembre 1962, trois jours après le vernissage, les journaux montréalais annoncent que cinq des seize nus soumis pour l'exposition n'ont pas été montrés au public et que les œuvres auraient été reléguées au sous-sol du musée (*The Montreal Star*, 1962.11.26 ; Ayre, 1962.11.26 ; *The Toronto Daily Star*, 1962.11.27). Aucun titre ni aucune description des œuvres retirées de la sélection ne sont donnés dans la presse. Il existe aussi une certaine ambiguïté au sujet du médium qui est, selon les journalistes, soit de la peinture (*The Montreal Star*, 1962.11.26 ; *La Presse*, 1962.11.27) ou du dessin (Ayre, 1962.11.26 ; *The Gazette*, 1962.11.27). Il n'est pas possible non plus de trouver de descriptions des œuvres censurées dans la presse contemporaine à l'évènement. Cependant, des photocopies des images et la liste des œuvres présentées ont été conservées dans le dossier de l'exposition préservée aux archives du MBAM. Chacune est identifiée d'un numéro, mais aucun n'a pas été attribué aux photocopies des cinq dessins censurés. En outre, la mention « NOT HUNG », écrite en caractère typographique, se trouve près des numéros 11, 12 et 14. Des traits recouvrent aussi les numéros 11, 12, 13, 14 et 16 (MBAM, 1962a).

Le premier dessin est une représentation pudique d'une femme couchée sur le dos. Le bras droit du modèle se trouve au-dessus de sa tête alors que le gauche repose sur son ventre. Ses seins sont nus, mais le bas de son corps est recouvert d'un drapé, ce qui empêche de voir le pubis qu'aurait autrement laissé entrevoir la jambe droite légèrement relevée de la jeune femme et l'angle en plongée privilégié par Muhlstock (Figure 1. 27). Le second nu présente un modèle prenant une pose similaire, mais cette fois, aucun drapé ne recouvre le bas de son corps et l'artiste a plutôt misé sur une légère contre-plongée (Figure 1. 28). Le troisième dessin montre une femme nue, les deux

bras relevés à la hauteur de sa tête. L'œuvre, reproduite dans l'ouvrage de Guy Robert et Michel Bigué, *Peinture québécoise des origines à nos jours*, privilégie un angle plutôt inusité, les jambes vers le haut et la tête vers le bas[188]. Le visage du modèle est tourné de telle sorte qu'il est impossible pour le spectateur de le voir. Une légère toison recouvre le pubis de la femme (Figure 1. 29). Le quatrième dessin de la série est de format horizontal. Il montre le modèle couché, les bras repliés sur son ventre et les genoux relevés. Tout comme pour les images précédentes, son visage est tourné dans la direction opposée du spectateur (Figure 1. 30). Cette œuvre est reproduite dans un numéro de *Canadian Art*. L'article porte sur l'exposition de Muhlstock et de Jaque à la Galerie XII et il est publié près de trois mois après la tenue de l'évènement (Sabbath, 1963). Enfin, la dernière œuvre de la série à être retirée de l'exposition diffère des quatre autres puisqu'elle ne présente pas un nu couché, mais une femme nue assise et vue de dos (Figure 1. 31). Cette œuvre se trouve sur le carton d'invitation à l'exposition de Muhlstock à la Galerie XII (MBAM, 1962b). Malgré la présence du poil pubien sur trois des œuvres, le traitement de ces nus est assez classique dans la forme.

Les journalistes qui relayent la nouvelle semblent étonnés du traitement réservé aux nus de Muhlstock. Plusieurs soutiennent qu'il est l'un des peintres les plus connus et respectés du Canada, mais surtout, ils mettent l'accent sur l'exposition régulière de nus depuis le début de sa carrière, au tournant des années 1930 (*The Montreal Star*, 1962.11.26 ; Ayre, 1962.11.26 ; Chevalier, 1962.12.06). Un journaliste de *La Patrie* (1962.12.06) insiste pour dire que Muhlstock « […] méprise l'indécence et l'obscénité » et qu'il ne croit pas que le nu soit un motif impudique. C'est la première

[188] G. Robert et Bigué, 1978, p. 83. Les auteurs ne font toutefois aucune mention à la censure de ce dessin.

fois que des œuvres de cet artiste sont touchées par la censure, alors qu'il expose des nus à Montréal depuis près de trois décennies[189].

Deux versions circulent dans les journaux pour expliquer l'absence de ces cinq œuvres dans l'exposition[190]. Le directeur du Musée, Evan H. Turner (1927-2020) assure qu'elles ont été écartées de l'exposition par manque d'espace. Il confie à *La Presse* : « […] que lors de l'exposition précédente, des œuvres de John Fox et de Charles Gagnon, avaient été éliminées[191] » pour cette même raison. Certaines des œuvres de Fox (1927-2008) montraient des corps dénudés, mais tous ses nus n'avaient pas pour autant été éliminés (*The Gazette*, 1962.11.27). Muhlstock affirme qu'un employé du Musée lui aurait donné une tout autre explication. Selon lui, la raison de la censure serait que ses nus ne sont pas appropriés pour une institution fréquentée notamment par des enfants[192]. Cette idée est accentuée par le fait que lorsqu'il constate l'absence de cinq de ses nus, Muhlstock s'empresse de proposer au MBAM cinq autres œuvres et que trois d'entre elles sont finalement intégrées à l'exposition. Par ailleurs, Turner, qui s'est occupé de l'accrochage et du choix des onze nus initialement présentés, est absent lorsque la décision d'ajouter les trois nouvelles œuvres est prise (*The Gazette*, 1962.11.27 ; *La Presse*, 1962.11.27). Selon l'artiste, ceci prouve qu'il a bel et bien été victime de censure et invalide le motif du manque d'espace (*The Montreal Star*, 1962.11.26). Les accusations lancées par Muhlstock contre Evan Turner peuvent toutefois être remises en cause compte tenu de l'œuvre choisie pour publiciser l'exposition. En effet, le carton d'invitation est illustré d'un dessin montrant une jeune femme vue de dos, celui-là même qui, selon Muhlstock, aurait été censuré

---

[189] Ce que s'empresse de rappeler un journaliste du *Montreal Star* (1962.11.26).
[190] Le fait est notamment soulevé par *The Gazette*, 1962.11.27 ; *La Presse*, 1962.11.30.
[191] *La Presse*, 1962.11.27. Cette version se retrouve aussi dans l'article de Raymond Heard (1962.11.29), publié en première page du *Montreal Star*, ainsi que dans celui de Lawrence Sabbath (1963) du *Canadian Art*.
[192] *The Montreal Star*, 1962.11.26 ; *The Gazette*, 1962.11.27 ; *La Presse*, 1962.11.27 ; *The Toronto Daily Star*, 1962.11.27 ; *The Gazette*, 1962.11.28 ; Chevalier, 1962.12.06.

lors de la sélection originale d'Evans[193]. À moins que le carton d'invitation n'ait été créé à l'unique initiative de l'artiste, cette situation rejoint l'idée voulant que la censure soit subjective et dépende d'une « perception personnelle » (P. Hébert et Salaün, 2004, p. 27), et que celui qui est censuré croie être victime d'un acte « abusif » et « illégitime » (P. Hébert, 2010a, p. 14). Le carton est toutefois envoyé à Turner avant le 23 novembre 1962, date du vernissage de l'exposition, et donc avant que l'artiste ne constate le retrait de ses cinq œuvres. Muhlstock y invite personnellement le directeur du MBAM et son épouse à assister au vernissage. Enfin, ce même dessin est aussi reproduit pour accompagner un article de Paul Gladu du *Petit Journal*[194].

L'ajout de trois autres nus pour remplacer les cinq œuvres retirées ne signifie pas la fin de l'affaire pour autant. Un second incident concernant les œuvres de Muhlstock présentées au MBAM survient le 29 novembre 1962, soit trois jours plus tard. Peu après l'arrivée d'un groupe de sept garçons dans la Galerie XII, le gardien présent dans la salle aurait demandé aux visiteurs de quitter l'endroit (*La Presse*, 1962.11.30 ; Heard, 1962.11.29 ; Sabbath, 1963). Il aurait ensuite rapidement fermé les lumières, comme en témoigne sous le couvert de l'anonymat la femme d'un artiste qui assiste à l'évènement. Evans Turner nie cependant être l'initiateur de cette demande et affirme avoir été mis au courant qu'après coup (Heard, 1962.11.29 ; *La Presse*, 1962.11.30 ; P. Gladu, 1962.12.09). S'il n'est pas tout à fait clair si le retrait des cinq nus de Muhlstock (d'une exposition où chaque œuvre est une variation de la

[193] MBAM, 1962b. L'œuvre est identifiée comme étant *Seated Nude* de 1962.
[194] P. Gladu, 1962.12.09. Un second nu est reproduit dans l'article, mais il ne s'agit pas de l'une des œuvres retirées de l'exposition.

précédente) peut être considéré comme une censure, le geste du gardien de sécurité, lui, l'est totalement.

Quelques lettres ouvertes sont envoyées aux journaux montréalais pour protester contre le retrait des œuvres, notamment pour se plaindre du manque de respect témoigné par le MBAM envers Muhlstock[195]. Puisque le désir de protéger les enfants contre les nus de l'artiste semble avoir été la principale raison de la fermeture de la Galerie XII par le gardien de sécurité, l'un d'eux décide d'écrire son opinion à ce sujet dans le *Montreal Star.* Dans son texte, David Lieber, âgé de 11 ans, soutient qu'alors que les adultes sont outrés par la représentation du nu, il n'y a vu que la beauté de la forme artistique (*The Montreal Star*, 1962.12.04a). L'opinion de Roger Sturman est aussi transmise par Muhlstock dans les pages du *Montreal Star* (1962.12.04b). L'adolescent de 14 ans, qui a fait parvenir sa missive à l'artiste et non au journal, affirme apprécier l'exposition de Muhlstock et soutient qu'il est « […] *neither shocked or offended, but very grateful to be allowed to see the entire exhibition* ». Des lettres de protestations sont aussi envoyées directement à Evans Turner pour déplorer la censure des œuvres (Hoffer, 1962.11.27 ; Tuckett, 1962.12.04). Le directeur du MBAM aurait répondu à ces différentes missives, insistant chaque fois pour dire que l'absence des œuvres n'est pas due au sujet représenté, mais que la décision avait été prise en raison de la place disponible dans la salle d'exposition[196]. À Cy Adams (1962.12.04), des Studios Adams, qui se plaint du fait que les « […] *Canadians in general are so narrow-minded* », Turner (1962.12.06) répond « *It is an exhibition which certainly deserved serious consideration and I tend to agree with you in feeling*

---

[195] *The Montreal Star*, 1962.12.01. Le *Canadian Art* fait mention de la publication de lettres ouvertes (Sabbath, 1963).

[196] Turner, 1962.12.04 ; Turner, 1963.01.02. Un motif semblable a été évoqué lors d'autres censures survenues en milieu muséal. Par exemple, lorsque *Figures in a Landscape* de Bertram Brooker (1888-1955) est retirée d'une exposition de l'Ontario Society of Artists en 1931, on soulève que le manque de place sur les murs aurait été la cause principale, mais aussi que l'œuvre aurait pu offenser les enfants (Nelson, 1995b, f. 25).

that his merit is getting confused in the other issues that have been brought up by his exhibition ».

Il n'est plus vraiment question du retrait des cinq nus de Muhlstock dans la presse quotidienne après le 9 décembre 1962, à l'exception d'un article de *Canadian Art* publié dans le numéro de mars-avril 1963 et dans lequel se trouve une critique de l'exposition de Muhlstock et de Jaque. Son auteur, Lawrence Sabbath (1963), est l'un des seuls à souligner « […] *the interest engendered by the contrasting styles on view* », alors que le premier propose des nus et le second des œuvres abstraites. Il mentionne le décrochage des cinq nus de Muhlstock, de la fermeture des lumières lors de la visite des enfants au MBAM et de la levée de boucliers de la part du public, mécontent du traitement offert par le musée aux œuvres.

Un peu plus d'un an après les évènements, Paul Gladu (1964.01.05) revient sur cette affaire dans le bilan artistique annuel qu'il propose non pas pour l'année 1962, mais bien pour 1963. La proximité temporelle de l'évènement, survenu à la fin de 1962, peut expliquer cette petite confusion. Il considère que l'un des éléments déplorables qu'il veut rappeler à ses lecteurs est le « […] petit scandale causé au Musée de Montréal par les nus de Louis Muhlstock, ce qui prouve la survie de certains sentiments grossiers parmi nous ». Rien d'autre n'est dit au sujet de Muhlstock ou de ses nus, mais Gladu prend toutefois la peine de soulever une autre censure dont il a été témoin « […] dans une vitrine de l'est de la rue Ontario, une statuette de Vénus pudiquement recouverte – aux endroits stratégiques que vous savez – d'une gaze rose et subtile… ». Le lieu et la date à laquelle Gladu a aperçu cette Vénus ne sont pas spécifiés.

Muhlstock s'est déjà exprimé au sujet de la censure du nu avant que ne surviennent les évènements de l'automne 1962. En 1947, il fait parvenir une lettre ouverte au magazine artistique *Canadian Art* pour dénoncer la censure de *Buste de*

femme de Pierre Bonnard (1867-1947) dans la version québécoise de la revue française *Carrefour* plus tôt dans l'année 1947[197]. Quelques mois plus tard, il publie « An Excess of Prudery » (Muhlstock, 1947.12), un texte de plusieurs pages dans lequel il s'insurge contre la censure du nu qui survient trop souvent à son goût au Canada et plus particulièrement dans la province du Québec où il demeure[198]. En 1962, les journalistes et critiques d'art ne font toutefois aucune référence à ces textes parus 15 ans plus tôt dans la revue spécialisée en art canadien.

Si la censure des nus de Muhlstock lors de son exposition conjointe avec Louis Jaque est bien commentée dans les journaux montréalais en 1962, et qu'elle a même des échos dans la presse torontoise (*The Toronto Daily Star*, 1962.11.27), certains textes de l'époque préfèrent passer complètement sous silence les accusations de censure alléguées par Muhlstock et se concentrent sur la critique de l'exposition (Lamy, 1962.11.29 ; Pfeiffer, 1962.12.01). De même, Claude Jasmin (1963.01.03) publie quelques semaines après l'évènement du MBAM un texte dans *La Presse* où il est question d'une exposition de nus tenue au Café des Artistes, à laquelle participe notamment Muhlstock. Le critique d'art vante même la société québécoise, selon lui beaucoup plus tolérante qu'auparavant à l'exposition du nu. « Depuis que l'intelligence a repris un peu ses droits au Québec, il n'y a plus a [*sic*] à craindre qu'une escouade (volante ou pas) policière et morale aille faire des siennes au restaurant de la rue

---

[197] Muhlstock, 1947.05. La revue *Carrefour* était réimprimée au Québec sous l'égide de l'*Action Catholique*.

[198] Dans son article illustré de nus réalisés, entre autres, par Fred Varley (1881-1969), Marc-Aurèle de Foy Suzor-Coté (1869-1937) et Goodridge Roberts, Muhlstock fait mention de certains cas de censure survenus au Canada dans la publicité, les magazines et dans les arts visuels qui témoignent, selon lui, de l'étroitesse d'esprit qui sévit alors dans la province de Québec. Les exemples donnés par l'artiste ne sont cependant pas datés avec précision. À plusieurs reprises, Muhlstock exprime clairement son opinion sur la censure et sur le manque de liberté qui restreint la production des artistes canadiens. Par exemple, il encourage les artistes canadiens à réaliser et à exposer des nus, et en implorant ceux qui demandent la censure « […] *that they direct their protests to that Creator who made them in the image of the object of their protests* » (Muhlstock, 1947.12, p. 79).

Dorchester ». Jasmin fait ensuite une référence directe à « [l']incident Pellan, à l'hôtel de ville, et celui de ses élèves » qui, croit-il, « relève de l'histoire ancienne ». Le critique semble oublier que l'escouade de la moralité est intervenue trois ans plus tôt dans un café afin d'interdire l'exposition de nus de Guy Borremans.

1.10.2 L'affaire selon l'historiographie

L'historiographie fait rarement par la suite mention à cette censure. L'une des exceptions est un rapport préparé en 2007 par Dominique Gélinas (2007, f. 45-48), étudiante à la maîtrise en muséologie à l'UQAM. En effet, l'autrice, qui s'intéresse aux expositions de Muhlstock dans les musées et à leur réception critique, accorde quelques pages à l'évènement.

Le survol de l'historiographe permet de constater que lorsque la question de la censure est abordée dans les études consacrées à Muhlstock, elle se limite à rappeler l'opinion partagée par l'artiste dans *Canadian Art* à la fin des années 1940. Par exemple, bien que Charles Hill et Paul Dumas (1976) affirment que l'artiste s'est battu tout au long de sa carrière pour contrer la censure, ils ne font aucune mention aux évènements de 1962[199]. Il en va de même d'un article de Raymond Bernatchez (1993.06.26), où il indique que le peintre s'intéresse au nu depuis 1935 : « Le nu étant mal vu l'époque, il prendra un vif plaisir à en réaliser plusieurs ». Les principaux catalogues d'exposition qui proposent une étude biographique de l'artiste ne parlent pas non plus des évènements de 1962[200]. Même l'ouvrage de Georges-Hébert Germain (2007) sur

---

[199] « *Time and time again he has fought those people who wanted to suppress the nude in art* » (C. Hill et Dumas, 1976).

[200] C. Hill, et Dumas, 1976 ; Couëlle et Nadeau-Saumier, 1989 ; Nadeau-Saumier et R. Pedneault, 1991 ; Wagner, 1995 ; Musée du Québec, 1995.

l'histoire du Musée des beaux-arts de Montréal ne fait aucune référence à la censure des œuvres de Muhlstock, alors qu'il traite de l'affaire de *La Famille*. Ceci s'explique sans doute par le fait que l'institution ne considère pas qu'il s'agisse d'une censure, comme le répète à quelques occasions Evans en 1962.

1.11 L'affaire Michel-Ange 1965

Au milieu du mois d'octobre 1965, en banlieue de Montréal[201], trois œuvres sont exposées devant une succursale du magasin Simpson's, au centre commercial Fairview Pointe-Claire. Deux d'entre elles sont des copies de sculptures réalisées par Michel-Ange, *David* (Figure 1. 32) et *Moïse*, alors que la troisième est une reproduction de la statue antique *Romulus et Remus*. La présence de ces œuvres est notamment annoncée dans la section « Les arts. Aujourd'hui » de *La Presse* (1965.10.19). Des plaintes sont acheminées au centre commercial et leurs auteurs considèrent que *David* ne devrait pas être exposée dans un tel lieu.

1.11.1 La version des documents d'archives et des journaux de l'époque

Dans un article publié dans la *Gazette* deux semaines après son installation devant le magasin Simpson's, la journaliste Lana Wells (1965.10.23) informe ses lecteurs que l'exposition du *David* au centre commercial pousse plusieurs des clients – il s'agirait surtout de « ménagères », comme le rapporte *La Presse* (1965.10.27) – à

[201] Le centre commercial Fairview Pointe-Claire ouvre ses portes le 12 août 1965.

demander son retrait. Cette fois, la censure ne vise pas un acteur de la sphère artistique (artiste, galeriste), mais bien le propriétaire d'un magasin de grande surface.

La réplique du *David* est faite de plâtre et mesure 5,34 mètres (17 pieds et 6 pouces), une dimension qui se rapproche fortement à celle de l'œuvre originale[202]. R.C. Gibson (dates inconnues), le directeur général de cette succursale du magasin Simpson's a décidé d'acquérir ces trois reproductions et de les exposer afin de permettre aux clients du centre commercial qui n'ont pas la chance de voir les originaux en Italie, d'admirer des copies d'œuvres d'une grande beauté et empreintes de qualités artistiques indéniables (Wells, 1965.10.23).

La nudité de l'œuvre, le lieu d'exposition inusité et la présence d'enfants dans les magasins sont les principales raisons évoquées. Les qualificatifs employés par les détracteurs de la sculpture de plâtre et rapportés par Wells sont « "*obscene*," "*offensive*," "*disgusting*," and "*morally bad*" » (Wells, 1965.10.23). À la suite de la parution de l'article de la *Gazette*, et de quelques autres textes dans différents journaux montréalais, de nombreuses lettres ouvertes sont envoyées aux rédacteurs[203]. Celles qui sont publiées prennent, pour la très grande majorité, la défense de l'œuvre, applaudissent l'initiative de Gibson et déplorent les réactions du public, et tout particulièrement des femmes choquées par la nudité de la sculpture. Des appels

---

[202] La sculpture de Michel-Ange mesure 4,34 mètres de hauteur et si le socle est considéré dans le calcul, 5,14 mètres. Il n'est pas indiqué dans les articles portant sur l'affaire Michel-Ange de Pointe-Claire si le socle est inclus dans les dimensions données par les journalistes (Wells, 1965.10.27 ; *La Presse*, 1965.10.27 ; Mongeau, 1965.10.29).

[203] La plus grande quantité des lettres est publiée dans la *Gazette* sans doute en raison de la proportion importante d'anglophones qui habitent Pointe-Claire, mais aussi parce que Lana Wells semble être la première à rapporter la nouvelle. *The Gazette*, 1965.10.27a ; *The Gazette*,1965.10.27b ; *The Gazette*, 1965.10.28a ; *The Gazette*,1965.10.28b ; *The Gazette*,1965.10.28c ; *The Gazette*,1965.10.28d ; *The Gazette*, 1965.10.28e ; *The Gazette*,1965.10.28f ; *The Gazette*,1965.10.29a ; *The Gazette*, 1965.10.29b ; *The Montreal Star*, 1965.10.30. Des lettres ouvertes paraissent aussi dans les journaux francophones, mais en moindre proportion. Voir *La Presse*, 1965.11.04 ; *La Presse*, 1965.11.15 ; *La Presse*, 1965.11.20 ; *Photo-Journal*, 1965.12.08.

téléphoniques et des missives sont aussi adressés directement au centre commercial par des personnes qui soulignent leur désaccord avec ceux qui s'offusquent de l'acquisition de la copie du chef-d'œuvre de Michel-Ange. Parmi les gens qui se prononcent se trouvent également ceux qui croient que leurs enfants bénéficient du contact avec une telle œuvre[204].

Si les appuis sont manifestes dans les lettres ouvertes publiées dans les journaux – une seule personne, un homme, déplore la présence de l'œuvre dans un centre commercial (*Photo-Journal*, 1965.12.08) –, les positions sont davantage polarisées lorsque les journalistes interrogent les clients (Mongeau, 1965.10.29 ; Desrapes, 1965.10.31). Comme l'écrit Nicole Mongeau (1965.10.29), « [l]e dégoût et la sainte horreur qu'inspirent la sculpture à certains spectateurs n'ont d'égale que la véhémence avec laquelle d'autres ont défendu leur point de vue ». Des articles soulignent aussi que le maire de Pointe-Claire et des membres du clergé figurent parmi ceux qui se sont prononcés pour soutenir le choix du dirigeant de Simpson's d'exposer devant son magasin[205]. Contrairement à la réplique de *David*, la présence des reproductions du *Moïse* et de *Romulus et Remus* n'est pas controversée, et donc, peu commentée dans les journaux[206]. Lucien Rivard (1965.11.25), qui déplore « […] la pudeur des citoyennes de Pointe-Claire […] » qui mène Simpson's à se défaire des plâtres du *David*, de *Moïse* et de *Romulus et Remus* s'étonne que cette dernière œuvre n'ait pas elle aussi choqué le public. Il écrit avec une certaine ironie : « Une louve qui allaite deux enfants, cela ne représente-t-il pas une action "impudique" dans l'esprit étroit de quelques citoyennes de Pointe-Claire ? »

---

[204] *The Gazette*, 1965.10.28a ; *The Gazette*, 1965.10.28b ; *The Gazette*, 1965.10.28c ; *The Gazette*, 1965.10.29b.
[205] Wells, 1965.10.27 ; *The Globe and Mail*, 1965.10.28 ; *La Presse*, 1965.10.27 ; Mongeau, 1965.10.29.
[206] La présence des œuvres n'est mentionnée que dans les articles suivants : Wells, 1965.10.23 ; *The Gazette*, 1965.10.28c ; *The Gazette*, 1965.10.29b ; Rivard, 1965.11.25.

Malgré le soutien des journalistes et les encouragements de plusieurs personnes issues du grand public, les responsables du magasin Simpson's décident finalement de se départir des reproductions. Dès le 27 octobre 1965, ils annoncent que la copie du *David* restera au centre commercial jusqu'au début décembre, moment où elle sera offerte aux organisateurs d'un évènement caritatif tenu au MBAM (Wells, 1965.10.27). Le départ des répliques des deux sculptures de Michel-Ange est confirmé et fixé au 6 décembre, soit après six semaines d'exposition. La nouvelle est publicisée dans plusieurs journaux montréalais, tant anglophones que francophones[207], entre le 23 et le 28 novembre 1965 (Figure 1. 33). L'annonce ne paraît pas dans *Le Devoir*, où il n'a d'ailleurs pas été question de la présence controversée ou non du *David* de Michel-Ange au centre commercial Fairview Pointe-Claire. Le texte de la publicité spécifie :

> Nous savons que bien des personnes seront déçues d'apprendre que ces Œuvres d'Art ne feront plus partie du décor de la Galerie à la Fontaine de Simpson [*sic*]. Mais nous tenons à préciser qu'il n'a jamais été dans notre intention de conserver très longtemps ces statues, là où elles se trouvent actuellement (*La Presse*, 1965.11.23).

Ces propos peuvent sembler étonnants puisque R.C. Gibson a déboursé 10 000 $ pour que les trois copies soient livrées et installées devant la succursale du magasin Simpson's un peu plus d'un mois auparavant[208]. Selon *La Presse* (1965.11.09), l'annonce du départ de la reproduction « […] n'a pas contenté tout le monde. Une campagne a été entreprise pour que l'on garde ce cher David… ». Cependant, cette initiative, si elle a bel et bien eu lieu, n'a pas porté fruit.

La publicité annonçant le départ des œuvres indique aussi qu'après sa présentation au bal annuel du Ladies' Committee du MBAM, *David* sera remis à la

---

[207] *La Presse*, 1965.11.23 ; *The Montreal Star*, 1965.11.23 ; *The Gazette*, 1965.11.24 ; *Photo-Journal*, 1965.11.24 ; *La Patrie*, 1965.11.28 ; *Le Petit Journal*, 1965.11.28.

[208] Ce montant inclut les frais de conception, de livraison, les taxes, le dédouanage et l'installation des trois plâtres (Wells, 1965.10.27 ; Mongeau, 1965.10.29 ; *La Presse*, 1965.11.09 ; Sinclair, 1965.12.15).

bibliothèque du Collège Loyola alors que *Moïse* est censé être donné à l'église Saint-Joachim de Pointe-Claire[209]. L'avenir de *Romulus et Remus* n'est pas statué par l'annonce, mais un article de Lana Wells (1965.11.13) rapporte que l'œuvre « […] *was damaged in transit and will not be given away* ». Cette affirmation n'empêche pas Lucien Rivard (1965.11.25) de se demander près de deux semaines plus tard ce qui adviendra de la sculpture et d'affirmer « […] on ne sait toujours quel sort on réserve à ces personnages légendaires ».

L'affaire Michel-Ange 1965 est couverte par la presse anglophone et francophone de Montréal. Outre les nombreuses lettres ouvertes envoyées à la suite de l'éclatement de la controverse, une caricature de Girerd (1931-2018) paraît aussi dans les pages du *Petit Journal* (Girerd, 1965.11.07). L'affaire a des échos dans la métropole ontarienne[210], notamment parce que trois cas de censure surviennent simultanément à Montréal et à Toronto, soit la censure momentanée d'une affiche lors du vernissage de l'exposition rétrospective de Robert Roussil au Musée d'art contemporain de Montréal (le 18 novembre 1965) et le premier procès de la galeriste Dorothy Cameron, responsable de l'exposition *Eros '65*, à Toronto[211] (procès du 6 au 8 octobre, verdict le 25 octobre 1965). Peu après la tenue de l'évènement caritatif du Musée – où l'œuvre est mise à l'honneur –, il n'est plus question de la copie du *David* de Michel-Ange dans la presse montréalaise[212].

---

[209] Rivard, 1965.11.25. Cependant, Diane Forget, l'adjointe administrative de la paroisse Saint-Joachim, a indiqué dans un courriel transmis le 18 mars 2015, que la reproduction n'a jamais été remise à l'église. Il n'a pas été possible de retracer la copie ni de savoir où elle a finalement été envoyée.
[210] *The Toronto Daily Star*, 1965.11.23 ; *The Globe and Mail*, 1965.10.28 ; Sinclair, 1965.12.15.
[211] Voir dans ce chapitre l'affaire MAC 1965 et dans le chapitre 2, l'affaire Eros '65 – octobre 1965.
[212] Au lendemain du bal, des articles offrent un compte rendu de la soirée (Brosseau, 1965.12.11 ; Sweeney, 1965.12.11 ; *The Gazette*, 1965.12.11 ; Sinclair, 1965.12.15).

1.11.2 L'affaire selon l'historiographie

La présence d'une réplique du *David* de Michel-Ange est parfois mentionnée dans l'historiographie canadienne, à titre anecdotique, sans toutefois entrer dans les détails puisque les auteurs se limitent à évoquer les réactions du public féminin devant l'œuvre[213]. Outre un dossier rassemblé par des responsables du Collège Loyola au moment de l'acquisition de la reproduction, dans lequel sont rassemblés des articles de presse et des photographies de la réplique installée dans la bibliothèque de l'institution d'enseignement, où elle est conservée durant 20 ans[214], il n'a pas été possible de trouver de traces de l'évènement dans les archives[215].

1.12 L'affaire *Exhibit 21* 1965

Une exposition de « 21 chefs-d'œuvre originaux d'artistes de renommée internationale » (*La Presse*, 1965.11.10a) a lieu au Centre commercial Fairview Pointe-Claire les 11 et 12 novembre 1965. L'évènement, nommé *Exhibit 21*, se tient quelques semaines après la parution des premiers textes concernant la présence de la reproduction du *David* de Michel-Ange au centre commercial. Le plâtre controversé,

---

[213] J. Hébert, 1970, p. 44 ; N. Paquin, 2002, p. 9 ; Lachapelle, 1992, p. 12 ; Cossman, 1995, p. 88 ; L. Lamarche, 1999, p. 70 ; P. Hébert, 2006a, p. 13 ; Concordia University, [n.d.].

[214] À partir de mars 1966, la sculpture est souvent victime des plaisanteries d'étudiants. Elle est notamment peinte en vert émeraude à l'occasion de la Saint-Patrick de 1966 (Ferguson, 1966.03.25) et elle est habillée d'une culotte en janvier 1969, mais ceci semble plutôt résulter de défis entre étudiants et non d'actes contre la nudité de l'œuvre (*Loyola News*, 1969.01.24). En 1987, l'une des blagues tourne mal et la reproduction est accidentellement détruite (Kucharsky, 1987.03.26).

[215] Aucun document n'est conservé au centre commercial Fairview. Courriel transmis le 10 mars 2015 par Tina Da Costa, Gestionnaire Marketing au centre commercial Fairview Pointe-Claire.

tout comme les répliques de *Moïse* et de *Romulus et Remus*, est toujours présent devant le magasin Simpson's au moment où a lieu l'exposition.

1.12.1 La version des documents d'archives et des journaux de l'époque

L'initiative de l'exposition *Exhibit 21* revient à Art Rath (dates inconnues), directeur d'une firme de relations publiques associée à la compagnie Vandesca-Syracuse Ltd. de Joliette (Wells, 1965.11.12). La présentation de tableaux d'artistes modernes européens appartenant à quatre collectionneurs américains a lieu « dans la cour est (devant la Fontaine de Pluie) » (*La Presse*, 1965.11.10b). L'exposition regroupe des œuvres de Paul Cézanne (1839-1906), Gustave Courbet (1819-1877), Jean-Baptiste Camille Corot (1796-1875), Edgar Degas (1834-1917), André Derain (1880-1954), Raoul Dufy (1877-1953), Jean-Auguste-Dominique Ingres (1780-1867), Henri Matisse (1868-1954), Pablo Picasso (1881-1973), Maurice de Vlaminck (1876-1958), Jules Pascin (1885-1930), André Dunoyer de Segonzac (1884-1974) et Auguste Renoir (1841-1919). L'exposition n'est présentée qu'à deux endroits au Canada : au Centre commercial Fairview, à Pointe-Claire et à l'Université Carleton, à Ottawa (Ayre, 1965.11.11).

Il n'est pas rare que des expositions d'art soient présentées dans les grands magasins. À Toronto, *Abstracts at Home* se tient dans le département de l'ameublement du magasin Simpson's à l'automne 1953. Publicisée « […] *by full-page Simpsons'* [*sic*] *furniture ads* » (Hale, 1985, p. 32), l'exposition est l'initiative de William Ronald

(1926-1998)[216]. Le but encouru est d'encourager le public à acheter des œuvres canadiennes et tout particulièrement des tableaux abstraits. En intégrant ces œuvres aux fournitures vendues par le magasin, les artistes veulent démontrer qu'elles peuvent s'intégrer facilement au décor intérieur des Torontois (Burnett, 1983, p. 5 ; Nasgaard, 2007, p. 95). Au moment où *Exhibit 21* a lieu à Pointe-Claire, une exposition de peinture et de sculpture est annoncée dans la galerie d'art du 9e étage du magasin Eaton au centre-ville de Montréal. Les œuvres qui y sont montrées doivent être par la suite vendues dans un encan à l'Hôtel Windsor le 23 novembre 1965 (*The Gazette*, 1965.11.09, p. 23).

La tradition liant les grands magasins et les expositions d'art ou d'artisanat remontent au début du 20e siècle. Certaines œuvres et expositions sont présentées à même les magasins, comme c'est le cas chez Dupuis Frères (de Andrade, 2018, f. 48). D'autres sont présentées dans des espaces dédiés à l'art se trouvant dans les locaux mêmes du commerce, comme c'est le cas pour les galeries d'art chez Morgan, Eaton et Olgilvy. Il est possible pour le visiteur d'acheter les œuvres qui y sont présentées. La Galerie Morgan, située au 5e étage, ouvre vers 1900 et est toujours active dans les années suivant la fin de la Seconde Guerre mondiale (Sicotte, 1992, p. 82 et 89 ; de Andrade, 2018, f. 44 et 50). En ce qui concerne la Galerie Eaton, elle présente des expositions à partir de 1927 (de Andrade, 2018, f. 44 et 57), alors qu'Ogilvy, qui présente des expositions depuis plusieurs années déjà, inaugure sa galerie en 1930 (de Andrade, 2018, f. 62). Les expositions sont nombreuses à s'y tenir durant les années 1930 et 1940, comme le constate Marie-Maxime de Andrade (2018, f. 65). Les grands

---

[216] L'exposition *Abstracts at Home*, à laquelle participent Jack Bush (1909-1977), Oscar Cahén (1916-1956), Tom Hodgson (1924-2006), Alexandra Luke (1901-1967), Ray Mead (1921-1998), Kazuo Nakamura (1926-2002) et William Ronald, est considérée comme un moment clef dans l'histoire de du groupe Painters Eleven. En effet, peu de temps après cette exposition, ils s'unissent avec Jock Madonald (1897-1960), Hortense Gordon (1889-1961), Harold Town et Walter Yarwood (1917-1996) afin de créer le groupe.

magasins de Toronto mettent aussi sur pied des expositions d'art, mais ces activités se développent surtout dans les années 1940 et 1950. Ainsi, les Fine Art Galleries at Eaton's débutent leur programme d'exposition vers 1944, une initiative qui est ensuite suivie par la Robert Simpson's Compagny (Boyanoski, 1984, p. 8).

Exhibit 21 attire l'attention des journalistes en raison des trois seuls nus figurant dans les œuvres sélectionnées. La première œuvre, *Femme nue au coquillage*, est une gravure réalisée par Raoul Duffy. Elle présente un nu féminin vu de profil. Le personnage est assis sur la plage, un coquillage se trouve tout près et un bateau est perceptible à l'horizon. La pose de la femme demeure somme toute bien pudique puisque seul un de ses seins est visible (Figure 1. 34). La seconde œuvre est une peinture mettant en scène un groupe d'hommes issu de la série *Les Baigneurs* de Paul Cézanne[217]. La position des corps ne permet pas de voir les organes génitaux des six personnages (Figure 1. 35). Enfin, un fusain de Pablo Picasso, *Jeune homme à cheval*, présente un nu masculin de dos (Figure 1. 36). Comme c'est le cas pour le dessin de Cézanne, seules les fesses du personnage sont perceptibles. Le dessin demeure classique dans la forme. Les œuvres sont reproduites dans le catalogue qui accompagne l'exposition temporaire (Vandesca-Syracuse Limited, 1965). Robert Ayre (1965.11.11) vante les mérites de l'opuscule dans un de ses articles.

Compte tenu de la réception du *David* quelques semaines plus tôt, plusieurs articles dans lesquels des journalistes se demandent si une seconde controverse éclatera à Pointe-Claire paraissent. Dans *La Presse* (1965.11.09), il est possible de lire : « Le centre commercial est bouleversé d'avance par la controverse qui peut survenir ». Lors de la première journée de l'exposition, toujours dans *La Presse* (1965.11.11a), un entrefilet publié à la une : « Après le *David* de Michel-Ange, dont la nudité a créé un

[217] Une reproduction de l'œuvre de Cézanne accompagne l'article de Lana Wells (1965.11.12).

émoi au Centre commercial Fairview Pointe-Claire, faudra-t-il vêtir les baigneurs nus de Césanne et les autres nus d'une exposition de peintures inaugurée hier soir ?[218] ». Un peu plus loin dans la même édition du journal, le journaliste Réginald Henry (1965.11.11) semble s'attendre à ce qu'un nouveau scandale éclate dans l'Ouest-de-l'île. Il écrit « […] verra-t-on une autre controverse autour des quelques tableaux de nus […] ? Il faut en tout cas s'y attendre […] ». Puis, sous la photographie de la foule venue admirer les œuvres d'*Exhibit 21*, il est possible de lire :

> Autre "scandale artistique" à Pointe-Claire ? À peine le Centre commercial Fairview, de Pointe-Claire, commence-t-il à s'habituer aux critiques et protestations d'amateurs de sculpture puribonds [*sic*], qu'une exposition de peintures, inaugurée hier soir, présente trois nus. Après avoir voulu cacher la statue de Michel-Ange, voudra-t-on faire de même avec Picasso ?

La controverse anticipée n'aura toutefois jamais lieu. Peut-être est-ce dû au fait que ces œuvres ne montrent pas de nudité frontale, comme le fait la reproduction du *David* de Michel-Ange : tant dans l'œuvre de Duffy, de Cézanne que de Picasso, les personnages sont vus de dos ou de profil, ce qui atténue l'aspect choquant de la nudité. Aucun des clients du centre commercial interviewé par Lana Wells (1965.11.12) de la *Gazette* ne se dit insulté par les œuvres : « *Contrary to initial reaction against the David statue, Michelangelo's masterpiece, the majority of shoppers interviewed at the centre yesterday said they appreciate the works of art – paintings as well as statues* ». Une reproduction du nu de Cézanne accompagne l'article de Wells. Une information semblable est aussi rapportée par Clayton Sinclair (1965.12.15) du magazine *Mclean's*. Il conclut son article en affirmant : « *But during the two-day showing nobody raised so much as an eyebrow* ». Par ailleurs, aucune lettre ouverte ne semble avoir été publiée dans les journaux afin de commenter cette exposition de peinture, que ce soit pour la

---

[218] Cet entrefilet, qui annonce l'article Réginald Henry (1965.11.11) publié quelques pages plus loin, est placé à côté d'un second texte bref. Celui-ci annonce la disparition du *Manneken-Pis*, retiré par un ou des vandale(s) de la place publique où il est exposé à Bruxelles (*La Presse*, 1965.11.11b).

louanger ou pour condamner la présence des trois nus. Il est difficile de savoir quel a été l'achalandage durant l'exposition temporaire, mais une photographie publiée dans *La Presse* montre une foule compacte rassemblée près des tableaux accrochés sur des cimaises (Henry, 1965.11.11).

1.12.2 L'affaire selon l'historiographie

Aucune trace de cet évènement n'a été retrouvée dans l'histoire de l'art, d'une part en raison du caractère éphémère de l'exposition (présentée durant 48 heures seulement) et, d'autre part, sans doute parce qu'aucune controverse ou censure n'a été associée à cet évènement. Un catalogue paraît à l'occasion de l'exposition et permet de voir les œuvres présentées (Vandesca-Syracuse Limited, 1965).

1.13 L'affaire MAC 1965

Le 17 novembre 1965, le vernissage de l'exposition rétrospective de Robert Roussil au Musée d'art contemporain de Montréal (MAC) est perturbé lorsque les gardiens enlèvent des affiches réalisées par Vittorio Fiorucci (1932-2008) montrant en gros plan les organes génitaux du personnage masculin de *La Famille*.

1.13.1 La version des documents d'archives et des journaux de l'époque

Dans les années 1960, Roussil est un artiste bien établi et son travail est désormais exposé et reconnu tant au Canada et qu'en France, où il habite. Entre 1957

et 1960, Andrée Paradis, directrice de *Vie des arts*, a publié deux articles où l'artiste et sa sculpture sont à l'honneur[219]. Elle n'est pas la seule à mettre de l'avant Roussil et sa production. En 1961, l'hebdomadaire canadien *Star Weekly* (1961.11.18.) le considère comme l'un des « *Canadians Worth Knowing* », l'année suivante, Jacques Folch (1962-1963) affirme qu'il est « notre plus grand sculpteur actuel », ce que croit également Paul Gladu, qui le voit comme « notre sculpteur le plus original[220] ». Cette reconnaissance ne se limite pas à la scène canadienne, comme le rappelle Michelle Tisseyre (1965.12.01.) :

> Un tel artiste mérite notre plus haute estime et toute notre admiration. L'Europe ne nous a pas attendus pour le découvrir. Son œuvre figure en permanence au musée Picasso, à Antibes. Il a eu plusieurs expositions importantes à Paris. Il est le seul Canadien à avoir été choisi par René Huyghe, le célèbre historien français de l'art, pour figurer dans son important ouvrage sur la sculpture. De même que dans "Un siècle de sculpture" de Michel Suphor et dans le "Dictionnaire de la sculpture moderne" de Fernand Hazan.

En plus des témoignages dans la presse et les périodiques, il est possible de constater qu'au tournant des années 1960, la reconnaissance de Roussil est aussi institutionnelle. En 1959, le MBAM fait l'acquisition de *Composition*, une sculpture réalisée la même année[221]. Il s'agit de la première œuvre du sculpteur à être intégrée à la collection permanente de l'établissement.

Afin de souligner les vingt ans de carrière de Robert Roussil, le MAC, lui consacre une exposition du 18 novembre 1965 au 2 janvier 1966. *La Famille*, la sculpture censurée qui a attiré l'attention médiatique sur Roussil une quinzaine

---

[219] Paradis, 1957 ; Paradis, 1960. Elle est la propriétaire d'au moins deux œuvres de Roussil, soit une sculpture de bois, *L'homme et l'oiseau* (1954) et un bronze, *L'aigle* (1960), des statues qu'elle a prêtées au MAC en novembre 1965 pour la rétrospective de l'artiste.

[220] P. Gladu, 1962.10.07. Le critique d'art est aussi « […] est un ami de vieille date […] » de l'artiste (P. Gladu, 1965.11.21).

[221] Robert Roussil, *Composition*, 1959, orme, 215,9 x 116,7 x 76,1 cm, Musée des beaux-arts de Montréal (nº d'accession 1959.1224).

d'années auparavant, se trouve parmi les pièces qui y sont présentées[222]. Après son séjour à Tourettes-sur-Loup à la fin des années 1950, la statue est rapatriée au Québec vers 1964. Elle est alors acquise par un ami d'enfance de Roussil, Bernard Janelle (1925-2011), qui décide de l'exposer dans sa brasserie *Le Gobelet*[223], située sur le boulevard Saint-Laurent[224]. Des publicités faisant état de sa présence au *Gobelet* sont publiées pour parler du retour de l'œuvre à Montréal et pour en faire la promotion à la suite de l'arrivée de *La Famille* dans son nouveau lieu d'exposition[225]. Dans les années 1960, la sculpture est perçue comme étant l'une des œuvres majeures de Roussil. Par exemple, en 1965, les critiques Claude Jasmin (1965.12.04) et François Beaulieu (1965.11.19) la qualifient de « célèbre », alors que la chroniqueuse Michelle Tisseyre (1965.12.01) voit la sculpture à la fois comme l'une « pièces maîtresses du sculpteur » et l'un « des plus authentiques chefs-d'œuvre de notre époque ».

L'exposition de Roussil est l'une des premières à être présentées au MAC, dont les portes ouvrent en mars 1965[226]. Le vernissage se fait dans une atmosphère tendue, et ce, pour plusieurs raisons. En effet, le milieu artistique n'est pas entièrement satisfait des décisions prises par le Ministère des Affaires culturelles au sujet de cette nouvelle

---

[222] L'exposition comprend des sculptures de différents matériaux, ainsi que des peintures et œuvres sur papier.

[223] Le Gobelet ouvre à Montréal au 8401 boulevard Saint-Laurent. L'endroit est divisé en trois pièces : la Grange, la Cabane à Sucre et le Caveau. La décoration est faite d'un mélange d'antiquités, de brocantes et d'œuvres d'art. *La Famille* n'est pas la seule statue de Roussil à être intégrée aux lieux puisqu'il y a aussi deux autres sculptures faites de bois, trois murales de métal et un buste de plâtre de *Balzac*. Dès son inauguration en 1963, Le Gobelet accueille des expositions temporaires d'art contemporain (peinture, sculpture, gravures, etc.) qui attirent l'attention des critiques d'art de la presse montréalaise. Les expositions se font sur la Terrasse, dans le Caveau ou, de 1967 à 1970, dans un local adjacent à la brasserie, expressément dédié à ce genre d'activité. La sélection des œuvres est faite par un comité indépendant. *La Famille* de Roussil survit à l'incendie qui ravage la taverne le 14 janvier 1971. Le Gobelet ferme définitivement ses portes le 26 mars 1985 (Legendre, 1997, p. 73-83).

[224] Elle y est présentée de 1964 à 1985 (L. Lamarche, 1999, p. 70).

[225] Notamment Denis, 1964.06.21 ; *Le progrès de Villeray*, 1964.07.15. Arthur Prévost (1962.10.14) consacre aussi un article à l'histoire de la sculpture deux années auparavant.

[226] La création de ce musée est menée à bien afin de répondre à une demande venant à la fois des artistes et du public québécois (P. Gagnon et Landry, 1985, p. 8).

institution. Tout d'abord, plusieurs se plaignent qu'elle demande des dons d'œuvres afin de constituer sa collection permanente, faute d'avoir le budget nécessaire pour faire des acquisitions par achat[227]. Le choix de l'exposition inaugurale quelques mois plus tôt, consacrée au peintre français Georges Rouault (1871-1958) et non à un Canadien, génère aussi le mécontentement de certains membres de la communauté artistique et des journalistes culturels[228]. Mais surtout, il est possible de déceler une insatisfaction des artistes par rapport à la nomination de Guy Robert[229] (1933-2000), le directeur de l'établissement sélectionné par le ministère des Affaires culturelles en juin 1964. Robert, un littéraire de formation, publie des critiques d'art et des ouvrages sur des artistes québécois depuis quelques années.

Quelques journalistes mentionnent que des tensions entre Roussil et Robert sont palpables tout au long du vernissage, le 17 novembre 1965 (F. Beaulieu, 1965.11.18 ; Rivard, 1965.11.18 ; F. Beaulieu, 1965.11.19). À la suite du départ du directeur de l'institution artistique, Roussil et certains de ses amis collent sur les murs de l'institution quatre ou cinq affiches (Rivard, 1965.11.18 ; Basile, 1965.11.19) réalisées par Vittorio[230] et servant à faire la promotion de l'exposition[231]. L'affichiste est un immigrant d'origine italienne qui fait la rencontre de Roussil peu après son arrivée à Montréal en 1951 (Volkmer, 2003 ; Choko, 2015, p. 160). Les deux artistes ont

---

[227] Voir notamment Basile, 1965.03.13.
[228] *La Presse*, 1965.03.11. Quelques mois plus tard, Paul Gladu (1965.01.31) écrit : « Il y avait pourtant une belle occasion de rendre hommage à nos peintres les plus discutés et les plus connus. Alfred Pellan, Paul-Émile Borduas, Jean-Paul Riopelle. Des peintres bien vivants et bien contemporains, nous avons : Marc-Aurèle Fortin, John Lyman, Jean Dallaire, Arthur Lismer, Albert Dumouchel, Henry Eveleigh, Jacques de Tonnancour, Louis Archambault, etc. Et il fallait inclure la génération qui suit : les Mongeau, les Gendron, les Schleeh, les Town, les Vaillancourt, etc. […] C'était le moment de faire appel, à travers tout le pays, aux musées et aux galeries, aux collectionneurs et aux artistes ».
[229] Au sujet de la nomination de Guy Robert, voir *Le Devoir*, 1964.06.03. Sur l'insatisfaction générée par son affectation, voir, entre autres, Trent, 1964, p. 221 ; P. Gladu, 1965.11.21 ; Basile, 1965.11.27.
[230] Il s'agit du nom qu'utilise l'artiste.
[231] Le nom de l'artiste, le lieu et les dates de l'évènement y sont donnés.

notamment fréquenté la *Place des arts*[232], un atelier collectif fondé par Roussil et le militant et syndicaliste Henri Gagnon (1913-1989). Dans les années 1950, Vittorio logeait à même l'atelier, dans la mezzanine (Volkmer, 2003). *La Place des Arts* est un lieu de rencontre où se côtoient les artistes et les ouvriers afin de discuter d'art et de politique. Il est possible d'assister à des conférences et l'endroit est d'ailleurs perçu comme une sorte d'université populaire. Comme l'explique Roussil à Marcel Fournier (1986, p. 147) :

> L'objectif était de créer un mouvement d'action, d'information et d'étude. Il y avait un peu de tout, on dessinait, on sculptait, on faisait même des décors de théâtre. À tous les mois, on avait une exposition d'un gars, un peintre, un sculpteur ou un photographe. Il y avait [*sic*] pas de comité de contrôle ou de censure.

Le sculpteur Armand Vaillancourt (né en 1929) y donnait notamment des cours de nu (Volkmer, 2003). En 1954, la ville exige la fermeture de *Place des arts* pour cause d'insalubrité : ceci semble n'être qu'un prétexte pour mettre la clef dans la porte d'un lieu où sont prônées des idées communistes[233].

Pour réaliser son affiche, Vittorio a photographié les organes génitaux du personnage masculin de la sculpture *La Famille*, mettant ainsi l'accent sur les attributs qui ont mené à la censure de l'œuvre en 1949, en 1952 et en 1958. Cependant, puisqu'elle mise sur une lumière drue provenant de la droite de la sculpture, la

---

[232] Marc Choko (2015, p. 17) affirme que « [c]haque artiste peut y travailler et y exposer sans censure ». L'atelier communautaire ne doit pas être confondu avec la *Place des Arts,* fondée en 1963 et ayant pignon sur la rue Sainte-Catherine. Pour en savoir plus sur *Place des arts*, voir notamment Roussil et Gaudet, 1977, p. 24-26 ; Fournier, 1986, p. 146-147 ; Tetreau, 1996, p. 12-22 ; de Koninck et Landry, 1999, p. 93 ; Volkmer, 2003 ; Comby, 2013, p. 11-15.

[233] La politique occupe une place centrale à *Place des arts*. Roussil indique : « […] une fois semaine, le mardi soir, il y avait un forum politique : il y avait une vingtaine de personnes qui venaient discuter. On discutait du marxisme, du mouvement ouvrier, des évènements qui se passaient » (Fournier, 1986, p. 147).

photographie de Vittorio est marquée par un fort contraste entre les zones ombragées et lumineuses, ce qui favorise une perception plus abstraite des formes. La source lumineuse fait aussi ressortir les aspérités du bois (Figure 1. 37). Au lendemain du vernissage, le critique d'art du *Devoir*, Jean Basile (1965.11.20), souligne d'ailleurs que l'image représente : « […] effectivement un sexe masculin en gros plan, mais rendu difficilement reconnaissable par le traitement photographique de la reproduction [...] ». Basile n'est pas le seul à nommer la présence de la nudité sur la photo[234].

Les affiches ne sont pas préalablement présentées à Guy Robert et personne n'est prévenu des intentions de Roussil et de Vittorio de les apposer sur les murs du Musée. L'affichage se fait après la tenue des discours officiels et lorsque Guy Robert et le sous-ministre des Affaires culturelles, Guy Frégault (1918-1977), ont quitté les lieux. Ils n'ont donc pas vu les affiches[235]. Autrement dit, Roussil et ses amis semblent vouloir provoquer en agissant de manière clandestine. Lorsqu'il est informé de la pose des affiches, Henri Barras (1937-2007), directeur des expositions, demande aux gardiens de sécurité du musée de les décrocher (Rivard, 1965.11.18 ; Basile, 1965.11.19 ; Basile, 1965.11.20). L'initiative ne plaît pas à Roussil ni à ses amis, qui protestent contre ce retrait. Ils scandent : « Mort au puritanisme ![236] », ce qui laisse croire que la censure est dû au motif représenté sur les affiches. Ce cri rappelle, dans une certaine mesure, celui poussé par les manifestants lors de l'exposition de fin d'année à l'École des beaux-arts de Montréal 20 ans auparavant : « À bas Maillard ! À bas l'académisme ! »

---

[234] Rivard, 1965.11.18 ; *Montréal-Matin*, 1965.11.19 ; *The Toronto Daily Star*, 1965.11.20 ; Basile, 1965.11.20.
[235] *The Toronto Daily Star*, 1965.11.20 ; Morrier, 1965.11.20. Frégault (1965.12.09) écrit une lettre ouverte dans *Le Devoir* afin de réfuter les propos avancés par Jean Basile (1965.12.04) qui affirme que le ministre serait resté « "trois minutes à l'inauguration" de l'exposition Roussil ».
[236] Rivard, 1965.11.18 ; Basile, 1965.11.19 ; *The Toronto Daily Star*, 1965.11.20.

Selon la version donnée par Roussil et ses complices, une bagarre impliquant une cinquantaine de personnes éclate vers 22 h après qu'un des gardiens de sécurité ait bousculé la compagne de l'artiste Peter Gnass (né en 1936) (Rivard, 1965.11.18 ; Basile, 1965.11.19). Outre Gnass et Roussil, Vittorio et Guido Molinari (1933-2004) figurent parmi les gens ayant pris part à la bataille[237]. Molinari explique que plusieurs personnes se sont rendues au vernissage pour signifier leur mécontentement au sujet de la direction du musée (Volkmer, 2003). L'évènement se termine lorsque les manifestants sont mis à la porte du Musée (Rivard, 1965.11.18). La présence de Gnass, Vittorio et Molinari au côté de Roussil n'est pas surprenante compte tenu des idéaux et des liens qui unissent les quatre artistes, tant amicalement que sur le plan professionnel. Ainsi, Gnass a été l'élève de Roussil (Montbizom, 1965.02.13), Vittorio a déjà logé dans l'atelier du sculpteur (Volkmer, 2003) et Molinari est à la tête du mouvement qui a déposé en mars 1965 un mémoire au gouvernement pour exiger le départ de Guy Robert[238], un document signé par Roussil (*La Presse*, 1965.03.12).

Pour sa part, Guy Robert affirme qu'il n'y a pas eu de véritable « bagarre » entre les artistes et les gardiens du musée, mais qu'une simple « bousculade » a eu lieu. Le directeur du MAC insiste aussi sur le fait que les affiches n'ont pas été censurées en raison de la représentation des organes génitaux, mais parce que n'étant plus sur place, il n'a pu donner son aval. Il explique : « Il ne s'agit donc pas du tout d'un acte de puritanisme difficilement explicable, mais, tout simplement, d'un acte d'autorité. Rien ne pouvant être fait au musée sans l'autorisation du directeur dont la responsabilité est directement engagée » (Basile, 1965.11.20). D'ailleurs, Guy Robert permet rapidement l'accrochage d'une des œuvres de Vittorio, dès son retour au travail le jour suivant. Il

---

[237] Roussil, Gnass, Vittorio et Molinari ont tous les trois témoigné à postériori de l'évènement et donné leur version de la soirée dans le cadre du documentaire *Roussil, ou, le curieux destin d'un anarchiste impénitent*. Claude Jasmin, alors critique d'art à *La Presse*, a aussi assisté au vernissage (Volkmer, 2003).
[238] Il sera davantage question de ce mémoire et des demandes qu'il renferme dans le chapitre 4.

faut dire que le directeur du MAC n'a rien contre l'érotisme, un sujet dont il traite dans plusieurs de ses ouvrages et qu'il perçoit comme étant positif[239]. Il parle d'ailleurs d'érotisme dans le catalogue sur Roussil qui paraît à l'occasion de la rétrospective[240]. Les affiches de Vittorio, initialement réalisées et collées sur les murs sans la permission du MAC, ont toutefois été acceptées par la suite l'institution[241]. Enfin, le directeur du MAC explique aussi que la foule présente au vernissage n'a pas été expulsée en raison de son agitation, mais bien parce que l'heure de la fermeture de l'institution avait sonné (Basile, 1965.11.20 ; Morrier, 1965.11.20).

Au-delà du 28 novembre 1965, date à laquelle paraît une caricature de Jean-Pierre Girerd (1965.11.28) dans *Le Petit Journal*, il n'est plus question de la censure des affiches dans la presse francophone. En fait, la caricature semble être la seule mention à l'évènement après la parution d'un article de Guy Deshaies (1965.11.22) une semaine auparavant. Rapidement après les évènements, il n'est question que du manifeste de Roussil et du conflit qui s'envenime entre le sculpteur et le directeur du MAC. Le quatrième chapitre abordera plus en détail ce conflit et les répercussions qu'a eues la bagarre lors de la manifestation dans la suite des évènements.

Alors que les textes portant sur la manifestation qui a perturbé le vernissage de la rétrospective Roussil sont assez nombreux dans la presse francophone, ils sont quasi inexistants dans la presse anglophone de Montréalais. En effet, à l'exception d'un article de Louis Dudek (1965.12.31) publié dans la *Gazette*, les critiques anglophones de Montréal se limitent à parler de la rétrospective, sans faire allusion à la bataille qui (Ayre, 1965.12.11 ; Montbizom, 1965.12.11). La presse torontoise, elle, rapporte la

---

[239] À titre d'exemples, voir G. Robert. 1963, p. 88 ; G. Robert, 1970, p. 73-83.
[240] Un des chapitres est titré « L'érotisme et la solidarité » (G. Robert, 1965, p. 44-48).
[241] L'affiche est aussi récupérée pour une autre exposition. Selon Paul Bourassa (2003, p. 25), « Vittorio reprendra la même affiche, en changeant l'information typographique, pour une exposition de Roussil présentée au Gobelet du 12 juillet au 12 août 1966 ».

bagarre dans au moins trois textes (*The Toronto Daily Star* 1965.11.20 ; *The Toronto Daily Star* 1965.11.23 ; Côté, 1965.12.25).

1.13.2 L'affaire selon l'historiographie

Les historiens de l'art qui traitent de l'art de Roussil offrent parfois un résumé anecdotique des évènements[242]. Quelques-uns prennent néanmoins soin d'expliquer les conflits idéologiques qui opposent Roussil à Guy Robert (Tétreau, 1996, p. 102 ; Y. Lacasse, 1991) ou l'importance qu'a eue cette exposition pour l'acceptation de *La Famille* pour ses qualités esthétiques (L. Lamarche, 1999, p. 69-70). Il faut toutefois insister sur le fait que l'affaire est souvent à peine effleurée dans les ouvrages consacrés à Vittorio, qui a pourtant réalisé l'affiche momentanément censurée par le MAC[243]. Enfin, le documentaire de Volkmer, *Roussil, ou le destin d'un artiste impénitent*, accorde une place importante aux témoignages des artistes qui ont participé à la bagarre le soir du vernissage de la rétrospective du sculpteur : outre Roussil et Vittorio, Peter Gnass, Claude Jasmin et Guido Molinari prennent aussi la parole (Volkmer, 2003). Or, aucune place n'est accordée au témoignage d'Henri Barras, toujours vivant au moment du tournage, ce qui biaise quelque peu les témoignages véhiculés par le documentaire[244].

Dans les années qui suivent, *La Famille* aurait aussi été exposée au Salon du livre de Montréal du 31 mars au 5 avril 1966. Durant un entretien avec Bertrand Gervais,

---

[242] Par exemple, P. Hébert, 2006a, p. 254.
[243] Choko, 2015, p. 160. En ce qui concerne le catalogue dirigé par Paul Bourassa, il est davantage question des péripéties de *La Famille* de Roussil que de l'affiche en tant que telle (P. Bourassa, 2003, p. 25). L'affaire n'est toutefois pas systématiquement soulevée dans tous les ouvrages sur Vittorio (Thivolet, 1981).
[244] Pour sa part, Guy Robert est décédé quelques années auparavant.

J.-Z.-L. Patenaude confie que la présence de l'œuvre de Roussil au kiosque des Éditions du Jour a causé une controverse et suscité l'envoi de plusieurs lettres ouvertes de protestations par le public. Les souvenirs partagés par Patenaude sont toutefois imprécis : l'homme se trompe notamment sur la date de l'évènement qu'il situe en 1963 plutôt qu'en 1966 (B. Gervais, 1990, p. 174-175). Lise Lamarche (1999, p. 70) signale elle aussi cet épisode de l'histoire de *la Famille* dans la chronologie qu'elle publie en 1999, sans toutefois entrer dans les détails. L'année qu'elle offre à ses lecteurs, 1968, diffère également de celle de Patenaude. Malgré mes recherches, aucune mention à une quelconque controverse n'a été retrouvée dans les journaux. Un texte soulignant la présence de *La Famille*, prêtée par son propriétaire Bernard Janelle au Salon du Livre, a été retrouvé dans *Le Devoir* en 1966. Rien n'est dit toutefois au sujet d'une quelconque controverse. La photographie qui accompagne cet article montre le directeur des Éditions du Jour, Jacques Hébert (1923-2007), en compagnie du critique et poète Jean Basil, ainsi que de la journaliste, autrice et essayiste Geneviève de la Tour Fondue-Smith (1912-2000). Dans l'arrière-plan, l'affiche de l'exposition rétrospective de Roussil au Musée d'art contemporain est bien visible. Dans la légende, il est écrit : « Cette photo est intéressante […] parce qu'elle est la seule photo de la fameuse affiche de Vittorio qui a déclenché une quasi-émeute lors de la rétrospective Roussil au Musée d'Art contemporain » (*Le Devoir*, 1966.03.31). L'association entre les Éditions du jour et Roussil au printemps 1966, par l'entremise de cette affiche, n'est pas surprenante puisque c'est cette maison d'édition qui publie le *Manifeste* que le sculpteur a écrit avec Claude Jasmin à l'automne 1965.

1.14 Conclusion

L'examen des différentes censures et controverses survenues à Montréal entre 1945 et 1967 permet de constater que certains évènements sont davantage discutés que

d'autres dans la presse contemporaine aux affaires ou dans l'historiographie. Il pourrait être tentant de croire que la faible notoriété des artistes est le principal motif de ce désintérêt, comme c'est le cas pour Guy Borremans en 1960, par exemple. De même, Denyse Delrue et Mimi Parent ne sont pas connues au moment où la censure de leur nu féminin survient à l'ÉBAM en 1945 – ce qui est aussi le cas de leur confrère Jean Léonard, dont le tableau représentant la Dernière Cène est censuré à la même occasion. Au contraire, leur professeur Alfred Pellan jouit alors d'une grande renommée, ce qui peut expliquer l'intérêt que lui portent les journalistes durant l'affaire alors que Delrue est complètement ignorée et que le nom de Parent n'est mentionné qu'une seule fois.

Cependant, la notoriété des artistes n'est pas la seule raison pour laquelle un cas intéresse la presse ou non. À titre d'exemple, la célébrité n'est pas en jeu lorsque Roussil et sa *Famille* occupent l'avant-scène de l'actualité en novembre 1949. Le sculpteur et son œuvre bénéficient néanmoins d'une importante couverture médiatique durant près de deux semaines. Ainsi, les trois affaires survenues à Verdun et impliquant le sculpteur se sont limitées à être évoquées dans une faible proportion de textes, en plus d'être ignorées des journaux de Montréal. Ceci semble surprenant compte tenu de la proximité temporelle avec la controverse impliquant aussi la sculpture *La Paix* survenue à la Galerie Agnès Lefort en 1951 et les liens qui unissent Roussil au journaliste Arthur Prévost depuis 1949.

L'étude des articles de presse permet de noter que les journalistes anglophones et francophones n'accordent pas la même importance aux différentes affaires. En effet, des évènements censoriaux survenus dans des institutions artistiques associées davantage à la communauté francophone sont presque complètement ignorés par la presse anglophone. Ainsi, quasi aucun article ne paraît sur la manifestation survenue à l'ÉBAM après la censure de certains des élèves de Pellan, et cette situation est davantage accentuée dans la presse anglophone. De même, la bagarre qui oppose les artistes et les gardiens du MAC passe inaperçue chez les anglophones, alors qu'elle

occupe une place importante chez les francophones. Cependant, lorsque la censure se produit au Musée des beaux-arts de Montréal ou devant une galerie d'art de la rue Sherbrooke, lieux phares des Anglo-Montréalais, alors elle est autant traitée dans les journaux des deux communautés linguistiques. Les affaires de *La Famille* et de *La Paix*, ainsi que celle concernant Muhlstock et son exposition au MBAM en sont d'ailleurs de bons exemples. Le traitement médiatique de ces affaires pourrait s'expliquer par les liens privilégiés qui existent entre les institutions et certaines collectivités. L'ÉBAM et le MAC relèvent du gouvernement québécois – majoritairement francophone –, alors que la communauté anglophone est historiquement plus près du MBAM et du secteur du Golden Square Miles où est située la rue Sherbrooke[245].

Il se dégage aussi de ce chapitre que les différentes versions des évènements qui circulent dans la presse changent et sont orientées selon qu'elles soient données par le censeur ou celui qui est censuré. Alfred Pellan mentionne une manifestation de plus de 150 personnes le soir du vernissage de l'exposition de fin d'année à l'ÉBAM, alors que Charles Maillard en compte que cinq ou six. Louis Muhlstock crie à la censure lorsqu'il constate que certains des nus soumis au MBAM ne sont pas accrochés, tandis qu'Evans Turner affirme que la décision repose non sur le sujet représenté, mais sur l'espace disponible dans la salle d'exposition. Dans le prochain chapitre, il sera possible de constater qu'une situation semblable marque le discours à Toronto durant la même période. Enfin, les journalistes affirment qu'une « bagarre[246] » a éclaté le soir du vernissage de son exposition rétrospective au MAC, alors que Guy Robert parle plutôt d'une « bousculade » (Basile, 1965.11.20). Le prochain chapitre permettra de voir les différents cas survenus à Toronto durant la même période et de vérifier

---

[245] Pour en savoir plus sur le quartier et son importance pour les anglophones, voir Smith, 2015.
[246] Rivard, 1965.11.18 ; Basile, 1965.11.19. Le terme « échauffourée » se trouve aussi dans la presse (Basile, 1965.11.19 ; *Montréal-Matin*, 1965.11.19). Enfin, François Beaulieu (1965.11.19) écrit : « Au moment de la sortie, bousculades, engueulades qui faillirent tourner en batailles rangées. Beaucoup de gens criaient, c'était un chahut digne des heures glorieuses de Picasso et compagnie ».

notamment s'ils ont eu des échos à Montréal, que ce soit dans la presse francophone et/ou anglophone.

CHAPITRE II

TORONTO (1945-1967)

Ce second chapitre propose une structure semblable à celle utilisée dans le précédent, afin de tracer chronologiquement les cas de censure et de controverse survenus dans la métropole ontarienne. L'exposition de nus mène à treize évènements à Toronto (dont deux à l'étranger), ce qui s'apparente à la situation montréalaise où treize cas ont été repérés (dont un en Europe) au cours de la même période. Ici, contrairement à Montréal, aucun cas ne concerne la sculpture : l'ensemble des évènements relève de la peinture ou du dessin, et une controverse est anticipée – à tort – par l'exposition d'une photographie. Un artiste, Harold Town, se retrouve au cœur d'un scandale à plus d'une reprise (quatre fois), tant à Toronto qu'à l'étranger, et trois des occurrences sont liées à la série de dessins *Enigmas*.

La censure la plus marquante à survenir au Canada dans les années qui suivent la fin de la Seconde Guerre mondiale, l'affaire *Eros '65*, a lieu à Toronto. Elle occupe beaucoup d'espace médiatique et se déroule sur une longue période, soit un peu plus de deux ans. Cette censure se divise en quatre évènements interreliés : les deux interventions policières qui ont lieu dans la galerie Dorothy Cameron en mai 1965, un procès en octobre 1965, celui à la Cour d'appel de l'Ontario en mai 1966 et, finalement, la décision de la Cour Suprême du Canada de ne pas tenir un nouveau procès par en juin 1967. Afin d'éviter toute répétition, mais aussi parce que cette censure est généralement considérée comme un seul évènement par les auteurs qui en parlent, l'historiographie sera considérée à la toute fin du chapitre, lorsqu'il sera question de

l'audience devant les neuf juges de la Cour suprême du Canada (affaire *Eros '65* – 1967).

2.1 L'affaire CNE 1947

La première affaire à survenir à Toronto durant la période étudiée est bien différente des autres cas qui sont exposés dans les deux premiers chapitres. Cette fois, c'est un évènement survenu en dehors de la province ontarienne qui mène à une prise de position et à de nombreuses déclarations dans la presse.

À la fin du mois de juillet et durant le mois d'août 1947, la censure de *Reclining Nude*[247] (Figure 2. 1) (1925) du peintre britannique Matthew Smith (1879-1959) à la *Regina Exhibition*, un tableau présenté en Saskatchewan, attire l'attention des Torontois et entraîne la publication d'articles où maintes personnalités liées au monde artistique se prononcent sur cette censure et le phénomène en général. Certaines personnalités soutiennent dans les journaux que l'œuvre n'aurait pas été retirée de la *Canadian National Exhibition* (CNE), une foire agricole similaire présentée à Toronto chaque année à la fin de l'été.

Les propos tenus sur *Reclining Nude* dans la presse par la direction de la CNE et d'autres personnalités du monde des arts suscitent un intérêt pour deux nus qui

---

[247] Il n'a pas été possible de trouver de reproduction de l'œuvre en couleur puisque le Musée des beaux-arts du Canada, où elle est conservée, demandait 195,00$ + taxes, ainsi que des frais bancaires de 17,50$ pour l'envoi d'une image destinée à des fins de recherches, sans droit de reproduction. Les informations sur le montant ont été données par Raven Ramiro, agente des droits d'auteurs du Musée, dans un courriel envoyé le 22 janvier 2015. La reproduction qui se trouve en annexe est donc en noir et blanc et est tirée d'un ouvrage consacré à Smith.

doivent être exposés à la foire torontoise. Il s'agit d'*A la Mode*, une photographie réalisée par l'Américaine Shirley M. Hall (dates inconnues), et du tableau *Youth* (c.1947) d'Edward Randolph Glen (1887-1963), un peintre originaire de London en Ontario. Alors que certains craignent que la première déclenche une controverse, il est statué que la seconde ne choquera aucun visiteur. Cet intérêt pour ces deux œuvres et leur possible réception controversée est sans aucun doute causé par l'attention médiatique portée sur la censure de *Reclining Nude* en Saskatchewan.

2.1.1 La version des documents d'archives et des journaux de l'époque

Reclining Nude de Matthew Smith présente, comme l'annonce son titre, une femme nue étendue sur un lit. L'angle privilégié par le peintre met l'accent sur le pubis lisse du modèle et ses formes, bien en chair. Sa tête et ses épaules sont légèrement soulevées par un large oreiller qui est, avec le lit où elle est étendue, l'unique élément de décor. Le tableau s'inscrit dans la série de nus expressionnistes, caractérisée par les teintes rouges et orangées dominantes, que Smith réalise à partir de 1923 et dans laquelle il représente sa maîtresse, Vera Cunningham dans d'innombrables poses. Ces nus confirment la maturité artistique du peintre et l'établissent de manière indéniable parmi les plus importants représentants de l'art moderne britannique de la première moitié du 20e siècle[248]. *Reclining Nude* est l'un des 75 tableaux acquis par Vincent Massey (1887-1967) entre 1935 et 1946 alors qu'il occupe le poste de Haut commissaire du Canada à Londres. L'ensemble de la collection est offert à la Galerie nationale du Canada (GNC) en 1946 et l'une des conditions de ce don est qu'une

[248] Yorke, 1997, p. 119 -120 ; Gledhill, 2009, p. 29-32. La notoriété de Smith se confirme à la suite du grand succès de son exposition solo présentée du 7 au 28 avril 1926 à la Mayor Gallery de Londres (Yorke, 1997, p. 131).

exposition circule partout au Canada avant d'intégrer définitivement les réserves du musée[249]. Un catalogue est édité afin d'accompagner l'exposition et près d'une vingtaine des tableaux de la collection y sont reproduits. Ce n'est toutefois pas le cas de *Reclining Nude*.

L'œuvre de Smith est présentée à l'exposition annuelle de Regina dans le cadre de la tournée pancanadienne de la *Massey Collection of English Painting* qui s'y arrête en 1947[250]. Le Colonel F.J. James, le président du comité artistique de la foire de Regina, retire *Reclining Nude* avant même le vernissage de l'exposition le 28 juillet 1947. Il considère que le tableau est « *not suitable to display* » et « *too intimate* » pour un public composé principalement d'enfants et de campagnards[251]. Sa décision repose aussi sur le désir d'éviter une controverse. Selon ses dires, un scandale a éclaté quelques années auparavant lorsqu'un nu similaire a été montré dans le cadre d'une édition précédente de cette exposition. Le président du comité artistique ne donne pas d'informations permettant au lecteur du journal d'identifier l'œuvre ou l'année de la controverse. Il est seulement indiqué que :

> "*Some years ago,*" *he continued* "*we did hang a nude at the Regina exhibition and it did create quite a bit of comment. Many people called us by telephone and others wrote letters saying that they thought this was not the sort of thing we should aim at in our art displays.*" *He couldn't recall what particular painting*

---

[249] GNC, 1946, p. 4. Avant son arrivée au Canada, la collection de peintures modernes britanniques de Vincent Massey est présentée à la Tate Gallery de Londres du 11 avril au 30 juin 1946. L'exposition voyage aussi hors du Canada entre 1949 et 1952. Pour plus d'informations au sujet de la collection et de sa présentation ici et ailleurs, ainsi que de l'importance de ce don pour le Canada, voir Stanners, 2009, f. 26-49.

[250] L'exposition des œuvres de la collection Massey à Regina a lieu du 28 juillet au 2 août 1947. Regina est alors une ville d'un peu plus de 60 000 habitants, selon le recensement fait dans les Prairies en 1946 (Statistique Canada, 1950). À titre comparatif, Montréal et Toronto comptent respectivement 1 021 520 et 675 754 habitants selon le recensement de 1951 (Statistique Canada, 1952a ; Statistique Canada, 1952b). Le recensement de 1946 s'est limité à la région des Prairies.

[251] Karr, 1947.07.31 ; *The Toronto Daily Star*, 1947.08.01a ; *The Globe and Mail*, 1947.08.02 ; *The Toronto Daily Star*, 1947.08.02.

> *this was, but thought* "*offhand,*" *that it was one by a Canadian artist* (Karr, 1947.07.31).

F.J. James rapporte aussi que l'œuvre controversée « *roused a storm of protest* » (*The Globe and Mail*, 1947.08.01).

Si l'absence de l'œuvre ne semble pas susciter de réactions à Regina, comme il est décrété dans le *Toronto Daily Star*[252], la nouvelle attire cependant l'attention des Torontois dès le 31 juillet 1947, soit 23 jours avant que ne débute la CNE, puisqu'elle a lieu du 22 août au 6 septembre 1947. Ceci s'explique sans doute par la ressemblance entre les deux foires agricole et industrielle durant lesquelles les activités proposées sont à la fois variées et nombreuses. La CNE se tient chaque année depuis 1878 de la fin août jusqu'aux premiers jours de septembre[253]. Il y a notamment des évènements sportifs, des spectacles, des manèges, la présentation de nouvelles technologies et produits de consommation divers, ainsi qu'une exposition de peinture et de sculpture[254].

Le volet artistique de la CNE attire différents publics, soit autant de gens qui s'intéressent à l'art que ceux qui ne fréquentent habituellement pas les galeries et les musées (P. McCarthy, 1949.07.23 ; Kilbourn, 1962.08.18). Cette réalité reflète en outre la composition du comité organisateur de cette section qui, de 1879 à 1948, est constitué surtout des différents responsables de la CNE – qui n'ont pas nécessairement

---

[252] Le *Toronto Daily Star* (1947.08.01a) rapporte que selon T.H. McLeod, le directeur général de l'exposition de Regina, « […] *there had been no reaction whatever to the publicized reports of the absence of the "Reclining Nude" from the art display* ».

[253] C'est à ce moment que les bâtiments permanents qui abritent la CNE sont inaugurés. De 1878 à 1904, l'exposition est toutefois connue sous le nom de *Toronto Industrial Exhibition*. La *Regina Exhibition* voit le jour en 1884 et le type d'activités qui y est présenté ressemble à celui de la CNE. Tout comme c'est le cas à Toronto, l'exposition se tient dans des installations permanentes dédiées à l'évènement. Longtemps connu sous le nom de *Regina Exhibition*, la foire est aujourd'hui appelée *Queen City Ex* (Maciag, 2009.09.07).

[254] Il n'y a pas d'équivalent à la CNE dans le paysage montréalais à la même époque. Pour plus d'informations concernant la CNE, voir, entre autres, Lorimer, 1973 ; Robinson, 1978. Ces ouvrages se concentrent sur la CNE en général et aucun ne contient d'informations sur l'exposition artistique présentée annuellement de 1878 à 1961. Voir aussi Lerner et Williamson, 1991, p. 3.

de connaissances artistiques –, et sont secondés des membres de l'Ontario Society of Artists (OSA) (Walden, 2000, p. 16). Par exemple, en 1947, le département des beaux-arts est formé du président de la CNE, John Ardagh Scythes[255] (1884-1970), du directeur général Elwood Hughes (1884-1956), du président du comité des beaux-arts John Westren (dates inconnues), du peintre Fred S. Haines (1879-1960) et du représentant européen de la CNE, Charles Robert Chisman[256] (mort en 1955) (*Canadian National Exhibition*, 1947).

Les œuvres, présentées au public chaque année dans un bâtiment uniquement dédié à cette fin, sont diversifiées. Elles témoignent autant des tendances académiques que d'esthétiques modernes et elles sont réalisées par des Canadiens, des Américains et des Européens[257]. Il arrive aussi que des productions d'amateurs côtoient celles des peintres et sculpteurs professionnels[258]. Un catalogue est publié chaque année et il peut être acheté par les visiteurs. Des reproductions de certaines des œuvres s'y retrouvent parfois et la liste de celles qui sont exposées est dûment colligée. Des nus y sont généralement présentés[259].

---

[255] Scythes est un homme d'affaires. Il est notamment le fondateur et le président de la compagnie Scythes and Co. Ltd. (*The Globe and Mail*, 1960.04.04).

[256] Chisman occupe ce poste depuis 1935. Il est aussi rattaché à l'Art Exhibitions Bureau de Londres et fait circuler des expositions en Angleterre et à l'étranger (Pantazzi, 1973).

[257] La majorité des œuvres présentées sont toutefois d'origine canadienne ou britannique. En 1947, l'exposition ne contient que des œuvres provenant de la Grande-Bretagne et du Canada (*Canadian National Exhibition*, 1947). Pour en savoir plus sur l'importance de l'art britannique à la CNE, voir notamment Pantazzi, 1973.

[258] Les œuvres d'amateurs sont notamment présentées de 1954 à 1958. Les auteurs et les titres de ces œuvres sont réunis dans les catalogues d'exposition de la CNE (*Canadian National Exhibition*, 1954 ; *Canadian National Exhibition*, 1955, p. 21-26 ; *Canadian National Exhibition*, 1956, p. 21-28 ; *Canadian National Exhibition*, 1957, p. 20-26 ; *Canadian National Exhibition*, 1958, p. 22-29).

[259] Dans le chapitre qu'elle publie dans le catalogue *Le nu dans l'art moderne canadien 1920-1950*, Michèle Grandbois (2009, p. 50-55) explique la place du nu à la CNE.

La censure de *Reclining Nude* à la Regina Exhibition étonne les journalistes canadiens puisque le tableau circule au Canada dans le cadre de l'exposition *The Massey Collection of English Painting* depuis 1946 sans jamais avoir créé jusque-là de vague. Avant son arrivée à Regina, l'exposition est notamment présentée à l'Art Gallery of Toronto (AGT) du 7 février au 2 mars 1947, où elle est bien accueillie. À ce moment, la critique d'art du *Globe and Mail*, Pearl McCarthy (1947.02.01 ; 1947.02.08), vante par exemple le choix des œuvres, leur modernité et l'importance de la collection pour le Canada. Un journaliste du *Toronto Daily Star* (1947.02.12) propose un commentaire similaire lorsqu'il affirme : « […] *this is one of the best collections of its kind, and quite unmatched outside the country of its origin* ». Personne à Toronto ne soulève toutefois la présence de *Reclining Nude*, que ce soit en termes positifs ou négatifs.

Reclining Nude est aussi présentée à Montréal en même temps que le reste de la collection Massey. L'exposition a eu lieu du 10 au 31 janvier 1947 à *l'Art Association of Montreal* et elle est bien accueillie. Par exemple, le critique du *Montreal Star* affirme que la collection est « *A Great Gift* ». Le nu ne semble pas déranger le public et sa présence n'est pas soulevée par les critiques de *La Presse*[260] ou du *Montreal Star* (H.P.B., 1947.01.10). Pour sa part, le journaliste de la *Gazette* (1947.01.11) relève la présence du tableau, lorsqu'il écrit : « *Breadth, rich color and abandon mark the work of Matthew Smith in a seated woman, reclining nude, tulips, a landscape and a still life* […] ». Le critique ne le décrit pas, ce qui concorde avec le reste des propos tenus dans son article où il se contente de nommer les œuvres et les artistes, en parsemant son texte ici et là de très rapides commentaires.

---

[260] François Gagnon (1947.01.11) de *La Presse* écrit seulement au sujet de Smith : « M. Matthew Smith oublie l'austérité pour faire flamboyer les rouges de ses tulipes et même le teint de ses personnages ».

Compte tenu de la bonne réception de l'exposition à Toronto et ailleurs au Canada, ainsi que des qualités artistiques indéniables de la toile de Smith, le conservateur de l'AGT, Martin Baldwin (1891-1968), s'étonne de la censure de *Reclining Nude* à Regina. C'est aussi le cas du directeur de la GNC, H.O. McCurry (1889-1964) qui affirme : « *There should be no objection to the painting* […]. *It hung here in the national gallery for six weeks, was in London, Eng., for a long time, and has been in several cities in Canada without a single objection. And that goes for Toronto* » (*The Toronto Daily Star,* 1947.08.02). Le peintre Lawren Harris (1885-1970) et le donateur de l'œuvre, Vincent Massey, sont défavorables à la censure (*The Globe and Mail*, 1947.07.31 ; *The Gazette*, 1947.07.31b ; Karr, 1947.07.31). La nouvelle de du retrait de l'œuvre parvient aussi aux oreilles de Pierre Jeanneret, comme le rapporte un article du *Toronto Daily Star* (1947.08.09). Le critique écrit au sujet de la censure à Regina dans le *Daily Mail* de Londres et s'étonne du traitement réservé à l'œuvre de Smith, notamment parce que lors de son exposition à la Tate Gallery peu auparavant, « […] *the Matthew Smith (painting) shocked no one to the extent of open protest* ».

Lorsque le sort de *Reclining Nude* parvient aux oreilles d'Elwood Hughes, le directeur général de la CNE, il s'empresse d'affirmer dans les journaux que l'œuvre n'aurait pas été censurée si elle avait été présentée à la foire annuelle torontoise[261]. Comme le rapporte le journaliste du *Toronto Daily Star* (1947.08.01a) qui s'est

---

[261] *The Toronto Daily Star,* 1947.08.01a ; *The Globe and Mail*, 1947.08.02. Hughes n'est pas le seul à se prononcer ainsi. Archibald Frederic Key (1894-1886), directeur du Calgary's Allied Art Centre affirme : « *If the picture comes here it will certainly be hung* […] » (*The Toronto Daily Star*, 1947.08.01b). Key soutient aussi vouloir faire venir la collection Massey dans sa galerie, un souhait qui ne se réalise toutefois pas. Pour la liste complète des lieux où est présentée la collection Massey entre 1946 et 1952, au Canada comme à l'étranger, voir Stanners, 2009, f. 32-33.

entretenu avec celui qui travaille à la CNE depuis près de 40 ans, des nus sont régulièrement montrés dans le cadre de cette exposition annuelle :

> "*We've often displayed paintings of nudes at the CNE,*" [*Hughes*] *remarked.* "*When back in 1927, the greatest year in art at the Exhibition, we probably had more nudes than ever before or since.*"
>
> "*And was Toronto shocked?*" *he was asked.* "*Not noticeably,*" *Mr. Hughes replied blandly.* "*We got the usual number of crank letters, as we always do, but the source of these wasn't considered important enough to pay attention to. Nobody can satisfy the whole world in any exhibit, you know, and complaints are bound to come.*"

La déclaration de Hughes semble, de prime abord, plutôt surprenante. En effet, la CNE est le théâtre de quelques controverses impliquant des nus dans les années qui précédent le cadre temporel de cette thèse. Si la plupart des cas ne suscitent que quelques textes[262], au moins une de ces affaires se démarque sans contredit du lot : l'édition de 1927, durant laquelle *A Modern Fantaisy* (Figure 2. 2) de John W. Russell, *Paolo and Francesca* (date inconnue) de George Drinkwater (1880-1941) et *Comfort* (date inconnue) de Rosalie Emslie (née en 1891) (Figure 2. 3)[263] sont présentées à la galerie d'art de la CNE. Plus d'une centaine de lettres ouvertes et quelques textes paraissaient dans les journaux torontois, et leur publication se poursuit même dans les semaines

---

[262] Une recherche non exhaustive dans les journaux permet aussi de trouver au moins un article portant sur un nu ayant soulevé l'indignation dans les éditions de 1933 (*The Toronto Daily Star*, 1933.09.07 ; *The Toronto Daily Star*, 1933.09.11) et 1936 (*The Toronto Daily Star*, 1936.09.09). Des nus de John W. Russell créent aussi sensation en 1931 et 1935 (Stanworth, 2014, p. 216-219).

[263] L'exposition se tient du 27 août au 10 septembre 1927. Les nus de Russell, Drinkwater et Emslie ne sont pas des seuls à être présentés à la CNE en 1927. Outre *Comfort* d'Emslie, quatre nus sont reproduits dans le catalogue : *Le Bain* d'Henri Lebasque (1865-1937), *Thights and Tarlatan* de Laura Knight (1877-1970), *The Mischevous Boy* d'Ernest Proctor (1886-1935) et *Grass of Parnassus* de William Shackleton (1872-1933). De plus, au moins trois autres titre contiennent le mot « nude » ou « nu » : *Nu Couché* de Jules Migouney (1876-1929), *A Nude* d'Iris Johnson (1897- ?) et *Nude* d'Elsie Wallis (dates inconnues). Voir *Canadian National Exhibition*, 1927. Cependant, ces tableaux, tout comme les nombreux nus présentés avant l'édition de 1927, ne soulèvent pas de débat auprès des visiteurs de l'exposition (Nicholas, 2008, p. 315).

suivant la fin de l'exposition[264]. Les trois tableaux suscitent à la fois l'admiration et un tollé de protestations de la part du public en raison de la nudité, de leur modernité esthétique, de la présence de la sexualité et des poses représentées. Il semblerait aussi que les affinités de Russell avec la peinture française, le lieu d'exposition et l'absence d'éducation artistique de plusieurs visiteurs soient également en partie responsables de la controverse[265].

Malgré les protestations soulevées par la présence de *A Modern Fantaisy*, *Paolo and Francesca* et *Comfort*, les trois nus ne sont pas censurés de la CNE en 1927. Ainsi, Hughes n'a pas tort de dire que les récriminations du public et de la presse ne sont pas écoutées. Ceci est aussi vrai pour les controverses survenues lors des éditions de 1932, 1933, 1935 et 1936. Par ailleurs, d'autres nus exposés dans le cadre de la CNE demeurent sur les cimaises en dépit des réactions négatives qu'elles engendrent. C'est le cas de *Susannah and the Elders* (Figure 2. 4) (1938) de Thomas Hart Benton (affaire CNE 1949[266]). De même, *Sailors and Floozies* (Figure 2. 5) (1938) de Paul Cadmus, qui ne présente pas un nu, mais des matelots avec des femmes dans une atmosphère de débauche – sexualité, abus d'alcool – est demeuré exposé malgré les nombreuses

---

[264] Au sujet de l'affaire CNE (1927), voir entre autres, Nicholas, 2006, p. 183-215 ; Nicholas, 2008 ; Grandbois, 2009, p. 50-55 ; Stanworth, 2014 ; Nicholas, 2015 ; Smither, 2016, f. 94-113 ; Smither, 2018, p. 92-96.

[265] Nicholas, 2008, p. 315 et 320 ; Nicholas, 2008, p. 315 et 320. L'analyse que propose Jane Nicholas (2008, p. 315-316) grâce à l'étude des discours présents dans la presse contemporaine à l'évènement, démontre aussi que le débat n'est pas uniquement dirigé sur la nudité : « *The three nudes provided a catalyst for discussion about being modern and the negotiation of cultural change in the 1920s. Through the context of the painting, gallery-goers and concerned citizens debated a constellation of changes made apparent by the display of nudes* ». Elle note que le contexte et le lieu d'exposition, à mi-chemin entre l'espace muséal associé à la culture savante et le lieu d'amusement dédié à la culture populaire, sont sans contredit l'une des principales causes du débat. L'analyse que fait Devon Smither (2016, f. 94-113) de cette controverse dans sa thèse de doctorat va dans le même sens.

[266] L'affaire est exposée un peu plus loin dans le présent chapitre.

protestations que suscite sa présence à la CNE[267]. Autrement dit, bien qu'il y ait des réactions négatives engendrées par le nu, elles ne sont pas assez importantes pour que la direction de l'exposition se sente obligée d'agir. C'est d'ailleurs ce qu'affirme Hughes en entrevue. Il insiste sur le fait qu'il est impossible de plaire à tout le monde puisque la sensibilité artistique des visiteurs est trop diversifiée pour qu'il soit réaliste d'arriver à un consensus[268].

Après avoir entendu la nouvelle de la censure de *Reclining Nude*, Hughes déclare à la presse torontoise avoir entrepris des démarches pour faire venir l'œuvre à la CNE (*The Toronto Daily Star*, 1947.08.01a ; *The Globe and Mail*, 1947.08.02). Le souhait du directeur ne sera toutefois pas exaucé, car la collection Massey doit poursuivre son itinéraire prévu à travers le Canada (*The Toronto Daily Star*, 1947.08.02). Puisque la toile de Matthew Smith n'est pas montrée à Toronto, il n'en est plus question dans la presse torontoise après le 9 août 1947[269].

---

[267] L'œuvre met en scène trois couples composés de matelots et de femmes de mœurs légères s'enlaçant ; un quatrième marin est assis sur un banc et semble somnoler. Tous paraissent intoxiqués, ce dont témoigne notamment la bouteille d'alcool qui trône près de l'homme étendu sur le sol. La sexualité et la débauche inhérentes à la scène ont grandement choqué. C'est le cas, entre autres, du Colonel Belfour qui déclare que l'œuvre est « *worst than a nude* » (*The Telegram*, 1950.08.17, p. 1). Par ailleurs, l'image négative de la marine représentée dans la toile est sans aucun doute l'élément le plus décrié par les opposants de *Sailors and Floozies* (*The Toronto Daily Star*, 1950.08.15 ; *The Globe and Mail*, 1950.08.16 ; *The Toronto Daily Star*, 1950.08.16 ; *The Toronto Daily Star*, 1950.08.17a ; *The Toronto Daily Star*, 1950.08.17c et *The Toronto Daily Star*, 1950.08.18). Le président de la CNE, R.C. Berkinshaw (dates inconnues), et son directeur, Elwood Hughes, refusent de retirer l'œuvre préalablement approuvée par le comité d'art (*The Globe and Mail*, 1950.08.16 ; *The Telegram*, 1950.08.16 ; *The Toronto Daily Star*, 1950.08.16 ; *The Telegram*, 1950.08.18).

[268] « *Nobody can satisfy the whole world in any exhibit, you know, and complaints are bound to come* » (*The Toronto Daily Star*, 1947.08.01a).

[269] *Reclining Nude* est aussi visée par la censure lors de la présentation de l'exposition de la collection d'art britannique de Vincent Massey. Cette fois, l'évènement a lieu à la Winnipeg Art Gallery. L'argument pour retirer l'œuvre de l'exposition est le même que celui évoqué en juillet à Regina : protéger les enfants et leurs parents (*The Globe and Mail*, 1947.11.26).

Il est également question de la censure du nu de Matthew Smith à Regina dans les journaux de Montréal, mais dans une moindre proportion qu'à Toronto. En effet, seule la *Gazette* publie des brèves en lien avec ce sujet le 31 juillet 1947[270]. Les autres journaux semblent ignorer la nouvelle. La différence entre la réception torontoise et montréalaise de la censure survenue dans les Prairies peut cependant s'expliquer par le fait qu'une exposition similaire à celle de Regina s'apprête à ouvrir dans la Ville Reine au moment où la nouvelle est partagée, ce qui n'est pas le cas pour Montréal.

Contrairement à Hughes, confiant de la bonne réception de *Reclining Nude* ou de tout autre nu qui serait exposé à la CNE, Rex Frost (1890-1968), le président de la Toronto Camera Club rapporte au *Globe and Mail* (1947.08.11) s'attendre à l'éclatement d'une controverse durant le 56e Salon International de photographies de Toronto. Cette exposition, présentée dans le cadre de la CNE, rassemble quelque 300 photos[271]. L'une d'elles pourrait être responsable d'un scandale. Elle s'intitule *A la Mode* et est réalisée par l'Américaine Shirley M. Hall (dates inconnues). Aucune description de l'image n'est donnée dans le journal. Outre une brève allusion dans le *Toronto Daily Star*, où il est écrit qu'il s'agit d'un nu photographique « […] *almost certain to repel people into the Ex* […] » (Jones, 1947.08.19), aucune autre référence à l'œuvre ou à une quelconque commotion lors de cette exposition n'a été retrouvée. Parmi les rares mentions à l'exposition de photographie et à la présence de nus se trouve le texte de la journaliste Eva Lis Wuorio (1947.09.02) qui raconte de manière

---

[270] Il s'agit d'articles envoyés par une agence de presse et non de textes de la plume de journalistes montréalais. *The Gazette*, 1947.07.31a ; *The Gazette*, 1947.07.31b ; *The Gazette*, 1947.07.31c.

[271] *The Globe and Mail*, 1947.08.11. Des expositions de photographies sont présentées à la CNE depuis un peu plus de vingt ans : « *Since 1919, the Toronto Camera Club had organized a major show at the Canadian National Exhibition, the extremely popular fair held annually in Toronto. Displayed in the Graphic Arts Building, the TCC Salons were major events; between 350 and 500 works were displayed, selected from over 1500 submissions. One writer estimated that if only one-tenth of the visitors to the CNE went to see the 1921 exhibition, attendance would have easily reached 125,000* » (Kunard, 2009, p. 31).

ludique sa visite de la CNE. Une seule phrase concerne l'exposition de photographies et il n'est pas question de controverse, seulement de la présence de visiteurs : « *In the photography display a group urchins titter in front of a photographed nude. This is life all right, their half-arrogance, half-fright seems to say* ». Il n'est pas possible de savoir si l'autrice de ces lignes parle d'*A la Mode* ou d'autres nus qui se trouvent dans l'exposition de photographie (*Canadian National Exhibition*, 1947). En effet, au moins deux autres nus y sont exposés, mais ils ne semblent pas avoir créé de remous[272].

Enfin, le dernier nu présenté à la CNE à attirer l'attention est celui d'Edward Randolph Glen (1887-1963), *Youth* (v. 1947), un tableau qui présente une femme nue couchée. Si *Youth* est le titre donné dans le journal (*The Toronto Daily Star*, 1947.08.20a), le tableau est identifié sous celui de *Nude* dans le catalogue de la CNE. Seul le titre y est donné : il n'y a aucune reproduction ni aucune description de l'œuvre (*Canadian National Exhibition*, 1947, p. 31). Le *Toronto Daily Star* (1947.08.20a) indique à son lecteur que la toile de Glen est l'une des premières que le visiteur voit en entrant dans la galerie d'art de la CNE. Ce nu occupe donc une place importante dans le parcours du visiteur. Il n'a pas été possible de retrouver *Youth,* mais puisque la production de l'artiste se situe dans la lignée des impressionnistes, tout porte à croire que la facture de ce tableau est d'aspect classique lorsqu'il est présenté en 1947. C'est ce que confirme le *Toronto Daily Star* qui publie un texte en page deux au sujet de

---

[272] Dans sa thèse de doctorat, Devon Smither (2016, f. 169) observe que « […] *nude in photography evaded censorship and debate* » dans la période allant de 1913 à 1950. Il est difficile ici d'affirmer si *A la Mode* confirme les observations préalables de Smither puisqu'il n'a pas été possible de retrouver l'image ou une quelconque description permettant d'évaluer si l'œuvre respecte ou non les codes visuels traditionnels de la photographie artistique et du nu. Smither (2016, f. 181) insiste sur le fait qu'au Canada, l'esthétique pictorialisme préconisée par les photographes est responsable en grande partie de la réception positive de leurs nus. Elle affirme également : « *Photography did not provoke strong reactions from critics in part, because it remained marginalized in Canada until the mid-twentieth century* » (Smither, 2016, f. 211).

Youth. Cet article est publié non pas parce qu'il semble controversé, mais bien parce que le journaliste est certain qu'il ne soulèvera pas d'objection de la part du public.

Quatre personnes sont interrogées par le journaliste du *Toronto Daily Star*. Certaines sont reconnues pour défendre la moralité des Ontariens, les autres pour leurs convictions plus libérales. Il s'agit de Mme I.H. Perigoe (1879-1977), présidente de la section torontoise de la Woman's Christian Temperance Union[273] (WCTU), de J. Isabel Ross (décédée en 1977), présidente de la commission scolaire [*board of education*] de Toronto, de Murray Little (1908-2001), le gérant du Casino Theatre[274] et du pasteur anglican W.R. Krummer (dates inconnues). Aucun des quatre ne se prononce directement sur *Youth*. Il est clairement indiqué que Perigoe et Ross n'ont pas vu le tableau. En ce qui concerne Little et Krummer, ils ne font pas non plus de commentaires directs sur l'œuvre, ce qui laisse croire qu'ils ne l'ont pas directement contemplé eux non plus. Par ailleurs, la galerie de la CNE semble n'avoir été ouverte jusque-là que pour les journalistes, l'exposition en tant que telle débutant le 22 août seulement. Néanmoins, les quatre profitent de la tribune qui leur est donnée pour partager leurs opinions au sujet du nu artistique en général.

---

[273] La WTCU est un mouvement évangéliste fondé en 1874 qui prône notamment les valeurs chrétiennes, la vertu morale, la vie familiale et la prohibition (Cook, 1995, p. 6-11). L'organisation croit fermement que « […] le véritable changement commence à la maison, avec l'individu, la famille et la communauté » et mise sur « l'éducation et le changement social à long terme » (Parcs Canada, 2015.05.01). Si au départ les activités des membres sont motivées par une pensée évangéliste conservatrice, les valeurs préconisées sont par la suite plus libérales (Cook, 1995, p. 11). Perigoe ne parle pas au nom de son organisme puisque, comme elle le confie au journaliste du *Toronto Daily Star*, elle n'a pas encore abordé la question avec ses membres (*The Toronto Daily Star*, 1947.08.20a). Cependant, la mention qui est faite à son affiliation avec la WTCU et au poste d'avant-plan qu'elle y occupe semble agir comme une sanction des propos de Perigoe de la part de l'organisation.

[274] Le Casino Theatre, en activité entre 1938 et 1963, est un endroit prisé à Toronto. Des films, ainsi que des spectacles d'humour, de vaudeville et de *striptease* y sont notamment présentés. Parmi les effeuilleuses célèbres qui y performent se trouve Gypsy Rose Lee (1911-1970) (Bell, 1995).

Outre Little qui, en raison de sa profession, affirme : « [*a*] *nude picture doesn't affect me the same way it does to people who are making trouble about it* » (*The Toronto Daily Star*, 1947.08.20a), les trois autres personnes interrogées croient que si la valeur artistique du nu est au rendez-vous, alors il peut être exposé. Ceci ne veut pas dire que tous les nus sont acceptables. Ross et Perigoe se prononcent sur la mauvaise influence que la nudité peut avoir sur certaines personnes et sur les mœurs sexuelles.

Dans la même édition du *Toronto Daily Star* (1947.08.20b), un second article porte sur *Youth* de Glen et les nus présentés à la CNE. L'auteur du texte les juge comme étant plutôt inoffensifs : « *There is only one notable nude, E.R. Glen's study of a girl reclining, painted this year. It is not the type of nude, however, which will arouse controversy* ». Bruce West (1947.08.20) du *Globe and Mail* partage cette opinion. Il écrit, sans parler d'aucune œuvre précise : « *If these "nudes" have any harmful effect upon impressionable children who happen to stray into the gallery, it will only be to make them slightly crossed-eyed* ». Au-delà du 20 août 1947, *Youth* passe inaperçu à la CNE puisque, comme anticipé par les journalistes, le tableau ne se retrouve pas au cœur d'une controverse après l'ouverture de l'exposition, deux jours plus tard. Pearl McCarthy (1947.08.23) n'en parle même pas dans le compte rendu qu'elle fait de l'évènement[275].

Compte tenu de l'absence de controverse concrète lors de l'édition de 1947 de la CNE, et puisque la couverture médiatique torontoise au sujet d'*A la Mode* et *Youth*

---

[275] La critique d'art mentionne toutefois rapidement en fin de texte la présence de *Siesta* d'Amy Katherine Browning (1881-1978). Elle considère que l'oeuvre de l'artiste d'origine britannique « […] *care for sensuous loveliness and sunlight still flourishe*s » et que l'œuvre en question montre « […] *a nude figure reclining beside a window, through the curtains of which soft light filters on the scene* » (P. McCarthy, 1947.08.23).

est faible, il n'est pas étonnant de constater qu'aucun texte n'est publié à leur sujet dans la presse montréalaise.

2.1.2 L'affaire selon l'historiographie

L'édition de la CNE de 1947 se différencie des autres cas de censure et de controverses survenus à Montréal ou à Toronto entre 1945 et 1967. En effet, à l'exception d'un commentaire de Rex Frost au sujet d'un possible scandale à l'exposition de photographies, ce sont des discours portant sur l'ouverture d'esprit des visiteurs de la CNE par rapport au nu qui dominent dans la presse. Puisqu'il n'y a pas eu de censure véritable, il ne semble pas y avoir de traces dans l'historiographie.

2.2 L'affaire CNE 1949

Alors que les nus de l'édition de 1948 de la CNE ne créent aucune vague[276], il en va tout autrement pour celle de 1949. À ce moment, *Deux Suzanne et le Jeune Âge* [*Trois personnes*] (Figure 1. 21) d'Alfred Pellan – une œuvre qui attire aussi l'attention durant sa présentation à l'hôtel de ville de Montréal quelques années plus tard, comme

[276] Si les nus sont bien accueillis en 1948, certains spectacles sont toutefois taxés d'être « vulgaire » (*The Toronto Daily Star,* 1948.09.02 ; *The Telegram*, 1949.08.19). Les quelques nus présentés sont des œuvres connues et acclamées, telles qu'*After the Bath* (1890) de Paul Peel (1860-1892) et *Colored Nude* (1932) de Dorothy Stevens (1888-1966). Pour la liste des œuvres exposées en 1948, voir *Canadian National Exhibition*, 1948 ; P. McCarthy, 1948.08.28.

il a été possible de le voir dans le premier chapitre[277] – et *Susannah and the Elders* (1938) (Figure 2. 4) de Thomas Hart Benton (1889-1975) soulèvent une controverse.

2.2.1 La version des journaux de l'époque

Les organisateurs du volet artistique de l'exposition de la CNE de 1949 espèrent éviter de déplaire au public en raison du choix des œuvres[278]. Pour esquiver un potentiel scandale, des émissaires de l'AGT collaborent avec les organisateurs de l'exposition de la CNE pour la sélection des tableaux et sculptures (Tumpane, 1949.08.17 ; *The Toronto Daily Star*, 1949.08.20). De 1913 à 1948, c'est l'*Ontario Society of Artists* (OSA) et l'Académie Royale des arts au Canada (ARAC) qui participent à l'organisation de l'exposition (Brooks, 1992, f. 26). Le comité de sélection est composé de deux des directeurs de la CNE, le Col. K.R. Marshall (1880-1962) et le Col. MacKenzie Waters (1894-1968), du président de l'AGT, Harold Coleman Walker (décédé en 1969), du vice-président de l'AGT, Reginald William Finlayson (né en 1907), des artistes A.J. Casson (1898-1992) et Carl Schaefer (1903-1995), ainsi que du secrétaire de l'OCA, W. Mark Mounfield (1890-1973), qui agit à titre de conservateur.

L'accrochage se fait aussi en tenant compte de différentes thématiques[279] et consiste en une juxtaposition d'œuvres classiques avec des toiles plus audacieuses sur

---

[277] Voir l'affaire Pellan 1956.

[278] MacTaggart, 1949.09.06. Dans le catalogue, un texte intitulé : « *Which Do You Like?* » semble être écrit afin de prévenir des réactions négatives du public à la vue de nouvelles œuvres ou de nouvelles esthétiques. Le comité organisateur explique au visiteur qu'il est difficile d'arriver à un consensus lorsqu'il est question de goût. Il n'y a aucune reproduction d'œuvre dans le catalogue (*Canadian National Exhibition*, 1949, p. 3).

[279] P. McCarthy, 1949.07.23 ; P. McCarthy, 1949.08.23 ; *Canadian National Exhibition*, 1949. Les thèmes de l'exposition sont : la figure humaine, les objets et les animaux, les actions, la fantaisie et les lieux. Habituellement, l'exposition présentée dans la galerie est organisée en regroupant les artistes selon leur nationalité et le mouvement artistique auquel ils sont liés (P. McCarthy, 1949.07.23).

le plan esthétique. Le comité explique ce choix : « *By hanging older and more accepted paintings beside those which are still the subject of controversy, we hope to entice people to re-examine old favorites and to consider the quality of the new works* » (*The Toronto Daily Star*, 1949.08.20). Malgré les efforts du comité, l'édition de 1949 n'est pas exempte de controverse et c'est la nudité représentée dans deux des tableaux, jumelée à une esthétique moderne, qui est en cause. Le 17 août 1949, soit près d'une dizaine de jours avant même que ne débute officiellement la CNE[280], les Torontois apprennent que le tableau *Deux Suzanne et le Jeune Âge* ne sera pas accroché sur les cimaises et que de vives réactions du public concernant *Susannah and the Elders* sont anticipées par les journalistes. Un troisième nu, d'aspect plus académique, *Nude Figure* (1915) (Figure 2. 6) de William Brymner (1855-1925), est également exposé, mais sans doute en raison de son esthétique plus classique, cette œuvre n'attire pas l'attention et ne fait pas l'objet d'une controverse[281].

Seuls trois textes font brièvement mention à *Deux Suzanne et le Jeune Âge* – nommée dans la presse anglophone *Two Susannahs and One Young Man*. Le nombre restreint d'articles s'explique sans doute par la censure de l'œuvre survenue avant le vernissage de l'exposition. La toile n'est pas vue ni par les journalistes ni par le public, ce qui limite la quantité de réactions – positives ou négatives – qu'elle peut engendrer dans la presse. C'est sans doute en raison de la faible couverture médiatique concernant les controverses et les censures de ces deux œuvres que cette affaire ne semble pas avoir d'écho dans la presse montréalaise.

---

[280] L'édition de 1949 de la CNE se déroule du 26 août au 10 septembre.

[281] La seule mention qui semble être faite à l'œuvre est celle de Ken W. MacTaggart (1949.09.06) qui désapprouve l'apparence physique de Susannah et les couleurs choisies par l'artiste pour la représenter. Cette critique ne s'adresse pas à l'œuvre de Brymner, dont il apprécie l'esthétique. Il écrit à son sujet : « *This picture* [celle de Brymner] *is in the section labelled People and between Susanna and the other nude, the latter is what the average male would really consider People in capital letters* ».

Les textes torontois qui parlent de l'œuvre censurée sont avares de détails et ne révèlent pas le nom de l'artiste qui l'a peint[282]. Cependant, le titre inusité de l'œuvre, la description qu'offre le chroniqueur Frank Tumpane dans le *Globe and Mail*[283] et les archives d'Alfred Pellan permettent d'identifier le tableau comme étant *Deux Suzanne et le Jeune Âge* [*Trois personnes*]. Les documents conservés par Pellan sont des pages tirées du catalogue ainsi que l'article de Frank Tumpane dans lequel il est question de *Deux Suzanne et le Jeune Âge* et de *Citrons ultra-violets*. Pellan a ajouté au crayon des flèches rouges liant ensemble le catalogue et la coupure de presse[284].

Bien qu'une référence à l'érotisme de la toile soit faite par Tumpane dans son article, la nudité des personnages et la représentation des organes génitaux masculins sont des éléments passés sous silence. Le retrait de *Deux Suzanne et le Jeune Âge*, qui se déroule quelques jours avant le vernissage, contredit les propos tenus par Elwood Hughes en 1947, lorsqu'il affirme que le nu n'est pas censuré à la CNE (*The Toronto Daily Star*, 1947.08.01a).

La seconde œuvre qui embrase les débats, *Susannah and the Elders* de Thomas Hart Benton, attire davantage l'attention que *Deux Suzanne et le Jeune Âge*, d'une part parce qu'elle est exposée et, d'autre part, en raison du réalisme de l'œuvre. Le tableau, qui s'inscrit dans l'école régionaliste américaine, montre une femme complètement nue, assise sur un rocher et prête à entrer dans l'eau, alors que deux hommes cachés dans

---

[282] *The Toronto Daily Star*, 1949.08.17 ; Tumpane, 1949.08.17 ; *The Globe and Mail*, 1949.08.22. Une seconde œuvre de Pellan, *Citrons ultra-violets* (1947), est présentée sans problème dans le cadre de l'exposition (*Canadian National Exhibition*, 1949, p. 12).

[283] Il écrit : « *One Susannah is predominantly orange and changes to a sort of plaid. The other Susannah is yellow, pink and grey, while the young man is an evil-looking red. The three of them appear to be in bed together. It's hard to say for sure however. They are dreadfully mixed up* » (Tumpane, 1949.08.17). En plus de parler de *Deux Suzanne et le Jeune Âge*, Tumpane offre une critique de *Citrons ultra-violets*, sans toutefois donner le nom de l'artiste qui l'a réalisé.

[284] Document 95B-3, 1949 ; Document 95B-4, 1949 ; *Canadian National Exhibition*, 1949 ; Tumpane, 1949.08.17.

les buissons la regardent à son insu. Malgré la référence à une histoire biblique, la scène représentée ne se déroule pas dans un passé lointain, mais plutôt dans un environnement contemporain : à l'arrière-plan de la toile, il est possible de voir une église et une voiture. L'habillement des deux hommes témoigne aussi de cette modernité. La femme, dont le pubis est couvert d'une légère pilosité[285], est complètement nue. Sa coiffure ondulée est typique des années 1930, ses ongles sont peints d'un vernis rouge, elle porte une alliance à sa main gauche et ses sandales à talons sont négligemment laissées avec ses vêtements à ses côtés. La femme représentée par Benton, qui ne cherche pas à cacher sa nudité, adopte une attitude corporelle qui témoigne d'une assurance indéniable.

Dans l'un des premiers textes torontois à paraître sur *Susannah and the Elders*, le chroniqueur Frank Tumpane écrit que « *Susannah looks like a girl* » (Tumpane, 1949.08.17), ce qui l'éloigne de la tradition qui distingue alors le nu de la nudité[286]. Le tableau de Benton est aussi qualifié par des journalistes de « *nudest nude of all nude paintings ever to be shown at the Canadian National Exhibition* » (*The Toronto Daily Star*, 1949.08.17) et de « *nudest nude on canvas* » (Tumpane, 1949.08.17 ; *The Telegram*, 1949.08.19). Cette caractéristique, croient les reporters, laisse présager une vive réaction de la population torontoise qui risque de demander son retrait[287].

---

[285] La présence de ces poils pubiens, tout comme la modernisation d'une scène biblique, mène aussi à l'éclosion d'une controverse de l'autre côté de la frontière lorsque l'œuvre est exposée en 1939 au City Art Museum de St-Louis, Missouri (H. Adams, 1989, p. 284-293 ; Wolff, 2012, p. 284-286). Il est alors également reproché à la femme peinte par Benton d'être « *very nude* » (H. Adams, 1989, p. 290) et « *much too nude* » (Wolff, 2012, p. 264). Dans son article, Frank Tumpane fait d'ailleurs référence à une controverse survenue aux États-Unis et impliquant le tableau *Susannah and the Elders*, sans toutefois préciser le lieu et la date (Tumpane, 1949.08.17). Au moins deux articles paraissent dans la presse torontoise à l'occasion de la controverse américaine (*The Globe and Mail*, 1939.02.02 ; *The Toronto Daily Star*, 1939.02.06).

[286] Je pense notamment aux définitions faites par Kenneth Clark (1998a ; 1998b) dans son ouvrage *The Nude : An Ideal Form*. Il sera davantage question de Clark et de son livre dans le 3e chapitre.

[287] Par exemple, Frank Tumpane (1949.08.17) croit que l'œuvre va certainement mener à : « […] *another one of those minor typhoons* […] » qui caractérise selon lui la CNE.

Tumpane ajoute qu'il faut protéger les visiteurs de l'exposition de la CNE puisqu'ils ne sont pas ceux qui fréquentent habituellement les salles de musées. Tumpane écrit : « *These are the type who are likely to view a nude, not as a work of art, but* [...] *as a lady who isn't wearing clothes* » (Tumpane, 1949.08.17). Ainsi, selon le chroniqueur, tous ne savent pas faire la différence entre le nu artistique et la nudité.

Les réactions anticipées dans les jours précédant le vernissage ne sont toutefois pas nombreuses et aucune véritable controverse ne semble éclater. L'une des rares personnes à se prononcer contre l'œuvre de Benton, outre les journalistes et les chroniqueurs, est Isabel Ross. Celle qui occupe le poste de présidente du Local Committee Counsel of Women, et qui est membre du comité de moralité de ce même organisme, avoue d'emblée ne pas avoir vu le tableau, mais cela ne l'empêche pas de partager publiquement son opinion négative de l'œuvre. Après *Youth* d'Edward Randolph Glen en 1947, c'est la seconde fois qu'Isabel Ross se prononce contre un nu présenté à la CNE sans l'avoir préalablement vu. La femme croit que le sujet qui est représenté par Benton est dangereux puisqu'il pourrait influencer les hommes en les incitant à abuser des femmes, comme le font les deux vieillards peints sur la toile (*The Toronto Daily Star*, 1949.08.17 ; *The Telegram*, 1949.08.19). Ce propos s'apparente donc au discours que Ross avait en 1947 au sujet de *Youth*. À la suite de la parution de ce texte, au moins deux personnes font parvenir des lettres ouvertes aux journaux afin de répondre à cette déclaration : l'une d'elles partage l'opinion de Ross (*The Toronto Daily Star*, 1949.08.26) et l'autre la dénonce (*The Toronto Daily Star*, 1949.08.24).

Les réactions de certains visiteurs semblent être influencées par les commentaires de Ross, relayés par la presse. En effet, comme le laisse sous-entendre un journaliste du *Telegram* (1949.08.19) : « *Only furtive glances and frightened faces, meanwhile, greet* Susannah and the Elders*. Publicity and an attack by school board trustee, Mrs. Isobel* [sic] *Ross, have made gallery-goers rather ashamed to be caught staring at Thomas Hart Benton's famous nude* ». Cependant, ce comportement peut

aussi être causé par la présence d'un agent de sécurité tout près de l'œuvre et la surveillance accrue dont bénéficie la toile de Benton[288].

Malgré les prédictions des journalistes concernant *Susannah and the Elders* et en dépit des récriminations d'Isabel Ross, le scandale n'est pas aussi important que celui pressenti par les journalistes. La critique d'art du *Globe and Mail*, Pearl McCarthy (1949.08.23), ne croit pas non plus que l'œuvre soit scandaleuse. Elle écrit quelques jours après l'ouverture de la CNE :

> *Although it is the most daring show the CNE has ever presented, the nudes are not the starling feature. After all, Thomas Hart Benton's* Suzanna [*sic*] and the Elders *isn't either wicked or even very interesting. It's just Thomas Hart Benton enjoying himself as a grown-up gamin with a taste for satire and a talent for drawing figures*.

Par ailleurs, il semble que le caractère subversif de *Susannah and the Elders* soit éclipsé par l'esthétisme de *Hide and Seek*[289] (1940-1942) de l'artiste russo-américain Pavel Tchelitchew (1898-1957). Comme l'explique un journaliste du *Telegram* (1949.09.01) : « *The painting "Hide-and-Seek" by Russian-born American whose name is Tchelitchew* […] *is being given more credit for driving crowds into the CNE gallery than "Susannah and the Elders," or even the rain* ». L'œuvre est critiquée en raison de la modernité de la composition, caractérisée par l'ambiguïté de la scène, la superposition d'éléments hétéroclites et l'effet de transparence. *Hide and Seek* montre un groupe de jeunes enfants jouant à cache-cache dans un arbre. Le tableau est fortement marqué par le surréalisme. Les corps représentés ne sont pas tous complets.

---

[288] « *Already the curious public has been trying to get a peek at the show, or more likely the beautiful fig leafless Susie, but the invincible guard at the door is not to be won over. He has his orders. If he is reasonably sure the applicant has business within he will execute a shrill call on a whistle he must have borrowed from a policeman. Thereupon One-in-Authority will appear from an inner room to decide on the validity of the claim of the importunate one without* » (*The Telegram*, 1949.08.20).

[289] Tout comme *Susannah and the Elders* de Thomas Hart Benton, cette œuvre fait partie des collections du Museum of Modern Art de New York.

Des jambes, des fœtus et des têtes semblent flotter dans l'espace sans être reliés à un personnage précis.

2.2.2 L'affaire selon l'historiographie

Dans l'historiographie, les rares auteurs qui mentionnent rapidement la controverse offrent peu de détails sur cette affaire. Ils se limitent à effleurer le scandale entourant l'exposition de l'œuvre de Hart Benton et omettent de parler du retrait des *Deux Suzanne et le Jeune Âge* (Grandbois, 2009, p. 88 ; Cossman, 1995, p. 85). Ceci est sans doute dû au peu d'informations concernant ce tableau et son auteur dans la presse de 1949. Par ailleurs, bien qu'il soit question de la controverse concernant *Susannah and the Elders* de Hart Benton dans la chronologie établie à la fin de l'ouvrage de Brenda Cossman (1995, p. 85), *Censorship and the Arts: Law, Controversy, Debate, Facts*, une erreur de datation est toutefois à soulever, puisqu'il est indiqué que l'évènement est survenu en 1951 plutôt qu'en 1949.

2.3 L'affaire Town 1951

La première controverse à impliquer Harold Town a lieu lors de la 72e exposition annuelle de l'ARAC, qui se tient à l'AGT du 23 novembre 1951 au 6 janvier 1952. L'artiste y présente *Two Nudes* (Figure 2. 7), une œuvre mettant en scène deux nus masculins. Le tableau choque certains des lecteurs du *Toronto Daily Star* et ils en font part dans les pages du journal.

2.3.1 La version des documents d'archives et des journaux de l'époque

Harold Town est peu connu sur la scène torontoise au moment où se tient l'exposition. En effet, il ne devient une véritable vedette que dans la seconde moitié des années 1950, grâce à sa participation aux activités du groupe Painters Eleven entre 1953 et 1960[290] et à la qualité de sa production éclectique qui fait sa renommée. Town a terminé depuis peu ses études à la Western Technical School de Toronto, puis à l'OCA[291] (1942-1944). Au moment de l'exposition de l'ARAC, l'artiste travaille simultanément comme peintre et dessinateur publicitaire (Burnett, 1986, p. 46 ; Moray, 2014, p. 5-6 ; Nowell, 2014, p. 38, 40). Le nu et l'érotisme sont présents dans la production de Town tout au long de sa vie, et son intérêt pour ces sujets est apparu très tôt (Fulford, 1969, p. 8). Bien qu'il ait fait des tableaux mettant en scène la figure humaine dénudée – comme c'est le cas pour *Two Nudes* –, Town explore ce type de représentation surtout grâce au dessin (Fulford, 1980).

L'arrière-plan de *Two Nudes* n'est pas défini et est peint dans des teintes d'ocre, de jaune, d'orangé et de chair rosée. Le tableau met en scène deux adolescents nus se tenant bras dessus bras dessous. Celui de droite est placé de dos, ce qui permet de voir la carrure de ses épaules, la musculature de ses jambes et la rondeur de ses fesses. Contrastant avec cette figure, le corps filiforme et la posture que le jeune homme de gauche adopte évoquent les poussées de croissance de l'adolescence. Légèrement à l'avant-plan et positionné de trois quarts, il fait face au spectateur. Ainsi placés, ses

---

[290] En plus d'être activement impliqué dans les expositions, Town est l'un de ses principaux animateurs du groupe, notamment parce qu'il écrit les textes publiés dans les catalogues d'exposition de Painters Eleven (Moray, 2014, p. 7). Le groupe n'a toutefois aucun chef et tous partagent les responsabilités liées à l'organisation des expositions et autres activités (Nasgaard, 2007, p. 93).

[291] Selon Gerta Moray (2014, p. 4), « […] l'enseignement qu'il y reçoit ne l'inspire guère ».

organes génitaux, dont la base est couverte de poils, se retrouvent au centre de la toile. Ce détail, tout comme le visage impassible de l'adolescent au moment où il porte vers sa bouche une pomme – le fruit du péché originel – et la présence du second jeune homme donne une charge érotique au tableau.

La toile présentée par Town est remarquée par la critique du *Globe and Mail*, Pearl McCarthy (1951.11.24). En parlant de la couleur et des qualités du dessin, elle fait l'un des rares commentaires portant sur l'œuvre quelques semaines avant que ne commence la controverse. Elle écrit : « *Speaking of tonality, Harold Town has turned his brilliance to a study of nudes in which the tonality is vital, even though a trifle arbitrary, and in which some distortion is made to serve very interesting, lively drawing* ». La critique d'art ne donne toutefois pas d'autres détails concernant le tableau et il est impossible à la lecture de son article de savoir s'il s'agit d'un couple mixte, de nus masculins ou féminins.

Les différents textes publiés durant la controverse, entre le 7 décembre 1951 et le 7 janvier 1952, offrent peu d'informations sur l'œuvre. Certains mentionnent que deux figures masculines y sont représentées (*The Toronto Daily Star*, 1951.12.07 ; *The Toronto Daily Star*, 1951.12.14 ; *The Toronto Daily Star*, 1951.12.26). D'autres se contentent d'indiquer qu'il s'agit de nudité masculine, sans préciser le nombre de personnages (*The Toronto Daily Star*, 1951.12.13 ; *The Toronto Daily Star*, 1951.12.28 ; *The Toronto Daily Star*, 1951.12.29). Jamais la représentation des organes génitaux et le poil pubien de l'un des deux personnages n'ont été mentionnés par les auteurs des différentes lettres ouvertes. De plus, exception faite d'un texte du public se référant spécifiquement à *Two Nudes* (*The Toronto Daily Star*, 1951.12.31), le titre exact du tableau n'est pas donné lui non plus.

Peu de textes paraissent à l'occasion : l'essentiel du débat a eu lieu dans les huit lettres ouvertes reproduites dans le *Toronto Daily Star*[292]. Un article publié dans ce même journal indique aussi que des lettres de protestation auraient été envoyées directement à l'AGT, mais si tel est le cas, elles n'ont pas été conservées dans les archives du Musée[293]. Aucune lettre ne semble être parue dans le *Globe and Mail* et le *Telegram.* Les lettres ouvertes du *Toronto Daily Star* sont le lieu d'un débat polarisé puisque quatre personnes demandent la censure de l'œuvre[294] alors que les quatre autres sont contre et exigent que la toile reste en place[295]. Les auteurs de ces textes, qui souvent répondent directement aux commentaires émis par un autre, ne s'attardent pas tant sur l'œuvre de Town au-delà de leur opinion sur le retrait ou non de *Two Nudes*. En fait, ces personnes souhaitent surtout ouvrir un débat sur la légitimité du nu, sur la protection des enfants à l'égard de certaines images et sur l'importance d'éduquer le public et de la jeunesse aux enjeux artistiques.

Seuls deux articles traitant de l'affaire sont publiés, soit un dans le journal jaune *Flash* (1951.12.22)[296] et l'autre dans le *Toronto Daily Star* (1951.12.26). Dans le premier, il est question de l'aspect controversé de l'œuvre et de la nudité intégrale représentée. L'auteur du texte s'exclame : « *It's all there, everything! Nothing is left to the imagination – nothing!* ». La citation provient du catalogue de l'exposition

---

[292] *The Toronto Daily Star*, 1951.12.07 ; *The Toronto Daily Star*, 1951.12.13 ; *The Toronto Daily Star*,; *The Toronto Daily Star*, 1951.12.28 ; *The Toronto Daily Star*, 1951.12.29 ; *The Toronto Daily Star*, 1951.12.31. Ces textes sont signés d'un pseudonyme ou encore des initiales de son auteur.

[293] *The Toronto Daily Star*, 1951.12.26. Un échange de courriels avec Marilyn Nazar, archiviste à la E.P. Taylor Library & Archives du Musée des beaux-arts de l'Ontario le 29 avril 2016, n'a pas permis de statuer si ces lettres avaient aussi été envoyées au musée, comme le souligne le journaliste.

[294] *The Toronto Daily Star*, 1951.12.07 ; *The Toronto Daily Star*, 1951.12.28 ; *The Toronto Daily Star*, 1951.12.29 ; *The Toronto Daily Star*, 1951.12.31

[295] *The Toronto Daily Star*, 1951.12.13 ; *The Toronto Daily Star*, 1951.12.14 ; *The Toronto Daily Star*, 1951.12.19 ; *The Toronto Daily Star*, 1952.01.07.

[296] *Flash* est un tabloïd hebdomadaire publié à Toronto dans les années 1940 et 1950. Ce journal jaune est reconnu pour ses articles sensationnalistes dont plusieurs se concentrent sur des thèmes à caractère sexuel (homosexualité, inceste, viol, etc.).

rétrospective de Town présentée à la fin des années 1980 à l'AGO (Burnett, 1986, p. 84[297]). Il n'a pas été possible de retrouver l'article portant sur le nu de Town puisque le numéro du 22 décembre 1951 ne se trouve ni à la Thomas Fisher Rare Book Library de la University of Toronto ni à la Toronto Reference Library ni à la Canadian Lesbian and Gay Archives de Toronto, des lieux où sont conservés de nombreux exemplaires de *Flash*.

Le second article est publié après une attaque iconoclaste faite par un visiteur le 21 décembre 1951. Le conservateur de l'AGT, Martin Baldwin, explique que l'œuvre a été endommagée par un quidam : « […] *and damage it so badly it had to be removed. The attendants did not see who did it, and we think the damage can be repaired* » (*The Toronto Daily Star*, 1951.12.26). Avec *La Paix* de Robert Roussil, il s'agit d'un second nu canadien à être endommagé par un citoyen fâché par la nudité en 1951. À la suite de l'incident, *Two Nudes* est retiré de l'exposition, qui elle, se poursuit comme prévu jusqu'au 6 janvier 1952. Harold Town n'a pas voulu faire de commentaire à la presse autre que : « *It was only a painting* ». Il dit aussi qu'il doit maintenant évaluer les dommages (*The Toronto Daily Star*, 1951.12.26). L'article du *Toronto Daily Star* est le seul à paraître au sujet de ce méfait et du retrait de l'œuvre.

2.3.2 L'affaire selon l'historiographie

Bien que la controverse de Town ne soit pas fortement médiatisée en décembre 1951, elle est mentionnée dans des ouvrages consacrés à Town ou au groupe Painters

---

[297] La référence à l'article de *Flash* est donnée par de plusieurs ouvrages portant sur l'artiste. Voir T. Fraser, 1975b ; Burnett, 1986, p. 84, 217 ; Nowell, 1992, p. 30 ; Nowell, 2010, p. 162.163, 329 ; Nowell, 2014, p. 54.

Eleven. Peu d'auteurs prennent le temps de décrire l'œuvre[298] et l'évènement devient dès lors une simple anecdote marquant le début de la carrière de Town[299]. Ceci est sans doute imputable à la rareté des informations provenant des sources premières qui concernent cette controverse. Il est aussi possible de constater une certaine confusion au sujet du titre de la toile : elle est identifiée par certains auteurs comme étant *Love Drawing*[300] et par d'autres, comme étant *The Lovers* (Cossman, 1995, p. 85) ou *Two Nudes*[301]. Aucune reproduction de l'œuvre ne se trouve non plus dans la littérature secondaire[302]. En effet, l'œuvre que présente Iris Nowell (2014, p. 55) dans son ouvrage *Harold Town* comme étant le tableau censuré en 1951, qu'elle nomme *Two Nudes* et qu'elle date de 1951, ne correspond pas à la toile conservée à ce jour par la succession du peintre. De plus, l'image qui est reproduite dans son livre est un dessin dont le titre est *Love Drawing*. Cette œuvre est datée de 1962 dans un précédent livre de Nowell (2010, p. 162.), *Painter Eleven: The Wild Ones of Canadian Art*. Pourtant, ce ne semble pas non plus correspondre au dessin : il est possible de voir à côté de la signature de Town, en haut à droite de l'œuvre, la mention « Nov. 1963 » (Figure 2. 8).

---

[298] Iris Nowell (1992, p. 30) décrit le tableau dans les ouvrages qu'elle consacre à Town et au Painters Eleven. Cependant, ces descriptions ne sont pas les mêmes d'un livre à l'autre. Celle qu'elle offre dans ses mémoires correspond à l'image que m'a fait parvenir David Silcox de la Town Estate : « *A large painting, it represents two views of a single male figure, front and back, giving the impression of entwined lovers, the back revealing exposed genitals* ». Nowell (2014, p. 55) donne toutefois une description bien différente d'un fusain qu'elle identifie à tort comme étant le tableau censuré lors de l'exposition de l'ARAC en 1951 : « *The drawing, a reclining couple rendered in thick black compressed charcoal, portrays the male facing backwards with genitals prominently exposed* ».

[299] T. Fraser, 1975b ; Burnett, 1986, p. 84 ; Cossman, 1995, p. 85 ; Nowell, 2010, p. 162-163.

[300] Nowell, 2010, p. 162-163. Un titre différent est donné par l'autrice dans un ouvrage publié en 1992 et dans un autre datant de 2014. L'œuvre est alors nommée de son véritable titre, *Two Nudes* (Nowell, 1992, p. 30 ; Nowell, 2014, p. 55).

[301] T. Fraser, 1975b ; Burnett, 1986, p. 84 ; Nowell, 1992, p. 30 ; Nowell, 2014, p. 55. Il s'agit aussi du titre donné par David Silcox dans un courriel échangé le 2 mars 2016. L'historien de l'art est l'un des administrateurs de succession Harold Town, où l'œuvre est aujourd'hui conservée.

[302] Le tableau est toutefois exposé en 1975 (T. Fraser, 1975b), puis en 1986 (Burnett, 1986, p. 218).

2.4 L'affaire Hart House 1955

La première exposition d'importance de Graham Coughtry (1931-1999) et Michael Snow (né en 1929) a lieu au début du mois de janvier 1955 à la Hart House de la University of Toronto. Plusieurs nus y sont présentés et le maire de Toronto, Nathan Philips (1892-1976), exige que trois d'entre eux soient exclus de l'exposition.

2.4.1 La version des documents d'archives et des journaux de l'époque

Coughtry et Snow se sont rencontrés durant leurs études à l'OCA et ils sont encore quasi-inconnus du public lorsqu'ils tiennent leur exposition conjointe à la Hart House. L'endroit est un club privé réservé aux étudiants qui existe depuis 1919, grâce à des fonds offerts par Vincent Massey, et est nommé en l'honneur de son grand-père, Hart Massey (1823-1896). Depuis sa fondation, la Hart House est un lieu de rassemblement où se forment divers comités chargés d'organiser des activités sportives, culturelles, spirituelles et éducatives.

Depuis 1922, le directeur de la Hart House et les étudiants siégeant au comité artistique travaillent à instaurer une collection d'art canadien. Au départ, les œuvres sont achetées afin de décorer les différentes salles et bureaux du club. Il n'y a aucun conservateur professionnel, mais une politique d'acquisition, adoptée en 1925, a permis de constituer une collection de grande qualité dans laquelle figurent aujourd'hui des chefs-d'œuvre de l'art canadien. La première exposition temporaire est présentée en 1938 et dès lors, ces évènements se succèdent chaque mois, sauf durant l'été. Jusqu'en 1972, la fréquentation de la Hart House est réservée exclusivement aux étudiants masculins de la University of Toronto. Avant cette date, les étudiantes peuvent toutefois accéder à la galerie d'art le mercredi après-midi. C'est

aussi le cas le dimanche, la seule journée de la semaine où l'endroit est alors ouvert au grand public (*La Presse*, 1955.01.05).

Coughtry, originaire de Saint-Lambert au Québec, suit des cours à l'École d'art et de design du Musée des beaux-arts de Montréal durant l'année 1948. Il a notamment comme professeurs Goodridge Roberts (1904-1974) et Jacques de Tonnancour (1917-2005). Il déménage ensuite à Toronto et fréquente l'OCA de 1949 à 1953 (Hale, 1976, p. 7-8). Pour sa part, Snow étudie le design à l'OCA entre 1948 et 1952 (Moure, 2015, p. 49). En 1954, après avoir terminé leurs études, les deux jeunes artistes se retrouvent en Europe et y voyagent quelque temps[303].

À leur retour au Canada, Coughtry et Snow commencent à exposer leurs œuvres dans des galeries torontoises et entreprennent parallèlement des carrières dans les studios de films d'animation Graphics Associates[304]. Coughtry intègre ensuite le département d'art graphique de la *Canadian Broadcasting Corporation* (CBC) et y travaille jusqu'en 1959 (*Canadian Art*, 1961a ; Hale, 1976, p. 9 ; Burnett, 1983, p. 7). Dans les années qui suivent, Coughtry et Snow marquent la scène artistique torontoise et canadienne, notamment en évoluant dans le cercle du galeriste Avrom Isaacs (1926-2016), avec qui ils sont amis[305].

Coughtry, dont le travail est caractérisé par la représentation quasi exclusive de la figure humaine, gagne sa renommée dans les années 1960 avec sa série *Two Figures*, qui met en scène des nus où une esthétique semi-abstraite, une gestuelle

---

[303] Coughtry s'est rendu en Europe grâce à une bourse d'études offerte par l'OCA. Snow est arrivé sur le vieux continent un peu avant son ami (Hale, 1976, p. 8).
[304] *The Telegram*, 1955.01.04, p. 2 ; D. Reid, 1994, p. 113 ; Langford, 2014, p. 6. Le studio produit notamment des annonces publicitaires (Moure, 2015, p. 59).
[305] Coughtry et Isaacs sont colocataires au milieu des années 1950 (Hale, 1976, p. 8 ; *Toronto Life*, 1994.04, p. 56 ; Wigmore, 2005, p. 8).

expressionniste et la sensualité sont privilégiées. Comme le souligne dès 1966 le critique d'art Barrie Hale (1966.12.03) : « *The two figures series used as its module figures in sexual embrace and the emotional impact was enormous*[306] ». Snow, qui se concentre sur la peinture et le collage dans les années 1950, puis, durant la décennie suivante, à une production multidisciplinaire : sculpture, photographie, performance sonore, vidéo et art médiatique sont quelques-uns des médiums explorés par l'artiste[307]. Durant les années 1960, Snow obtient une reconnaissance internationale notamment avec sa série *Walking Women* (1961-1967)[308].

Le vernissage de l'exposition conjointe de Coughtry et Snow se tient le 4 janvier 1955. Selon les articles de journaux de l'époque, ils y présentent 10 dessins et 35 peintures (*The Telegram*, 1955.01.04, p. 1 ; *La Presse*, 1955.01.05 ; *The Montreal Star*, 1955.01.05). Cependant, selon la liste des œuvres retrouvées dans les archives de la Hart House, 12 sont de Coughtry et 30 sont réalisées par Snow (Hart House, 1955.01.06).

---

[306] Voir aussi *The Globe and Mail*, 1966.12.10 ; Hale, 1976, p. 6 et 11 ; Dault, 1983.03, p. 83. Le nu est à ce point central dans sa production que deux d'entre eux sont cités en exemple durant le procès à la Cour d'appel de l'Ontario de la galeriste Dorothy Cameron, qui a lieu en mai 1966, soit onze ans après les évènements survenus à la Hart House. Coughtry est alors reconnu comme étant un artiste canadien important. Voir l'affaire *Eros '65* – mai 1966.

[307] Pour l'étendue de la carrière de Snow et la diversité de ses médiums, voir notamment Théberge, 1978 ; Snow, 1979 ; Snow, 1999 ; Déry, 2011 ; Langford, 2014 ; Moure, 2015.

[308] Snow est encore peu connu en 1961 au moment où il débute cette série. Les silhouettes de femme marchant, dont la forme se répète dans de multiples matériaux et techniques, témoignent de la diversité des médiums explorés par l'artiste tout au long de sa carrière. Les œuvres de la série ont été exposées un peu partout, tant au Canada qu'à l'international, dans des galeries, des musées et des lieux publics inusités. En 1966, Wendy Michener écrit dans le magazine *Maclean's* : « […] *it wasn't until the appearance of the walking woman in 1961 that Snow began to catch on with the galleries and collectors who control the art world. By 1963 he was one of Canada's best-known artists* » (Michener, 1966.09.03, p. 40). Emily Landau (2013) affirme que « [t]*he* Walking Woman *became Snow's logo, a visual marker that branded his name into the public consciousness. It was a cross-pollination of high culture, pop culture and consumer culture, and it made him a star* ». Pour en savoir plus sur la série *Walking Women*, voir notamment Rockman, 1963 ; Dompierre, 1983 ; D. Reid, 1994, p. 21-67 ; Snow, 2004 ; Moure, 2015, p. 79-109.

Le vernissage a eu lieu quelques heures après l'entrée en poste du tout nouveau maire de Toronto, Nathan Phillips (*The Montreal Star*, 1955.01.05). Des plaintes au sujet des œuvres qui sont présentées à la Hart House poussent Phillips à se rendre à l'exposition (*The Globe and Mail*, 1955.01.05). Selon le journal des étudiants de la University of Toronto, *Varsity*, il aurait été accompagné par « […] *a battery of reporters and photographers from downtown newspapers* » (*The Varsity*, 1955.01.10a, p. 1). À la suite à sa visite, le maire demande à Joseph McCulley (dates inconnues), le directeur de la galerie, de retirer trois nus qu'il juge répréhensibles et « *"out of place" at the University of Toronto student centre* » (*The Montreal Star*, 1955.01.05). Les termes qu'il utilise pour qualifier les dessins sont aussi : « *offensive* » et « *objectionable* »[309]. D'autres œuvres présentées dans l'exposition sont aussi taxées par le maire de « *neither good art nor too offensive* » (*The Telegram*,1955.01.04, p. 2).

Outre l'opinion défavorable de Phillips au sujet des œuvres de Snow et Coughtry, peu de choses sont connues à leur sujet. Seules des descriptions sommaires sont publiées dans les journaux : le dessin à la plume réalisé par Coughtry présente un couple nu enlacé, alors que ceux de Snow montrent respectivement une femme couchée sur un lit et un couple hétérosexuel « […] *in a seated position* » (*The Telegram*, 1955.01.04, p. 2). Les titres exacts ne sont pas donnés aux visiteurs de la Hart House. Ces informations ne se retrouvent pas non plus dans les articles de presse qui traitent de l'affaire, à l'exception de textes publiés dans le journal étudiant *The Varsity* et dont la distribution est assez restreinte – surtout en comparaison avec les trois grands journaux torontois. Il est donc plutôt étonnant que Phillips déclare au *Globe and Mail* (1955.01.05) que certains des titres sont offensants, plus particulièrement dans le cas de l'œuvre de Snow montrant une femme et un coq. Mike

---

[309] *The Telegram*, 1955.01.04, p. 1 ; *The Globe and Mail*, 1955.01.05 ; *The Montreal Star*, 1955.01.05 ; *The Globe and Mail*, 1955.01.06a ; *The Montreal Star*, 1955.01.06 ; *The Telegram*, 1955.01.06a ; Pengelley, 1955.01.07, p. 1 ; *The Varsity*, 1955.01.10a, p. 1.

Pengelley du *Varsity* nomme cette œuvre « "*La Manana*" (*the Morning*)[310] » et c'est un titre qui se trouve sur la liste retrouvée dans les archives de la Hart House[311]. En 1994, dans une entrevue avec *Toronto Life* (1994.04, p. 56), Snow affirme que l'œuvre en question se nomme *Woman with a Cock in her Hand*, révélant ainsi les allusions sexuelles qui ont pu déranger le maire en 1955.

Joseph McCulley refuse tout d'abord de retirer les trois dessins, arguant que la décision revient au comité artistique de la Hart House, composé de représentants de l'Université et d'étudiants. Le maire, lui, n'a aucune autorité sur les choix de la galerie. Il déclare à la presse : « […] *no one unconnected with the Hart House has the right to tell us what we will put up or take down*[312] ». En effet, puisque le lieu d'exposition est considéré comme un club privé, le comité artistique qui met sur pied ces évènements est indépendant et a une totale liberté en ce qui concerne ses activités[313]. Outre McCulley, qui en tant que directeur de la Hart House siège d'office au comité, celui-ci est composé pour l'année scolaire 1954-1955 de l'assistant du directeur, G.A. McDowell, du président de la Hart House John A. Hall, du conservateur des estampes et bibliothécaire, G.E. Finley, du conservateur de la collection Lee, Edwy Cooke, d'un représentant du corps professoral, R. Moyer, d'un représentant des étudiants de second et troisième cycle, John Barnes, des étudiants au baccalauréat T.D.R. Briant, P.S.B. Ezra, G.A. Fierheller, A.K. Gigerhoff, T. Hori, P.J. Irvine, J.G. Lister, M.J. McMordie, S. Moscoe, E.J. Schonleber (Hart House, 1955, p. viii). Enfin, l'étudiant John M.

---

[310] Pengelley (1955.01.07, p. 3) attribue ce titre à l'œuvre montrant la jeune femme et le coq. Il écrit : « *The mayor was reported scandalized not only by the drawing of the two embracing nudes but a false title which someone had attributed to a second sketch – that of a reclining nude clutching the beak of a large rooter in her hand* ».

[311] Ce document est conservé dans les archives de la galerie (Hart House, 1955.01.06).

[312] *The Globe and Mail*, 1955.01.05. Son refus est aussi mentionné dans *The Telegram*, 1955.01.04 ; *The Montreal Star*, 1955.01.05.

[313] *The Telegram*, 1955.01.04 ; *The Globe and Mail*, 1955.01.05 ; *The Telegram*, 1955.01.05b, p. 2 ; *The Toronto Daily Star*, 1955.01.05, p. 1.

Roberts est le secrétaire du comité (*The Telegram*, 1955.01.06a.). Gigerhoff[314] (1955.01.11) et McMordie[315] (1955.01.10) écrivent tous deux des articles en faveur de l'art de Snow et de Coughtry dans le journal étudiant de l'université, *Varsity*.

Malgré la déclaration faite par McCulley affirmant que seul le comité a le droit de s'ingérer dans la sélection artistique de la Hart House, le directeur choisit d'enlever le jour même le nu de Coughtry présentant un homme et une femme enlacés, une décision relayée dans les journaux dès le 5 janvier 1955. Ce retrait est fait de manière préventive par McCulley, en attendant que le comité se rencontre pour statuer sur le sort définitif du dessin (*The Telegram*, 1955.01.05b, p. 1 ; *The Toronto Daily Star*, 1955.01.05, p. 1). Il est difficile de savoir ce qui a poussé le directeur de la Hart House à soustraire cette œuvre en particulier et non pas les trois qui sont visés par la critique négative du maire. Ce dernier affirme toutefois être satisfait de la décision du directeur puisqu'il s'agit, selon lui, du dessin qu'il considère comme étant le plus offensant[316]. Ce n'est pas tout à fait ce qui est rapporté dans les journaux la veille, avant que Phillips ne soit averti du retrait temporaire de l'œuvre de Coughtry. À ce moment, les reporters laissaient entendre que le dessin qui choquait le plus le maire était celui de Snow montrant une femme allongée tenant un coq dans l'une de ses mains (*La Presse*, 1955.01.05 ; *The Globe and Mail*, 1955.01.05).

Le comité artistique de la Hart House se rencontre en urgence peu après le retrait du dessin. À la suite d'une réunion d'environ 75 minutes, il prend la résolution unanime de raccrocher l'œuvre de Coughtry sur les cimaises (*The Telegram*,

---

[314] L'étudiant en droit y donne des informations bibliographiques au sujet de Coughtry et Snow, parle de leur formation respective, en plus de les interviewer afin de recueillir leurs commentaires sur leur pratique artistique.
[315] Il s'agit d'une critique de l'exposition.
[316] *The Telegram*, 1955.01.04, p. 2 ; *The Globe and Mail*, 1955.01.06a ; *The Montreal Star*, 1955.01.06 ; *The Telegram*, 1955.01.06a.

1955.01.06a). En rendant sa décision publique, le comité insiste sur l'importance de la liberté éditoriale de l'université et sur le statut professionnel des deux peintres, formés dans les institutions artistiques reconnues, ainsi que sur la valeur éducative que présente cette exposition (*The Telegram*, 1955.01.05b ; *The Telegram*, 1955.01.06a).

Lorsqu'il est informé du retour de l'œuvre de Coughtry sur les murs de la galerie d'art, Philips annonce aux journalistes venus recueillir sa réaction qu'il ne va pas contester cette résolution. Il affirme : « *I'm no censor. I only had made a suggestion. If the university officials have decided it should remain, that is their responsibility* » (*The Toronto Daily Star*, 1955.01.06). Cette déclaration peut sembler étrange compte tenu de la demande explicite faite quelques jours plus tôt, alors qu'il souhaite le retrait de trois œuvres. Cependant, elle peut s'expliquer par les réactions négatives engendrées par l'ingérence de Phillips dans les choix d'une galerie d'art universitaire. En effet, son intervention à la Hart House mène à un débat portant sur les champs d'action dans lesquels un maire peut intercéder[317]. L'opinion des conseillers de Ville est sollicitée par un journaliste du *Telegram* (1955.01.05b) et les différentes citations qu'il rapporte montrent que la plupart d'entre eux ne sont pas d'accord avec l'intervention du maire.

L'affaire de la Hart House suscite de nombreux articles, des caricatures[318] et des lettres ouvertes dans la presse torontoise[319]. La nouvelle est aussi relayée dans une

---

[317] Il sera question du manque d'expertise artistique du maire, un reproche que lui adressent certains journalistes et chroniqueurs, dans le cadre du 3e chapitre. Voir le point 3.1.4, intitulé « Les figures d'autorité ».

[318] Reidford, 1955.01.06 ; Grassick, 1955.01.07 ; Grassick, 1955.01.12. Des caricatures paraissent aussi dans *Varsity*, le journal étudiant de la University of Toronto (Wellen, 1955.01.10 ; Wellen, 1955.01.11).

[319] Certains se positionnent contre la censure (*The Globe and Mail*, 1955.01.08a ; *The Globe and Mail*, 1955.01.08b ; *The Globe and Mail*, 1955.01.08c ; *The Telegram*, 1955.01.08 ; *The Toronto Daily Star*, 1955.01.10 ; *The Telegram*, 1955.01.11a ; *The Telegram*, 1955.01.11b ; *The Varsity*, 1955.01.11b ; *The Toronto Daily Star*, 1955.01.15 ; *The Toronto Daily Star*, 1955.01.19), alors que d'autres approuvent

faible mesure par quelques textes à Montréal (*La Presse*, 1955.01.05 ; *The Montreal Star*, 1955.01.05 ; *The Montreal Star*, 1955.01.06). Compte tenu de la rapidité avec laquelle la plainte du maire de Toronto est acheminée à la Hart House, la plupart des articles publiés relèvent de la nouvelle et du fait divers. Alors que les expositions de la Hart House sont souvent couvertes dans la presse, seuls deux commentaires critiques paraissent au sujet des œuvres de Coughtry et de Snow qui vont au-delà de la controverse qu'elles suscitent. L'un est de Pearl McCarthy (1955.01.08) du *Globe and Mail* qui parle de manière succincte des œuvres présentées à la Hart House dans un texte où il est question des différentes expositions présentées à Toronto au début du mois de janvier 1955. Il ne s'agit pas d'une critique en tant que telle. McCarthy ne fait aucune mention à la controverse déclenchée par la demande de Nathan Phillips et se contente de vanter le travail de Snow et de Coughtry en deux phrases. Aucune information au sujet des œuvres ne se trouve dans ces lignes. Elle spécifie à ses lecteurs que la galerie de la Hart House ouvre ses portes au public le lendemain de la publication de son article, les invitant ainsi à s'y rendre[320].

La critique la plus substantielle de l'évènement ne paraît pas dans l'un des grands journaux de la métropole ontarienne, mais dans le journal étudiant *Varsity*. L'auteur, Michael McMordie (1955.01.10) est membre du comité artistique de la Hart House. Il n'est donc pas étonnant qu'il affirme apprécier grandement ce qui se trouve sur les cimaises de la Hart House, mais aussi, qu'il adresse des reproches au maire, aux chroniqueurs Frank Tumpane et Wessely Hicks, ainsi qu'au public qui juge

---

l'intervention du maire ou se prononcent contre l'exposition du nu (*The Toronto Daily Star*, 1955.01.11 ; *The Toronto Daily Star*, a31 ; *The Telegram*, 1955.01.14 ; *The Globe and Mail*, 1955.01.15 ; *The Telegram*, 1955.01.15 ; *The Toronto Daily Star*, 1955.01.17 ; *The Toronto Daily Star*, 1955.01.20). Un étudiant de la University of Toronto propose une lettre toute en nuance, dans laquelle il n'appuie pas et ne dénonce pas les actions du maire (*The Varsity*, 1955.01.11a).

[320] « *Coughtry and Snow are undoubtedly talented and have subtle, creative imaginations. At the moment, Coughtry seems to have the best basis in form as distinct from sensuous design* » (P. McCarthy, 1955.01.08).

défavorablement les dessins alors qu'ils n'ont aucune connaissance artistique. L'étudiant est le seul à nommer les titres des œuvres présentées à cette exposition, mais aucune connotation sexuelle n'y est associée. Il décrit également quelques dessins et peintures – dont des nus, mais il ne semble pas accorder d'attention à ceux qui sont visés par la critique de Phillips[321].

2.4.2 L'affaire selon l'historiographie

L'historiographie mentionne généralement l'affaire de la Hart House de manière anecdotique, en quelques lignes[322]. Ceci est parfois fait tout simplement pour laisser entendre que la censure a aidé à propulser les carrières de Snow et de Coughtry (*Toronto Life*, 1994.04, p. 56). À d'autres moments, l'évènement est évoqué uniquement dans le but de montrer que Toronto est conservatrice lorsqu'il est question de nudité au début des années 1950 (Hale, 1985, p. 54 ; Burnett et Schiff, 1983, p. 82). Enfin, certains auteurs parlent rapidement de l'exposition de la Hart House, sans toutefois qu'il soit question de la controverse (Hale, 1976, p. 8 ; Dompierre, 1983, p. 3 ; Kellman, 2002).

---

[321] Le nu dont l'auteur parle est *In the End of Summer* : « […] *the painting glows with the warm light of a summer afternoon filtered by an ochre blind and the delicate tracery of a translucent curtain. A nude female lies on a purple and red spread which is a jarring incongruity. It is painted in a heavy glossy surface instead of the unobtrusive matt finish of the figure and the room; it seems to separate the figure from her surroundings* » (McMordie, 1955.01.10).

[322] D. Reid et Hale, 1972, p. 5, 10 ; Doyle, 1981, p. 28 ; Burnett et Schiff, 1983, p. 82 ; Hale, 1985, p. 54, 57 ; DeGroot, 1994, p. 16 ; D. Reid, 1994, p. 115 ; Cossman, 1995, p. 85 ; Friedland, 2002, p. 391 ; Horrall, 2013, p. 58. Nathan Phillips (1967, p. 108) résume aussi l'affaire dans ses mémoires. Enfin, David Burnett (1983, p. 7) rapporte de manière erronée que l'évènement est survenu à l'automne 1955.

2.5 L'affaire Berkovitz 1963

Des œuvres du dessinateur Martin Berkovitz (né en 1945) sont considérées comme obscènes par certains visiteurs de l'exposition qu'il présente à la Jack Pollock Gallery du 11 au 28 janvier 1963.

2.5.1 La version des documents d'archives et des journaux de l'époque

Berkovitz est âgé alors de 18 ans et est peu connu sur la scène artistique torontoise au moment de son exposition à la Jack Pollock Gallery. Helen Allen (1963.01.30), journaliste au *Telegram*, indique que le jeune artiste a reçu une formation initiale en art commercial à la Northern Secondary School, « […] *but says he is largely self-taught* […] ». Elle présente aussi le jeune homme comme un artiste sérieux, « […] *obsessed by art that he works 14 or 15 hours a day* ». Sa jeunesse ne l'empêche pas de s'implanter rapidement sur la scène artistique torontoise. Dans un article portant sur la scène torontoise, écrit en 1965, soit deux ans après les faits ici discutés, le critique d'art Harry Malcolmson (1965.08.28) parle de Berkovitz comme étant un artiste désormais bien établi. L'artiste continue dans les années qui suivent à réaliser et à exposer des œuvres érotiques. En 1965, certaines d'entre elles sont sélectionnées pour illustrer un article de *Canadian Art* sur l'art érotique (Rockman, 1965b) et pour être présenté dans le cadre d'*Eros '65* à la Dorothy Cameron Gallery. Ce que l'artiste expose à ce moment-là ne crée pas de scandale, au contraire des œuvres réalisées par Robert Markle, Fred Ross (1927-2014) et Lawrence Chaplin (né en 1939), comme il sera possible de le

voir un peu plus loin[323]. Au milieu des années 1960, Bercovitz s'installe à New York et y travaille depuis.

En ce qui concerne la Jack Pollock Gallery, il s'agit à l'époque d'une jeune galerie, fondée seulement en 1960[324]. Au moment de l'exposition de Berkovitz, elle est sise au 201, Elizabeth Street, à Toronto[325]. Son propriétaire, le peintre Jack Pollock (1930-1992), a été formé à l'OCA à Toronto et à la Slate School of Fine Art à Londres. Durant les six premières années de son existence, le propriétaire des lieux, ne présente que des œuvres canadiennes. Pollock n'hésite pas à montrer des nus et au moins une autre des expositions qu'il présente soulève une controverse. Elle survient en juin 1965 lors d'une exposition de nus réalisés par John Bennett (1919-2017)[326].

Les œuvres présentées par Berkovitz dans le cadre de son exposition de janvier 1963 sont qualifiées « *grotesquely satirical* », comme le rappelle Robert Fulford (1967.01.21) dans le *Toronto Daily Star* quelques années plus tard. *Debutante* (c. 1963), l'une des œuvres qui choquent les Torontois, met en scène « […] *a naked girl on the back of a half-horse, half woman* ». Une reproduction de ce dessin orne les invitations envoyées à quelque 900 personnes. Une vingtaine de Torontois se plaignent de cette image et « [*s*]*everal asked to be taken off his mailing list. "Obscene," they said, and "crude"* », comme le rapporte David Cobbs (1963.01.19) dans le *Toronto Daily Star*. Helen Allen (1963.01.30) du *Telegram* y va d'un commentaire semblable, alors qu'elle souligne que les œuvres ont été taxées par certains de « […] *obscene and blasphemous* ». Malgré les plaintes et les deux articles qui rapportent le

---

[323] Voir les différentes affaires concernant *Eros '65*, présentées dans le présent chapitre.
[324] La galerie demeure en activité jusqu'en 1981.
[325] Il s'agit de l'adresse de la galerie entre 1961 et 1963. Cette année-là, elle déménage au 599, Markham Street et elle y sera localisée jusqu'en 1971. Pour plus d'informations concernant les différents lieux associés à la Jack Pollock Gallery de 1960 à 1981, voir J. Pollock, 1989, p. 253.
[326] Voir l'affaire Bennett 1965, exposée un peu plus loin dans ce chapitre.

mécontentement de certains visiteurs, l'exposition remporte un vif succès. Au lendemain du vernissage, le *Toronto Daily Star* annonce que 27 dessins ont déjà été vendus (Cobb. 1963.01.19). À la fin du mois, le nombre total de dessins vendus est de 31 et les recettes de la vente atteignent 2 000 $, comme le rapporte Allen (1963.01.30) dans le *Telegram.*

La couverture médiatique entourant cette controverse est plutôt faible à la fin du mois de janvier 1963 et semble se limiter à deux seuls articles. Cependant, des mentions à l'évènement sont faites à quelques reprises dans les années qui suivent. Par exemple, Berkovitz est présenté comme étant « […] *the young artist who startled the local art scene last season with his highly explicit drawing in the social realism vein* […] » quelques mois après les évènements survenus à la Pollock Gallery (Marshall et G. Taylor, 1963.08.31). La faible proportion de textes dans la presse torontoise n'attire pas l'attention des Montréalais, aussi aucun ne paraît au sujet de cette controverse dans les journaux de la métropole québécoise.

2.5.2 L'affaire selon l'historiographie

Dans ses mémoires, Jack Pollock aborde la question de la censure, de la nudité et de l'érotisme, dans au moins deux affaires dont il sera question un peu plus loin. Il y a tout d'abord les problèmes juridiques rencontrés par Dorothy Cameron à la suite de l'exposition *Eros '65* en mai 1965, puis la controverse soulevée par l'exposition des tableaux de John Bennett dans sa galerie en juin 1965 et, enfin, de la poursuite faite contre Avrom Isaacs lorsqu'il expose des œuvres de Mark Prent[327]. Pollock ne traite

[327] J. Pollock, 1989, p. 110-111. Pollock ne spécifie pas l'année où a lieu la censure de Mark Prent chez Isaacs. Deux évènements où des accusations sont portées à l'encontre d'Isaacs pour avoir exposé des

cependant pas de la controverse survenue dans sa galerie en 1963. Ceci s'explique sans doute du fait que l'affaire est somme toute mineure : elle n'a mené qu'à la publication de deux articles et seules quelques plaintes (environ une vingtaine) ont été formulées par le public. À ce jour, aucun ouvrage d'importance portant sur Berkovitz n'a été publié.

2.6 L'affaire Town 1964 – Venise

Une censure impliquant des nus réalisés par Harold Town survient treize ans après la controverse suscitée par *Two Nudes* à la AGT. Cette fois, elle n'a pas lieu en Ontario, mais en Italie dans le cadre de la 32e Biennale de Venise[328]. Le 27 juin 1964, soit sept jours après le vernissage du prestigieux évènement international, les journalistes torontois annoncent que deux nus de Town sont retirés de l'exposition.

---

objets obscènes lient Prent et le galeriste. L'obscénité dont il est ici question ne concerne toutefois pas que la sexualité. Selon la loi sur l'obscénité, « […] est réputée obscène toute publication dont une caractéristique dominante est l'exploitation indue des choses sexuelles, ou de choses sexuelles et de l'un quelconque ou plusieurs des sujets suivants, savoir : le crime, l'horreur, la cruauté et la violence » (*Code criminel canadien*, 1963, p. 58). Les œuvres de Prent mettent en scène des membres humains dépecés sur des tables, des congélateurs et des présentoirs à viande. En 1972, un premier procès est avorté puisque, comme l'explique Brenda Cossman (1995, p. 15), « […] *a provincial court ruled that the information on the charge was too vague as to the time and place of the alleged crime* ». Sur la première affaire concernant Prent et Isaacs, voir notamment *The Globe and Mail*, 1972.10.06 ; B. Cossman, 1995, p. 15 et 93. Des procédures judiciaires sont intentées une seconde fois contre Isaacs en 1974, toujours accusé d'avoir présenté une sculpture de Prent considérée comme étant un objet dégoûtant. Une fois de plus, le galeriste est acquitté au terme d'un procès. Pour plus d'informations, voir, entre autres, *The Globe and Mail*, 1974.01.21 ; *The Globe and Mail*, 1974.04.19 ; Milrad et Agnew, 1980, p. 189-190 ; Doyle, 1981, p. 28-29 ; Cossman, 1995, p. 95.

[328] La Biennale se teint du 20 juin au 18 octobre 1964. Bien que l'exposition existe depuis 1895, le Canada participe à l'évènement international depuis 1952 seulement. Pour en savoir plus sur la présence d'artistes canadiens à la Biennale de Venise, voir Paikowsky, 1999.

Cette année-là, le Torontois représente le Canada avec la sculpteure britannico-colombienne Elza Mayhew (1916-2004)[329].

2.6.1 La version des documents d'archives et des journaux de l'époque

La sélection de Town pour représenter le Canada à Venise, une seconde fois depuis 1956[330], n'a rien d'étonnant puisqu'elle survient à un moment où il est considéré comme étant l'un des artistes canadiens les plus importants au pays, en plus d'être connu à l'international où il expose régulièrement[331].

Son exubérance et son caractère contestataire l'amènent aussi à se retrouver sur toutes les tribunes (Withrow, 1972, p. 74 ; Nowell, 2014, p. 100). Dans les années 1960, il donne de nombreuses entrevues et plusieurs articles lui sont consacrés dans les journaux et dans les magazines canadiens. Il faut dire qu'en plus d'exprimer son point de vue en entrevue et dans une chronique dans le *Toronto Life* entre 1966 et 1971, il lui arrive à l'occasion d'envoyer des textes colorés, voire injurieux, aux sections réservées aux lettres des lecteurs des journaux torontois[332]. Autrement dit, si Town est bien connu à l'époque comme artiste, il l'est tout autant pour ses idées, son franc-parler

---

[329] Pour une liste complète des œuvres exposées par Town et Mayhew, voir GNC, 1964.
[330] La première fois qu'il est sélectionné pour la Biennale de Venise, en 1956, il est accompagné par Louis Archambault et Jack Shadbolt (1909-1998).
[331] Entre autres, *Canadian Art*, 1961b ; Morris, 1964.06, p. 39 ; Galerie Bonino, 1964 ; Fulford, 1969, p. 10 ; Sable, 1969.11.22 ; Silcox, 1973; T. Fraser, 1975b ; Hale, 1985, p. 68 ; Burnett, 1986, p. 39 et 86 ; Burnett, 1991, p. 94 ; Fulford, 1997, p. 5 ; Moray, 2014, p. 11-12. L'étoile de Town faiblit au début des années 1970 et sa reconnaissance auprès des historiens de l'art n'est pas proportionnelle à ce qu'elle est auprès des spécialistes de l'art au plus fort de sa carrière (Burnett, 1991, p. 15 ; Fulford, 1997, p. 5 ; Moray, 2014, p. 3, 15-16). Pour le nombre important d'expositions au Canada et à l'étranger de Town, voir Burnett, 1986, p. 86 ; Nowell, 2014, p. 204-205.
[332] Selon David Silcox dans Fulford, 1997, p. 5. Voir aussi Morris, 1964.06, p. 39.

et ses écrits[333]. Dans les années 1960, il a la réputation d'être un franc-tireur qui donne son avis sur à peu près tous les sujets[334]. Il pose assez souvent un regard satirique sur les situations qu'il dénonce et son caractère colérique lui colle à la peau tout au long de sa vie. Il est même appelé « *angry young man* » par plusieurs critiques d'art[335], une référence faite à une génération d'auteurs et d'hommes de théâtre britanniques qui s'en prennent notamment aux institutions, aux divisions des classes sociales et autres forment traditionnelles du pouvoir, et ce, parfois de manière hargneuse[336]. Au Québec, Robert Roussil, qui s'inscrit dans la même génération que Town, est lui aussi rapproché du phénomène des « *angry young men* » à la suite à la parution de son *Manifeste*, coécrit avec Claude Jasmin et publié en novembre 1965 (O'Neil,1965.12.04). Il faut dire que tout comme Town, le sculpteur québécois est animé par un tempérament revendicateur. Town pose aussi un regard critique, voire satirique, sur la société dans laquelle il évolue.

La pratique artistique de Town est marquée par un fort éclectisme sur le plan des styles, des techniques et des médiums, alors que peinture, collage, estampe, dessin et sculpture figurent dans sa production[337]. Comme l'explique David Burnett (1990,

---

[333] David Burnett et Marilyn Schiff (1983, p. 58) croient que le caractère controversé de Town « […] *was a magnetic attraction* », et ce, même à l'époque où il est rattaché au groupe Painters Eleven.
[334] Notamment, Rockman, 1964.05.16 ; Morris, 1964.06, p. 40 ; *The Montreal Star*, 1964.09.21 ; Littman, 1973.05.18.
[335] Notamment *The Montreal Star*, 1964.09.21 ; Ayre, 1964.09.26. Dans la table de matières du *Toronto Life* où se trouve l'article Town, 1967.05, l'artiste est appelé « *angry writer* ».
[336] Pour en savoir plus sur le phénomène des « *angry young men* », voir Kroll, 1959.06 ; Kalliney, 2006.
[337] *Canadian Art*, 1961b ; Malcolmson, 1966 ; Fulford, 1969, p. 6 ; Fulford, 1971, p. 50 ; Burnett, 1990, p. 3 ; Fulford, 1997, p. 6 ; Moray 2014, p. 3. David Burnett et Marilyn Schiff (1983, p. 59) écrivent à ce sujet : « *Town's work stands out from the mainstream, from the concerns with art and anti-art, with abstraction or a return to figuration, with the rejection of painting and the return to painting. But it constitutes the body of work of one individual, multi-faceted, broad in interest and invention, constantly testing, impossible to categorize* ».

p. 3-4), l'artiste craint la répétition et, par conséquent, il cherche constamment à se réinventer. Town s'intéresse à l'abstraction tout au long de sa carrière, et plus particulièrement lors de son association avec Painters Eleven durant les années 1950, mais il n'abandonne pas la figuration pour autant. Plusieurs de ses dessins mettent en vedette la forme humaine, et ce, même à une période où ce sujet ne domine pas les expositions d'art canadien (Fulford, 1969, p. 160).

Le jour même du vernissage de la Biennale de Venise, une dépêche en provenance de l'agence de presse Reuters paraît dans le *Toronto Daily Star*. Elle annonce que le patriarche de Venise, le Cardinal Giovanni Urbani[338] (1900-1969), interdit aux représentants de l'Église catholique (novices, prêtres, religieuses) de visiter l'exposition d'art contemporain puisque des œuvres inconvenantes y sont présentées. La nature de ces « inconvenances » n'est pas spécifiée dans la presse torontoise et montréalaise, pas plus que le nombre d'œuvres inappropriées, leurs titres ou les artistes les ayant réalisés[339].

Quelques jours après la publication de cet article, les Torontois apprennent que deux nus de Town sont retirés de l'exposition. Le peintre n'est toutefois pas le seul à présenter des nus durant cette édition de la Biennale de Venise. Par exemple, le Britannique Roger Hilton (1911-1975) expose notamment *Oi Yoi Yoi, Decembre 1963*[340] (Figure 2. 9), mais ce fait n'est pas mentionné dans la presse canadienne. Les journalistes ne semblent pas s'entendre sur le ou les responsable(s) de la censure : pour l'un, il s'agit d'un procureur de l'état (*The Globe and Mail*, 1964.06.27), pour

---

[338] Originaire de Venise, Urbani est ordonné prêtre en 1922. Il est nommé cardinal et patriarche de Venise en 1958 (Lentz, 2002, p. 193).
[339] *The Toronto Daily Star*, 1964.06.20. Ce n'est pas la première fois qu'un patriarche vénitien empêche le clergé de se rendre à la Biennale puisqu'en 1930, une interdiction est lancée, elle aussi motivée par l'immoralité de certaines œuvres qui y sont présentées (Clapp, 1972, p. 233).
[340] Voir le catalogue (British Council, 1964).

d'autres, du directeur de la Biennale de Venise Mario Marcazzan[341] (1902-1967). Ce dernier aurait toutefois effectué la censure après s'être entretenu avec le procureur Allessandro Caprioglio (dates inconnues), qui lui aurait suggéré de retirer les dessins avant que l'état italien ne les saisisse (*The Globe and Mail*, 1964.06.29 ; *The Montreal Star*, 1964.06.27). Pour sa part, Town accuse plutôt le clergé. Il déclare aux journalistes venus l'interroger : « *It is ironic that the pictures were removed on the complaint of a cardinal. I regard censorship as a cardinal sin* » (*The Globe and Mail*, 1964.06.29). Cette accusation est sans doute faite en raison de l'interdiction de visite prononcée par le Cardinal Urbani. Il semble ignorer que la censure de ses œuvres relève du procureur de Venise et du directeur de la Biennale. En fait, Town n'a pas toutes les informations en main au moment de sa déclaration. L'artiste ne s'est pas déplacé en Italie pour le vernissage (Rockman, 1964.05.16). Comme l'écrit le *Montreal Star* (1964.06.27) : « *In Toronto, Mr. Town said last night he had not heard that any of his paintings had been removed* ». Autrement dit, Town n'a pas été informé de la censure de ses œuvres par les autorités italiennes : ce sont les reporters venus prendre ses réactions qui lui ont appris.

Les journaux offrent des descriptions sommaires des deux dessins et elles semblent faites en partie par les dépêches des agences internationales – notamment celle de Reuters – qui relayent la nouvelle[342], mais aussi des descriptions qu'en fait Town de mémoire. C'est du moins ce que laisse entendre le choix de mots du journaliste du *Globe and Mail* (1964.06.29) lorsqu'il écrit que l'artiste « pense [*thinks*] » que la seconde œuvre censurée est *Horse Race Queen* avant d'en donner la description. Pour sa part, toujours au sujet de cette œuvre, le *Telegram* (1964.06.27)

---

[341] Marcazzan est le directeur de la Biennale de Venise entre 1963 et 1966.
[342] Deux des quatre articles portant sur cette censure proviennent des agences de presse Reuters et United Press International (*The Globe and Mail*, 1964.06.27 ; *The Montreal Star*, 1964.06.27).

écrit : « *Mr. Town didn't know what the other banned painting was, but thought it might have been a "horse race" scene* […] ».

Selon les informations qui se trouvent dans les journaux, l'un des dessins montrerait une femme nue avec une pomme sur la tête et un homme nu, assis dans une baignoire. L'autre œuvre, nommée par Town *Horse Race Queen*, présente un homme armé d'une épée chevauchant une femme nue avec un numéro inscrit sur le dos (*The Globe and Mail*, 1964.06.29). Le titre donné par l'artiste aux journalistes torontois ne se trouve pas dans le catalogue du pavillon canadien de la Biennale où les œuvres de la série sont tout simplement identifiées sous le titre générique d'*Enigmas*, suivi d'un numéro[343].

Deux dessins de la série ressemblent à ces descriptions, bien qu'il existe de légères différences. Par exemple, l'homme du premier dessin n'est pas assis dans une baignoire, mais debout. Vêtu d'un simple veston et d'une chemise, l'homme ne porte pas de pantalon ni de caleçon. De même, la pomme ne se trouve pas sur sa tête, mais sur celle de la femme nue placée à sa gauche. Celle-ci tend un arc comme si elle s'apprêtait à transpercer le cœur de l'homme d'une flèche – cependant, aucune flèche n'est engagée dans l'arme (Figure 2. 10). Dans la seconde œuvre, un homme armé d'une épée chevauche bien une femme nue, mais aucun numéro ne se trouve sur le dos du personnage féminin. Un signe de paix est toutefois représenté sur le chandail du cavalier. Enfin, le couple s'élance vers un homme chauve et ventripotent qui, vêtu d'un simple caleçon, tient une cible au-dessus de sa tête (Figure 2. 11).

---

[343] GNC, 1964. Bien que certaines œuvres de Town soient reproduites dans le catalogue du pavillon canadien de la Biennale de Venise, les *Enigmas* ne figurent pas dans le lot.

Les deux œuvres sont issues de la série *Enigmas* que l'artiste explore à partir de 1964 pour une période de huit ans[344]. Il s'agit de dessins caractérisés par l'usage de l'encre noire et blanche sur des cartons gris, bleus foncés, verts ou bruns. L'ensemble des dessins qui constitue la série porte le nom d'*Enigma* et seule la numérotation – lorsqu'il y en a une – permet de les différencier les uns des autres. La série est empreinte de procédés surréalistes, de grotesque et même d'éléments d'horreur qui proviennent de la composition hétéroclite, souvent insolite, que privilégie l'artiste. À plusieurs occasions, les corps sont démembrés ou déformés, voire dans certains cas, fusionnés avec des objets ou des éléments d'origine animale. La représentation quasi systématique de la nudité – qu'elle soit féminine ou masculine – est aussi caractéristique de cette série. Il s'agit, pour des commentateurs de l'art de Town, d'œuvres satiriques (Burnett, 1986, p. 146) ou d'allégories ironiques (Silcox, 1964.12.19 ; Kilbourn, 1964.03.07). Pour l'artiste, ces dessins servent à poser un regard critique sur la société canadienne, sur les aspects sombres de la nature humaine et sur l'idiotie de l'humanité (Kritzwiser, 1969.02.12). Il les considère comme des caricatures politiques [*political cartoons*][345].

Au moment de sa censure, Town confie à la presse être surpris de la réception de ses œuvres, puisque dix dessins d'*Enigmas* ont été exposés à la Jerrold Morris International Gallery de Toronto du 5 au 25 mars 1964 et qu'ils ont reçu un accueil favorable de la part du public[346]. L'exposition est un succès et plusieurs des œuvres sont achetées durant les quelques semaines où elles sont présentées chez Jerrold Morris

---

[344] Burnett, 1986, p. 142. Deux ouvrages, dans lesquels sont reproduits un total de 41 dessins provenant de la série *Enigmas*, sont publiés par la maison d'édition McClelland & Steward durant cette période (Town, 1964 ; Fulford, 1969). La série serait, selon Robert Fulford (1969, p. 59), « […] *the product of an obsession* ».

[345] Fulford, 1969 ; Nowell, 1992, p. 53 ; Nowell, 2010, p. 166. Barry Lord (1969.04) utilise aussi cette expression dans une critique plutôt négative qu'il fait à l'endroit de la série.

[346] *The Montreal Star*, 1964.06.27. Pour des critiques de l'exposition, voir Kilbourn, 1964.03.07 ; Halon, 1964.04.02 ; *The Montreal Star*, 1964.06.27. 10 des 105 œuvres exposées sont issues de la série *Enigmas*.

(1911-1984) (Halon, 1964.04.02). L'ensemble des dix *Enigmas* exposées à Venise provient d'ailleurs de collections privées[347]. Lorsque Town expose à Montréal – notamment ses *Enigmas* – à la fin du mois de septembre et au début du mois d'octobre 1964, des critiques d'art soulignent à leur lectorat que l'artiste a été censuré lors de la plus récente Biennale. Robert Ayre (1964.09.26) écrit alors dans le *Montreal Star* que les œuvres n'ont rien de bien choquant à ses yeux, ce que croit aussi l'artiste lorsqu'il affirme à Laurent Lamy (1964.10.03) : « Ce sont les plus gentils qui ont été enlevés. Les plus indécents sont restés accrochés ! ».

2.6.2 L'affaire selon l'historiographie

Malgré le retrait de ces deux dessins, la censure des *Enigmas* de Town ne semble pas avoir attiré l'attention des journalistes artistiques qui couvrent l'évènement ni des historiens de l'art qui l'étudient par la suite. En effet, ce sont surtout les œuvres rattachées au mouvement pop art qui causent une certaine polémique lors de la Biennale et dont il est question dans la couverture médiatique de l'évènement. De plus, ce sont elles, surtout, qui sont visées par les propos du patriarche de Venise et l'interdiction de fréquenter l'endroit qu'il lance aux communautés religieuses[348].

Par la suite, plusieurs des textes dédiés à Harold Town évoquent en peu de mots cet épisode de sa carrière, mais étant donné le manque d'articles sur cette censure et de précision sur l'identité des deux œuvres, l'affaire est rapidement traitée par les

---

[347] Sept œuvres appartiennent à Walter et Else Landauer, alors que les couples formés par M. et Mme B. Dunkelman, ainsi que M. et Mme Ron Murray en possèdent une chacun. L'AGT a prêté la dernière (GNC, 1964).

[348] Entre autres, Hoffmann, 1964.08 ; Clapp 1972, p. 337-339 ; Monahan, 1985 ; Budillon Puma, 1987. Même ceux qui font le compte rendu de l'exposition pour des publications canadiennes oublient de souligner la censure des œuvres de Town, et ce, bien qu'il parle de l'artiste torontois (Ayre, 1964.07.04 ; Spencer, 1964, p. 347).

auteurs. Par exemple, certains se limitent à résumer les évènements en quelques lignes, tout en indiquant la réaction de Town lorsqu'il apprend sa censure[349]. Les phrases-chocs lancées par l'artiste à la presse sont également presque toujours reprises dans les sources secondes (Burnett, 1986, p. 142 ; Nowell, 1992, p. 54 ; Nowell, 2010, p. 166). D'autres prennent aussi le temps d'offrir les descriptions des deux dessins, données dans les journaux de juin 1964 des deux dessins (Nowell, 1992, p. 53-54). Dans son ouvrage paru en 2014, Iris Nowell (2014, p. 122-123) se trompe toutefois sur l'identification d'une des *Enigmas* qui aurait pu être censurées à Venise en soulignant que « […] *Town suspected one might have been a seated cardinal, empty whisky bottles under his chair, with an amputated leg, its hook end seemingly attached to a gigantic penis* ». Le dessin en question, intitulé *Enigmas #38* (Figure 2. 12) ne correspond non seulement pas aux brèves descriptions qui se trouvent dans les journaux en 1964, mais il n'est pas exposé à Venise selon le catalogue du Pavillon d'art canadien de la Biennale (GNC, 1964). De plus, David Burnett (1986, p. 146) écrit dans son catalogue dédié à l'art d'Harold Town, que cette œuvre a été réalisée en 1965 et serait une réponse à la censure de l'artiste à Venise. Elle a notamment été exposée durant l'exposition *Eros '65,* présentée à la Dorothy Cameron Gallery en mai 1965[350]. En effet, *Enigma # 38* se trouve sur l'un des clichés pris par un des photographes du *Telegram* le 26 mai 1965. Cette photographie présente l'artiste Robert Markle en avant-plan et il est possible de distinguer derrière lui l'œuvre de Town[351] (Figure 2. 13). *Enigma # 38* est exposée à Toronto puisqu'elle illustre un article de *Canadian Art* portant sur l'art présenté dans les galeries de la métropole ontarienne de mai à septembre 1965 (Rockman, 1965c).

---

[349] T. Fraser, 1975b ; Burnett, 1986, p. 142 ; Burnett, 1988 ; Cossman, 1995, p. 86-87 ; Nowell, 2010, p. 166.
[350] Le dessin de Town n'est pas l'une des sept œuvres visées par la censure.
[351] Une seconde œuvre de Town se trouve à l'arrière-plan, soit *Two Nudes* de 1963 (Figure 2. 8).

2.7 L'affaire Town 1964 – Toronto

Cinq mois après la censure des *Enigmas* d'Harold Town à Venise, trois autres œuvres de la même série sont aussi censurées. Cette fois, l'évènement a lieu à Toronto. Les dessins devaient être présentés qu'un seul soir, dans le cadre du dévoilement des œuvres réalisées par Town pour l'aéroport de la Ville.

2.7.1 La version des documents d'archives et des journaux de l'époque

Le dévoilement d'une huile sur toile et d'une œuvre en relief, des œuvres commandées à Town par le restaurant Aeroquay de l'aéroport de Malton[352], a lieu le 16 décembre 1964. Town décide d'y exposer à cet endroit, seulement pour la soirée du vernissage, cinq dessins de la série *Enigma*[353]. Deux raisons semblent motiver le choix de l'artiste de présenter ces images à cet endroit et en compagnie des œuvres d'art public faites pour l'aéroport. D'une part, une émission spéciale du *Pierre Berton Show*[354] à laquelle participe Town doit être enregistrée le soir même à l'Aeroquay. D'autre part, l'artiste cherche à publiciser l'ouvrage *Enigmas* dans lequel sont reproduites 20 œuvres de la série et qu'il vient tout juste de publier aux éditions Stewart

---

[352] *The Toronto Daily Star*, 1964.12.17, p. 2 ; *The Telegram*, 1964.12.17 ; *The Globe and Mail*, 1964.12.18. L'aéroport de Malton est désormais connu sous le nom de l'aéroport international Pearson. L'Aeroquay est aujourd'hui détruit, mais la murale se trouve dans l'aérogare 1 (Moray, 2014, p. 65).

[353] Nowell mentionne que *Fashionable Lady*, *The Collector* et un portrait de la série *O'Keefe Lady* sont aussi exposés aux côtés des *Enigmas* (Nowell, 1992, p. 55). Les journaux de l'époque ne parlent pourtant que des cinq œuvres de la série *Enigmas* (*The Toronto Daily Star*, 1964.12.17, p. 1).

[354] L'émission est diffusée le 22 décembre 1964. La critique d'art Elizabeth Kilbourn est l'une des personnalités invitées à y participer . Il y est question, notamment, de la censure des œuvres d'*Enigmas* à Venise et à Toronto (Moritsugu, 1964.12.17 ; Moritsugu, 1964.12.22).

& McClelland[355]. Les deux dessins censurés à Venise quelques mois plus tôt sont reproduits d'ailleurs dans ce livre.

Lorsqu'il voit les œuvres présentées dans l'Aeroquay, l'architecte du Département des Transports, W.A. Ramsay, croit que le lieu d'exposition choisi par Town n'est pas approprié en raison de la nudité[356]. Il exige le retrait de deux des cinq *Enigmas* qu'il considère comme étant « *filthy and provocative* » (*The Toronto Daily Star*, 1964.12.17, p. 1). Sa demande est motivée en grande partie par le fait qu'il ne veut en aucun cas que les voyageurs de passage croient que l'aéroport ou le ministère des Transports aient fait l'acquisition de telles œuvres (*The Toronto Daily Star*, 1964.12.17 ; *The Telegram*, 1964.12.17 ; *The Gazette*, 1964.12.18). Town admet que ses *Enigmas* ne conviennent pas à une exposition permanente hors des institutions artistiques en raison de leur contenu satirique et mordant. Cependant, il est plutôt fâché de cette censure puisque, comme il insiste pour le dire, la présence des œuvres dans l'Aeroquay devait se limiter à un évènement spécial de quelques heures (*The Globe and Mail*, 1964.12.18).

---

[355] *The Globe and Mail*, 1964.12.18. L'ouvrage au tirage limité de 175 copies et vendu à 150 $ l'unité, se divise en deux sections : la première est un texte de 20 pages dans lequel Harold Town offre une vision satirique du Canada en espagnol, en anglais et en français. Plusieurs fautes d'orthographe ponctuent les versions espagnoles et françaises. Dans cet ouvrage, Town pose un regard très dur sur le Canada. En effet, il mentionne uniquement ce qui ne va pas selon lui sur les plans identitaires, culturels et politiques. Les propos de l'artiste sont éminemment satiriques. Town critique par exemple l'exode des cerveaux vers les États-Unis et l'exil quasi obligé des artistes désirant s'illustrer sur la scène artistique. Il désapprouve aussi le fait que le public et les institutions privilégient les œuvres étrangères à ce qui est fait par les artistes canadiens. Town condamne également le traitement des premières nations par les autorités canadiennes, ou encore l'Empire britannique et le pouvoir accordé à la reine d'Angleterre dans la fédération. Il déplore les querelles linguistiques et culturelles entre les anglophones et les francophones. Il dénonce les plans des séparatistes québécois. Town constate aussi les problèmes de l'identité canadienne, constamment tiraillée entre les allégeances envers la Couronne britannique et les ambivalences par rapport aux États-Unis. La seconde partie est composée de 20 reproductions d'œuvres de la série *Enigmas* (Town, 1964).

[356] « *Mr. Ramsay said the drawings might be suitable for an art gallery but not for an airport* » (*The Toronto Daily Star*, 1964.12.17, p. 2 ; *The Telegram*, 1964.12.17 ; *The Gazette*, 1964.12.18).

En raison de la réputation de franc-tireur de Town, certains s'attendent à une réaction caustique de sa part. C'est le cas de Scott Young (1964.12.30), auteur de la chronique humoristique *Party Talk* du *Toronto Daily Star*, qui écrit :

> *So I said to Harold Town that when I read what had happened – you know, them taking his pictures down at the Aeroquay restaurant – I was thinking he probably had his statement to the press all written even before he put the pictures UP. But he said that wasn't the case*.

Il a été possible de voir que Town s'amuse de la censure de ses *Enigmas* survenue en juin 1964 à Venise, notamment par les déclarations ironiques qu'il fait à la presse. Or, à Toronto en décembre 1964, Town ne rit pas du tout de la nouvelle censure. L'une des rares déclarations qu'il offre à la presse n'a pas le mordant de celles faites quelques mois plus tôt[357]. L'artiste affirme alors que sa censure est « […] *another example of Canadian reticence, the insistence of blandness all over* » (*The Toronto Daily Star*, 1964.12.17, p. 1 ; *The Telegram*, 1964.12.17), ce qui contraste avec ses propos de juin 1964, à la suite de la censure de Venise, alors qu'il insiste pour dire que ces mêmes œuvres ont été présentées à Toronto « *without any fuss* » (*The Telegram*, 1964.06.27).

L'article de Feeny (1964.12.18) sert aussi de prétexte pour questionner le public sur la question du nu artistique. Les cinq réponses qui sont reproduites dans le journal sont unanimes : toutes les personnes interrogées sont favorables à cette thématique. Une lettre ouverte proposant une opinion bien différente est toutefois publiée dans le *Toronto Daily Star* (1964.12.22). Son auteur y exprime le plaisir qu'il ressent devant le retrait des œuvres de Town à l'Aeroquay.

La censure de Town à l'aéroport de Toronto ne mène pas à la publication de nombreux textes dans les journaux de la Ville Reine. La majorité des articles

---

[357] Voir notamment *The Telegram*, 1964.06.27 ; *The Globe and Mail*, 1964.06.29 ; Lamy, 1964.10.03.

rapportent la nouvelle au lendemain de la censure. Tous les textes portant sur le dévoilement des œuvres ne mentionnent pas l'intervention de Ramsay (*The Globe and Mail*, 1964.12.17 ; *The Telegram*, 1964.12.18). Parmi ceux qui relèvent la censure, aucun journaliste ne décrit les dessins visés par l'interdiction, pas plus que ceux qui sont épargnés par les mesures de l'architecte. Il n'est pas possible de déterminer s'ils figurent parmi les 20 *Enigmas* reproduits dans l'ouvrage de Town ou si ce sont les mêmes que ceux retirés de la Biennale de Venise en juin 1964 (*The Toronto Daily Star*, 1964.12.17 ; *The Telegram*, 1964.12.17 ; *The Globe and Mail*, 1964.12.18). Dans les jours qui suivent, de simples allusions aux évènements sont faites dans des textes portant sur Town, mais sans que leurs auteurs offrent de détails supplémentaires quant à la censure (Moritsugu, 1964.12.22 ; S. Young, 1964.12.30 ; Silcox, 1965.01.02). À Montréal, un seul article paraît à ce sujet dans la *Gazette* (1964.12.18). Il provient de la Presse Canadienne et reprend les informations des articles publiés à Toronto.

Le retrait des dessins de Town, tant à Venise qu'à Toronto, n'empêche pas le livre *Enigmas*, dans lequel des œuvres de la série sont reproduites, d'être publicisé dans les quotidiens et les revues canadiennes. En effet, des comptes rendus critiques sont publiés, de même que des extraits du texte écrit par Town, dans la presse artistique spécialisée, mais aussi dans les journaux de masse[358]. Des reproductions de dessins de la série accompagnent certains des articles et chacune de ces images montre des corps nus[359] (Figures 2. 14 à 2. 17). Le livre, en raison de son prix de vente élevé et du faible nombre d'exemplaires disponibles, est pourtant un objet de collection qui ne s'adresse pas au grand public. Néanmoins, ces articles permettent d'attirer son attention sur les œuvres de la série, dont plusieurs exemples sont présentés à la Jerrold Morris International Gallery, durant les mois de décembre 1964 et janvier 1965. Cette

---

[358] French, 1964.12.12 ; Fulford, 1964.12.17 ; Silcox, 1964.12.19 ; Ayre, 1965.01.09 ; *Canadian Art*, 1965.
[359] *The Telegram*, 1964.12.19 ; Silcox, 1964.12.19 ; *Canadian Art*, 1965 ; *Maclean's*, 1965.01.23.

exposition, comme celle tenue au printemps précédent, ne semble pas soulever de controverse[360]. Le lieu d'exposition semble donc cette fois jouer un rôle important dans la censure.

2.7.2 L'affaire selon l'historiographie

Le nombre restreint de textes et le manque d'informations qui marque le discours journalistique contemporain de cette censure se reflètent par la suite dans l'historiographie[361]. D'ailleurs, les textes dans lesquels cette affaire est exposée sont rares. Lorsqu'il est question de cet évènement, les renseignements fournis sont assez succincts et consistent en une anecdote[362].

2.8 L'affaire Eros '65 – mai 1965

La censure survenue lors de l'exposition *Eros '65* est sans contredit la plus importante et la plus médiatisée à survenir à Toronto durant la période étudiée. L'exposition est présentée du 20 mai au 7 juin 1965 à la Dorothy Cameron Gallery, située au 840, Yonge Street. Elle regroupe une soixantaine de dessins et de sculptures

---

[360] Silcox, 1965.01.02. Ce texte semble être le seul à parler de l'exposition qui débute le 14 décembre 1964. La date exacte de la fin de l'exposition n'est pas donnée dans la presse, pas plus que sur les annonces qui mentionnent la présence d'œuvres *Enigmas* à la Jerrold Morris International Gallery. Des publicités paraissent toutefois entre le 12 décembre 1964 et le 30 janvier 1965 (*The Globe and Mail*, 1964.12.12 ; *The Globe and Mail*, 1965.01.02 ; *The Globe and Mail*, 1965.01.23 ; *The Globe and Mail*, 1965.01.30).

[361] La succession d'Harold Town n'a pas non plus été en mesure de répondre à cette question dans des courriels envoyés le 3 et le 8 mars 2016 par David Silcox, ainsi que par Erin Canning le 4 mars 2016.

[362] Nowell, 1992, p. 55 ; Nowell, 2014, p. 124. David Burnett (1986, p. 142). Ces auteurs parlent de la censure à Venise, passent sous silence les évènements survenus à Toronto la même année.

réalisés par vingt-deux artistes canadiens. Les œuvres sont toutes empreintes d'érotisme et mettent en scènes des nus féminins et masculins, ainsi que des corps enlacés « […] *engaged in the act of love or its preliminaries, or aftermaths* » (Hale, 1965.05.21). Selon l'un des avocats de Cameron, Meredith Fleming (1917-2006), il s'agit d'une des six galeries les plus respectées de Toronto au moment où se tient l'exposition. Son importance est corroborée par plusieurs journalistes[363], ainsi que par des auteurs d'ouvrages sur l'histoire de l'art[364].

L'exposition est réservée à un public adulte, comme l'indique un carton placé juste à côté de la porte pour en informer les visiteurs. Cette mention se trouve aussi sur la publicité imprimée dans les journaux[365]. L'avertissement n'empêche pas les policiers de faire deux saisies dans les jours suivant l'ouverture de l'exposition. Les œuvres de Robert Markle, Fred Ross et Lawrence Chaplin sont ainsi retirées des cimaises et amenées comme pièces à conviction. Cameron est ensuite traduite au tribunal et son cas occupe la scène judiciaire durant deux ans[366].

2.8.1 La version des documents d'archives et des journaux de l'époque

Après avoir terminé un baccalauréat en études anglaises à la University of Toronto à la fin des années 1940, Cameron poursuit une formation en art contemporain

---

[363] Malcolmson, 1965.05.29 ; Campau, 1965.10.06 ; *The Globe and Mail*, 1965.10.06 ; Dobbs, 1966.02, p. 19 ; *The Telegram*, 1966.05.09 ; *The Globe and Mail*, 1966.05.10.
[364] Hale,1985, p. 51 ; Murray, 1993, p. 5 ; Smart, 1993, p. 61 ; Murray, 1996, p. 112
[365] Fulford, 1965.05.22, p. 1 ; Kritzwiser, 1965.05.22b ; Hale, 1965.05.22 ; *The Globe and Mail*, 1965.05.22. Voir également les archives du journal *Telegram* à York University où plusieurs photographies de l'affiche sont conservées (fonds F0433). Ces images sont accessibles en ligne sur le site Internet de la Clara Thomas Archives & Special Collections. Voir Fonds *The Telegram* [n.d.].
[366] Voir les affaires *Eros '65* – octobre 1965 ; *Eros '65* – mai 1966 ; Eros' 65 – juin 1967.

à Boston (J. Allen et Matijcio, 2006). Lorsqu'elle retourne à Toronto, elle s'implique tout d'abord au sein du Junior Women's Committee de l'AGT (Fulford, 1988, p. 103) et comme bénévole pour l'exposition annuelle d'art canadien du musée (Murray, 1993, p. 5). Elle devient ensuite l'une des assistantes de la Contemporary Art Gallery en octobre 1957 (*The Toronto Daily Star*, 1957.10.11) et de la Jordan Gallery en 1958 (Dempsey, 1958.07.08 ; Fulford, 1965.09.22). Elle fonde l'année suivante la Here and Now Gallery, située sur Cumberland Street de 1959 à 1962. Elle y expose des artistes torontois, mais accorde aussi une place de choix à ceux venant de Montréal et de l'ouest du Canada (Hicklin, 1965.03.06). Son déménagement dans des locaux plus spacieux en 1962 entraîne un autre changement. L'endroit est rebaptisé la Dorothy Cameron Gallery parce que l'ancien nom de la galerie paraît désormais trop chauviniste aux yeux de la propriétaire (*The Globe and Mail*, 1962.06.20). Le déménagement semble aussi concorder avec le divorce de Cameron[367] et la reprise de son nom de jeune fille. Jusqu'alors, les journaux référaient à la galeriste comme étant Mrs. Frederick Moes (*The Globe and Mail*, 1954.10.21), Dorothy Moes (*The Toronto Daily Star*, 1957.10.11 ; Dempsey, 1958.07.08) ou Dorothy Cameron Moes (Crozier, 1962.02.14).

Parmi les artistes que Cameron représente se trouvent Rita Letendre (née en 1928), Ronald Bloore (1925-2009) et Louis de Niverville (1933-2019). Si elle donne la place à la peinture et au dessin, Cameron s'intéresse encore plus à sculpture contemporaine. En fait, depuis 1964, la galeriste « […] *shows only sculpture – and only Canadian sculpture – with some time and space devoted to her other passions, the graphic arts and tapestry* » (Hicklin, 1965.03.06). Richard Turner (né en 1936), Gerald

[367] Le divorce de la galeriste est mentionné rapidement dans un article du *Maclean's* peu après le changement de galerie (Tyrwhitt, 1962.09.22).

Gladstone, Armand Vaillancourt et Ulysse Comtois (1931-1999) exposent, entre autres, dans sa galerie[368].

Quelque 200 personnes assistent au vernissage d'*Eros '65*, dont le journaliste et homme de télévision Pierre Berton (1920-2004) qui, durant l'allocution qu'il prononce à cette occasion, se réjouit de voir qu'il est désormais possible de présenter ce genre d'œuvres dans les galeries d'art torontoises. Il confie à la foule présente pour le vernissage : « *We've come a long way as a city, and a country and a people to have a show of this nature* » (Hale, 1965.05.21).

Barrie Hale (1965.05.21) écrit au sujet du vernissage que les œuvres présentées mettent en scène des figures humaines « […] *engaged in the act of love or its preliminaries, or aftermaths* ». Outre la présence de l'érotisme, force est de constater le manque important d'informations concernant l'exposition *Eros '65* en tant que telle. Il n'est pas possible de savoir quelles sont les œuvres qui y sont présentées. Il faut se rabattre sur les photographies du fonds du journal *The Telegram* (F0433), conservé à la Clara Thomson and Special Collections de York University, pour tenter d'identifier certaines des œuvres qui se trouvent à l'arrière-plan. Le fait que Dorothy Cameron ait détruit toutes les archives de sa galerie suite à la fermeture de l'endroit à l'automne 1965 n'aide pas non plus à retrouver ces informations (Murray, 1993, p. 5). Cette situation est aussi certainement due aux évènements associés à cette affaire, soit les visites des policiers, les perquisitions et les procès de Dorothy Cameron. Dès lors, le discours journalistique se concentre uniquement sur la censure. Deux seuls articles portent sur le vernissage et offrent des informations succinctes sur les œuvres (Hale, 1965.05.21 ; Kritzwiser, 1965.05.22b).

---

[368] Pour la liste des expositions présentées à la Here and Now Gallery ainsi qu'à la Dorothy Cameron Gallery, voir CCCA, 2007.

La liste des artistes qui y exposent est connue, mais il existe une certaine confusion à ce sujet, car les noms donnés ne sont pas tout à fait les mêmes selon les sources. Ainsi, selon le carton d'invitation (*Eros '65*, 1965.05), les artistes sont Martin Berkovitz, Claude Breeze (né en 1938), Dennis Burton, Graham Coughtry, Greg Curnoe (1936-1992), John Fillion (1933-2019), John Gould (1929-2010), Jack Herman (1927-2019), Peter Harris (1932-1993), Tom Hodgson, Gerald Humen (1935-2015), Robert Markle, Louis de Niverville (1933-2019), Willis Romanow (né en 1940), Colette Perron (dates inconnues), Fred Ross, Ivor Smith (1927-2004), Harold Town, Joyce Wieland (1931-1998), Walter Yarwood (1917-1996) et Paul Young (né en 1937) (Figure 2. 18)[369]. Une publicité présentée dans le *Globe and Mail* ne propose pas tout à fait la même liste d'artistes. Les prénoms ne sont pas systématiquement donnés, ce qui ne permet pas d'identifier clairement certains des artistes nommés. Cette fois, ce sont les noms de « Berkovitz, Breeze, Bowie, Burton, Connell, Coughtry, Curnoe, Etheridge, Fillion, Gould, Harman, Peter Harris, Hodgson, Humen, Markle, de Niverville, Perron, Romanow, Fred Ross, Ivor Smith, Town, Wieland [et] Paul Young » qui sont donnés (Figure 2. 19)[370]. Étrangement, le nom de Lawrence Chaplin n'est nommé nulle part alors qu'une de ses œuvres a été saisie par la police. Il en va de même pour Richard Turner (né en 1936) dont une des œuvres est, selon Kay Kritzwiser (1965.05.22b) « […] *so expressive of fertility itself, dominate the gallery and everything in* Eros '65 ».

---

[369] Le carton d'invitation a été retrouvé dans le fonds d'archives d'Avrom Isaacs conservé à York University (*Eros '65*, 1965.05). Une erreur s'y est glissée : plutôt que d'y lire « Willis Romanow » et « Colette Perron », il est possible de voir qu'un certain « Willis Perron » et une « Colette Romanow » exposent. Peu d'informations concernant Colette Perron ont été retrouvées. L'artiste a exposé à au moins une autre occasion à la Dorothy Cameron Gallery, soit en avril 1963. Pour sa part, Perron expose chez Cameron en 1963 en compagnie de Claude Tousignant (né en 1932), de Marcel Barbeau (1925-2016) et de William Beeton (né en 1935) (*Vie des Arts*, 1963, p. 41).

[370] La publicité de l'exposition a été retrouvée dans *The Globe and Mail* (1965.05.22, p. 15).

2.8.2 Première perquisition

Au lendemain du vernissage d'*Eros '65*, quatre policiers de l'escouade de la moralité (Morality Bureau of the Metropolitan Toronto Police) se présentent à la Dorothy Cameron Gallery en milieu de journée. Selon le *Telegram* et le *Globe and Mail*, plusieurs plaintes auraient été faites au service de police, ce qui explique leur intervention[371]. Le critique d'art Robert Fulford (1965.05.22, p. 1) parle plutôt d'une seule plainte. Les policiers, l'inspecteur William Pilkington (dates inconnues), le sergent détective William Quennell (dates inconnues), le détective Donald Banks (dates inconnues) et Thomas Veater (dates inconnues)[372] ferment la galerie et demandent aux visiteurs de sortir le temps qu'ils examinent les lieux, prennent des notes et photographient une quinzaine d'œuvres (Hale, 1965.05.22 ; Kritzwiser, 1965.05.22a). Selon le témoignage de Quennell, il y aurait eu entre 35 et 40 visiteurs lors de l'arrivée des policiers (*Criminal Reports*, 1967, p. 55). Les journalistes parlent d'un nombre inférieur de visiteurs. Robert Fulford (1965.05.22) mentionne plutôt une vingtaine de personnes, Barrie Hale (1965.05.22) parle de dix-huit tandis que Kay Kritzwiser (1965.05.22a) affirme qu'ils étaient une quinzaine.

Un journaliste du *Telegram* (1965.05.21) souligne que cinq dessins de Robert Markle, un de Lawrence Chaplin et un de Fred Ross déplaisent tout particulièrement aux policiers. Le chroniqueur Robert Fulford (1965.05.22) ne parle pas de Ross, mais

---

[371] *The Telegram*, 1965.05.21 ; Hale, 1965.05.22 ; Kritzwiser, 1965.05.22a ; *The Globe and Mail*, 1965.05.24.

[372] Veater ne fait pas partie du Morality Bureau. Il est plutôt associé à la Criminal Branch Investigation de le la police de Toronto. Il a fait un plan de la galerie, montrant les dimensions du lieu d'exposition et la disposition des œuvres. Ce document est soumis comme pièce à conviction lors du procès de novembre 1965. Veater est, selon Quennell, « […] *a recognize architect for the Department and has given evidence in all the courts in Ontario* » (*Appeal Case*, 1967, p. 38).

plutôt de Paul Young. Il rapporte que : « […] *they didn't like a chalk drawing by Lawrence Chaplin, "The Lovers" which shows a man and a woman making love, several prints by Paul Young, which show roughly the same – and five paintings of women by Robert Markle* ».

Les policiers acceptent finalement que la galerie ouvre de nouveau ses portes, mais à une condition : que la détrempe *Lovers n° 1* de Robert Markle soit immédiatement entreposée[373] (Figure 2. 20). L'œuvre n'en est pas à sa première présentation publique avec l'exposition *Eros '65* : elle a été exposée sans causer de problème en 1963 à l'Isaacs Gallery, comme le rappellent les journalistes (*The Toronto Daily Star*, 1965.05.26b ; Hale, 1965.05.26 ; *The Toronto Daily Star*, 1965.05.27a). Au moment de sa censure, *Lovers n° 1* appartient à un collectionneur privé de Toronto du nom de Neil Shakery[374] (dates inconnues). Le dessin, une tempera noire sur vélin crème, met en scène trois femmes nues entrelacées. Bien que les formes des corps soient reconnaissables, l'ensemble est marqué par la fusion des éléments et le mouvement, ce qui rend la composition semi-abstraite. Ainsi, il n'est pas possible d'identifier la tête de la femme peinte au premier plan, qu'on devine toutefois située au niveau de l'entrejambe ouvert de la seconde figure. La position de ces corps ne laisse aucun doute sur l'activité sexuelle qui est représentée, ce que confirme d'ailleurs le visage en extase de la seconde femme. Le troisième personnage féminin est étendu sur le côté, blotti sur le corps de ses deux compagnes.

---

[373] *The Telegram* 1965.05.21 ; Fulford, 1965.05.22 ; Hale, 1965.05.22 ; Kritzwiser, 1965.05.22a ; Fulford, 1965.05.25.

[374] Kritzwiser, 1965.05.22a ; Hale, 1965.05.26 ; *The Globe and Mail*, 1965.05.27a. Shakery acquiert *Lovers n° 1* en 1963, suite à l'exposition *Burlesque* présentée à l'Isaccs Gallery. Il reste le propriétaire de l'œuvre jusqu'à ce qu'il en fasse don au Musée des beaux-arts du Canada, en 2014.

En 1965, Robert Markle est un peintre mohawk bien implanté sur la scène artistique canadienne[375]. Il étudie à l'OCA de 1955 à 1957[376] et critique par la suite la formation traditionnelle et contraignante qu'il y a reçue[377]. Markle est représenté par Avrom Isaacs et, dès le milieu des années 1960, quelques-uns de ses nus sont acquis par le MBAM, la Galerie nationale du Canada, ainsi que les universités McMaster, Queen's et Western Ontario[378].

La production artistique de Markle est marquée, à l'époque, par un usage dominant de la tempera, ce qui crée diverses tonalités allant du noir foncé au gris pâle et accentue le contraste avec la blancheur du papier (Hale, 1964.07.18). Le dynamisme qui se dégage de ses compositions met en évidence une impression mouvement et de lumière[379]. Ses dessins des années 1960 sont caractérisés par la représentation systématique de femmes nues – un sujet qui rythme l'ensemble de sa carrière – et de

---

[375] Son véritable nom de famille est Maracle, mais il utilise le nom de Markle tout au long de sa vie (Watson, 2000, p. 31).

[376] Markle n'est toutefois pas diplômé puisqu'il est renvoyé avant la fin de ses études à la suite d'un incident survenu en classe (Watson, 2000, p. 35 ; Wainwright, 2010, p. 27).

[377] Hagan, 1966.11.25 ; Wainwright, 2010, p. 27. L'insatisfaction de Markle et d'autres artistes torontois de sa génération mènent à la fondation de la New School of Art. L'école est une initiative de Dennis Burton, Robert Hedrick (né en 1930) et John Sime (né en 1925) et est fondée en 1965 afin de promouvoir un type d'enseignement différent que celui dispensé à l'OCA. Il s'agit d'un endroit qui ne mise pas sur un cursus académique strict, mais où les échanges avec les professeurs, l'expérimentation et la liberté des étudiants sont mis de l'avant. Markle enseigne à la New School of Art de 1966 à 1977 (Frenkel, 1968.04 ; Wainwright, 2010, p. 97-103).

[378] Hale, 1964.07.18 ; Crawford, 1965.03.27. Les œuvres en questions sont : *Vers minuit de la série Burlesque*, 1963, détrempe sur papier, 89 x 58,6 cm, Musée des beaux-arts de Montréal, Montréal (nº 1964.1481) ; *Série burlesque: acrobate II*, 1963, pinceau et tempera en noir sur papier vélin, 89,1 x 58,6 cm, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa (nº 14552) ; *Movie Star I*, 1962, encre sur papier, 55.9 x 87 cm, Agnes Etherington Art Centre, Queen's University, Kingston (nº 05-057) ; *Acrobat, from the Burlesque Series*, 1962, 88 x 57 cm, encre et gouache sur papier, McMaster Art Museum, McMaster University, Hamilton (nº 1965.020.0001) ; *Falling Figure Series: Marlene IX*, 1964, fusain sur papier, 88,3 x 57,8, McIntosh Gallery, University of Western Ontario, London (Ontario) (1965.0005).

[379] Comme l'indique Barrie Hale (1964.07.18), « *The nude dancers, lover, and goddesses in Markle's work are caught in the mid-flesh of movement, dramatic and sensually highlighted* ». Ces caractéristiques sont aussi relevées par Harry Malcolmson (1965.01.16).

formes semi-abstraites [380]. Markle croit que l'érotisme et leur sensualité sont indissociables de l'art et il le répète à quelques occasions dans les médias de l'époque. Par exemple, il affirme au *The Toronto Daily Star* (1965.05.27a) : « *They are erotic.* […] *I intend them to be erotic. I don't mind if they arouse people. They certainly arouse me. But they're not pornographic*… ». En 1966, Markle réaffirme l'importance de l'érotisme dans son art : « *Everything in the field of art is sexually based. Everything can be taken down to the primary sexual motives* » (Hagan, 1966.11.25).

La première exposition solo de Markle, intitulée *Burlesque*, est présentée du 24 avril au 11 mai 1963 à l'Isaacs Gallery. Il y montre notamment des œuvres issues de deux séries, soit *Burlesque*, où les danseuses portent des petites culottes et *Movie Stars*, qui met en scène des femmes complètement nues. Le peintre reçoit à cette occasion une critique favorable de la part d'Elizabeth Kilbourn du *Toronto Daily Star*[381].

Tout de suite après le départ des policiers de la Dorothy Cameron Gallery, la propriétaire des lieux informe les journalistes qu'elle n'accepte pas que des agents de la paix puissent décider quelles sont les œuvres qui peuvent être exposées ou non dans une galerie d'art. Par conséquent, elle souhaite que son cas soit jugé par une cour de justice[382]. Quelques jours après qu'elle ait été contrainte à remiser *Lovers n° 1* dans son arrière-boutique, Cameron annonce qu'elle raccrochera l'œuvre lors de la dernière

---

[380] Ces caractéristiques démontrent des affinités importantes avec le travail de Graham Coughtry, un ami de Markle.

[381] Kilbourn, 1963.05.04. Tous ne sont toutefois pas de l'avis de Kilbourn. Pearl McCarthy (1963.05.04) du *Globe and Mail*, trouve les œuvres laides [*ugly*], un jugement qui n'est pas influencé par la nudité représentée. Paul Duval (1963.05.04) écrit que les images de Markle sont « […] *more in the nature of clinical reports than effective works of art* ». Les deux critiques ne jugent pas de manière négative les œuvres en raison de la nudité : ils sont tous deux connus pour apprécier ce sujet.

[382] *The Telegram*, 1965.05.21 ; Fulford, 1965.05.22, p. 18 ; Hale, 1965.05.22. L'avocat de la couronne lui propose, peu avant l'ouverture du procès quelques mois plus tard, de laisser tomber les charges qui pèsent contre elle. Cameron refuse toutefois, voulant prouver son innocence devant la justice (Griffiths, 1965.11.26). Voir l'affaire Eros '65 – octobre 1965.

semaine de l'exposition puisqu'aucune accusation légale n'est encore portée contre sa galerie (*The Globe and Mail*, 1965.05.26 ; *The Toronto Daily Star*, 1965.05.26b).

2.8.3 Seconde perquisition

Le 26 mai 1965, soit cinq jours après la première visite des policiers et au lendemain de la déclaration de Cameron au sujet du retour prochain de *Lovers n° 1* sur les murs de sa galerie, le Sergent détective Quennell retourne à la Dorothy Cameron Gallery, accompagné cette fois des détectives George Cross (dates inconnues) et Gerald Purdon (dates inconnues). À l'instar de leur première intervention, la vingtaine de visiteurs présents sur les lieux est invitée à sortir. Cette seconde visite n'est pas la conséquence directe de la décision de la galeriste de raccrocher le dessin de Markle. En effet, le mandat de perquisition est délivré aux forces policières le samedi précédent (*The Globe and Mail*, 1965.05.27a). De plus, *Lovers n° 1* se trouve toujours dans l'arrière-boutique au moment où les policiers se présentent chez Cameron (*Appellant Factum*, 1967, p. 3).

Les policiers saisissent un total de sept dessins (*The Toronto Daily Star*, 1965.05.27b). Cette fois, les agents ne restent qu'environ vingt minutes sur les lieux. Ayant pris plusieurs photographies durant leur première visite, ils ont réfléchi sur la moralité de certaines œuvres (Hale, 1965.05.22). Ils savent lesquelles ils vont retirer de l'exposition. Les policiers emballent les œuvres dans du papier kraft, puis ils les amènent avec eux comme pièce à conviction au poste de police (*The Globe and Mail*, 1965.05.27a ; *The Toronto Daily Star*, 1965.05.27a ; *The Toronto Daily Star*, 1965.05.27b) (Figure 2. 21). Un photographe du *Telegram* est présent et immortalise la scène. Robert Markle, qui se trouve alors dans les parages, assiste aussi à la saisie de ses œuvres (Hale, 1965.05.27, p. 2).

Lovers n° 1 est l'un des dessins visés par le mandat, tout comme quatre autres œuvres réalisées par Markle. Stylistiquement, ils s'inscrivent dans la même série que *Lovers n^o I*, de part l'utilisation du noir et blanc, les formes semi-abstraites, le mouvement des corps et la sensualité dominent la composition. Trois œuvres mettent en scène des couples de femmes nues durant une relation sexuelle. *Lovers n° VI*, présente une femme ayant la bouche sur l'un des seins de sa compagne[383] et *Lovers I – The Kiss* met en scène une femme allongée sur le côté alors que le visage de sa partenaire est placé près de son pubis[384]. Cette dernière appartient à John Morris Thurston (dates inconnues), qui acquiert l'œuvre lors du vernissage (*The Globe and Mail*, 1965.05.27a). *Lovers VII – The Kiss,* montre aussi un couple lesbien, soit une femme assise et une seconde dont le visage est situé au niveau des organes génitaux de sa compagne[385]. Enfin, *Paramour* présente une seule femme nue dont l'entrejambe ouvert est offert au regard du spectateur (Figure 2. 22). Ce dessin a été exposé, tout comme *Lovers n° 1*, à l'Isaacs Gallery en 1963. Le critique d'art Barrie Hale (1965.05.29) relève qu'au moment où les œuvres de Markle sont saisies chez Cameron, un dessin semblable de l'artiste est exposé chez Isaacs, mais qu'il ne semble pas problématique aux yeux de la loi. Il écrit de manière ironique à ce propos : « *As for public showings – this minute at the Isaacs at 830 Yonge st., there is a Markle hanging no less loathsome than the ones taken from the Cameron Gallery. It richly deserves to be arrested. Go get it* ». Toutes les œuvres de Markle saisies par les policiers sont des temperas, à l'exception de *Lovers I – The Kiss* qui est un fusain.

---

[383] La description est celle qu'offre William Quennell lors du premier procès de Cameron, en octobre 1965 (*Appeal Case*, 1967, p. 44).
[384] Cette description provient d'un extrait du jugement de Fred C. Hayes, magistrat du premier procès, publié dans la presse torontoise (*The Telegram*, 1965.11.26a) ainsi que de celle faite par William Quennell devant la Cour (*Appeal Case*, 1967, p. 43).
[385] La description est celle que donne Quennell durant le premier procès de Cameron (*Appeal Case*, 1967, p. 45).

Les deux dessins qui ne sont pas de Markle montrent des couples hétérosexuels et portent chacun le nom de *Lovers*. Le premier dessin est une sanguine réalisée par Fred Ross. Il présente un homme et une femme nus dans la position du missionnaire (Figure 2. 23). Dans l'une des deux seules critiques à paraître au sujet d'*Eros '65*, Kay Kritzwiser (1965.05.22b), sélectionne ce dessin comme étant l'une des trois œuvres les plus magistrales à être présentée dans l'exposition. Elle souligne aussi sa grande beauté[386].

La seconde œuvre nommée *Lovers* est un dessin de Lawrence Chaplin et deux descriptions ont été retrouvées dans les journaux et les documents d'archives. La première laisse entendre qu'il présente une femme nue tenant dans sa main les organes génitaux d'un homme dévêtu[387] et la seconde indique que la femme est assise sur son compagnon, mais sans faire mention au phallus qu'elle caresse[388].

Au moment où éclate l'affaire *Eros '65*, Ross est bien établi comme peintre à Saint John, au Nouveau-Brunswick, où il habite. Il a suivi une formation à la Vocational School au milieu des années 1940 afin de devenir un artiste publicitaire. Son intérêt pour les murales, découvertes grâce aux enseignements de Ted Campbell (1904-1985), son professeur, et des ouvrages qu'il consulte à la bibliothèque de son école (Leroux, 2002, f. 28-29), amène Ross à dévier de la carrière qu'il a initialement visée. Il réalise une première murale, *Annual School Picnic* entre 1945 et 1946 (Smart, 1993, p. 21-24 ; Leroux, 2002, f. 30-35). Afin de parfaire ses connaissances, il se rend au Mexique durant l'été 1949, où il travaille auprès de l'Américano-mexicain Pablo

---

[386] *Lovers* de Ross se retrouve quelques années plus tard au cœur d'une autre controverse lorsqu'elle est exposée en novembre 1970 à la Centennial Gallery d'Halifax. Voir notamment Pierce, 1970.11.12.
[387] Dans les documents de la Cour, l'œuvre est identifiée tout simplement comme étant un dessin. Puisqu'il n'a pas été retrouvé, la description est celle faite par Quennell lors du premier procès de Cameron, en octobre 1965 (*Appeal Case*, 1967, p. 45).
[388] *The Globe and Mail*, 1965.10.06 ; *The Globe and Mail*, 1965.11.26 ; Crook, 1967.06.07 ; *The Globe and Mail*, 1967.06.06.

O'Higgins (1904-1983), puis y retourne l'année suivante. Cette fois, il observe notamment Diego Rivera (1886-1957) à l'œuvre[389]. Tout en poursuivant sa carrière artistique, Ross devient professeur à la Vocational School de 1953 à 1970, puis à la University of New Brunswick entre 1972 et 1973. Sa peinture, influencée tant par l'art de la Renaissance que des œuvres de Balthus (1908-2001), est figurative et se concentre sur la représentation de la figure humaine et du nu (Smart, 1993, p. 43-86).

Pour sa part, Chaplin est peu connu au moment de l'intervention policière à la Dorothy Cameron Gallery. Il est un récent diplômé de l'OCA, qu'il fréquente de 1959 à 1960. Avant de présenter *Lovers* dans le cadre d'*Eros '65*, il n'a participé qu'à une seule exposition à la Pollock Gallery. Chaplin a peu exposé par la suite[390].

Après la deuxième intervention des policiers dans sa galerie, l'article 150 du *Code criminel canadien* est alors invoqué par la Couronne pour entamer des procédures judiciaires. Cameron apprend qu'elle doit se présenter à la Cour municipale le 24 juin 1965 afin de connaître les charges portées conte elle. La galeriste est accusée d'avoir exposé des œuvres dont la « […] caractéristique dominante est l'exploitation indue des choses sexuelles […][391] ». C'est la première fois que cet article est cité dans une affaire qui concerne les beaux-arts depuis la refonte du *Code criminel canadien* survenue en 1959, lorsque la section sur l'obscénité y est révisée. C'est aussi la première fois qu'un propriétaire de galerie d'art canadien est poursuivi au criminel[392],

---

[389] Pour en savoir plus sur ce voyage et sur la production de murales par Ross, voir Smart, 1993, p. 21-38 et Leroux, 2002.
[390] Voir son curriculum vitae (Chaplin, [n.d.]).
[391] Il s'agit de l'article 150.8 (*Code criminel canadien*, 1963, p. 58).
[392] Fulford, 1965.11.26 ; Brown et Hedley, 1965.11.27 ; *The Toronto Daily Star*, 1966.06.29 ; *The Toronto Daily Star*, 1967.06.08 ; Horrall, 2013, p. 61.

et ce, bien que la censure d'œuvres par des policiers dans ces lieux ne soit pas une nouveauté au pays. Par exemple, les accusations portées contre Agnès Lefort en 1951 et le procès devant le Recorder, dont il a été question au premier chapitre, reposent sur un règlement municipal et non sur un article du *Code criminel canadien* comme c'est le cas pour Cameron[393].

L'intervention policière est peu discutée dans la métropole québécoise. Alors qu'à Toronto, l'affaire *Eros '65* génère son lot d'articles de différentes natures, de caricatures (Macpherson, 1965.05.29 ; Beaton, 1965.05.29) et de lettres ouvertes envoyées par le public[394], il en va tout autrement à Montréal où seul un texte est publié

---

[393] D'autres procès de galeristes ont eu lieu à Montréal à la fin du 19e siècle et au début du 20e siècle. C'est le cas de l'affaire Sharpley, survenue en février 1886. Le propriétaire d'un magasin sur la rue Notre-Dame, M. Sharpley, a exposé dans sa vitrine, une reproduction d'une œuvre de nu. Une dame et sa fille passant devant sont scandalisées à la vue d'une telle œuvre et décident de porter plainte à un agent de la police municipale. Suite à l'intervention du policier, l'affaire est amenée devant les tribunaux. Le procès a lieu deux mois plus tard, au début du mois d'avril 1886. Au départ, l'œuvre est identifiée devant la Cour comme étant une copie de *Le Jour et la Nuit* de Michel-Ange. Cependant, le témoin se rétracte après avoir réalisé que la description donnée ne correspond pas tout à fait à l'œuvre du sculpteur florentin. Après avoir entendu bon nombre de témoins, dont des artistes et des policiers, le juge de Montigny reconnaît M. Sharpley coupable d'avoir exposé un nu indécent dans la vitrine de son magasin (*La Patrie*, 1886.05.01 ; *La Presse*, 1886.05.01 ; *La Presse*, 1886.05.03; *La Presse*, 1886.04.07 ; *La Presse*, 1886.04.08). En 1914, un marchand d'art de la rue Sainte-Catherine, du nom de David Rubin (ou Ruben, selon les sources), est amené devant la Cour en raison des reproductions d'œuvres de la *Vénus de Médicis*, *L'Amour et Psyché* d'Antonio Canova (1857-1922) et *Le Baiser* d'Auguste Rodin (1840-1917) qu'il expose dans sa vitrine. Au terme de son procès, le juge chargé de l'affaire a toutefois refusé de reconnaître la culpabilité de Rubin (Chamot, 1914.04.18 ; *The Globe*, 1914.04.24 ; *Le Pays*, 1914.05.02). Dans son mémoire de maîtrise, Sylvie Saint-Georges (2005, f. 49-63) résume et analyse des controverses et censures concernant le nu qui sont survenues à la fin du 19e siècle et au début du 20e siècle. Elle y parle notamment de ces deux affaires.

[394] Plusieurs des citoyens s'opposent à la saisie des œuvres chez Cameron et d'autres profitent de l'occasion pour se positionner contre la censure en général, l'hypocrisie de la société et l'ingérence de la police dans les questions artistiques (*The Toronto Daily Star*, 1965.05.26a ; *The Globe and Mail*, 1965.05.27b ; *The Globe and Mail*, 1965.05.27c ; *The Globe and Mail*, 1965.05.27d ; *The Globe and Mail*, 1965.05.27e ; *The Toronto Daily Star*, 1965.05.27c ; *The Toronto Daily Star*, 1965.05.29a ; *The Toronto Daily Star*, 1965.05.29b ; *The Toronto Daily Star*, 1965.05.29c ; *The Globe and Mail*, 1965.05.31a ; *The Toronto Daily Star*, 1965.05.31b ; *The Globe and Mail*, 1965.05.31b ; *The Globe and Mail*, 1965.05.31c ; *The Toronto Daily Star*, 1965.05.31a ; *The Telegram*, 1965.06.01a ; *The Telegram*, 1965.06.01b ; *The Telegram*, 1965.06.01c ; *The Telegram*, 1965.06.01d ; *The Toronto Daily Star*, 1965-.06.01b). Quelques personnes félicitent toutefois les policiers et leur censure (*The Toronto Daily Star*, 1965.05.26c ; *The Toronto Daily Star*, 1965.06.01a ; *The Globe and Mail*, 1965.06.04).

(*Le Devoir*, 1965.05.28). Parmi les articles retrouvés dans les journaux de la Ville Reine, deux paraissent dans les semaines précédentes pour annoncer la tenue éminente de l'exposition (Hanlon, 1965.04.01 ; Hanlon, 1965.05.13) et seuls deux textes concernant l'exposition et son vernissage paraissent. Alors qu'Hale (1965.05.21) semble plus mitigé au sujet de l'exposition, Kritzwiser (1965.05.22b) écrit un commentaire élogieux. Leurs deux auteurs parlent notamment du déroulement de la soirée inaugurale, de leurs impressions générales sur l'art présenté et du thème de l'érotisme. Cependant, dès le 22 mai 1965, l'attention médiatique est rapidement monopolisée par les interventions policières ou par les différentes procédures judiciaires survenues au cours des deux années subséquentes. Les œuvres deviennent secondaires au moment où elles se retrouvent au cœur de la poursuite intentée contre Cameron : l'affaire judiciaire prend le dessus sur l'évènement artistique. Dans les jours qui suivent la première intervention policière à la Dorothy Cameron Gallery, il n'est plus question de l'exposition *Eros '65* en tant que telle. Les journalistes et le public se concentrent sur *Lovers n° 1*, mais davantage encore sur le phénomène de la censure, sur les opinions concernant le droit des agents de la paix d'agir à titre de censeurs, sur leur qualification lorsque vient le moment de juger des œuvres d'art, ainsi que sur les concepts de moralité et d'obscénité (*The Toronto Daily Star*, 1965.05.22 ; *The Globe and Mail*, 1965.05.24 ; M. Porter, 1965.05.25).

Après la seconde censure, d'autres textes paraissent une fois de plus sur la loi sur l'obscénité, sa définition et son application[395]. Les journalistes citent aussi abondamment Dorothy Cameron et son avocat, Meredith Fleming, au sujet de la visite des policiers. Outre Cameron, Neil Shakery[396], le propriétaire de *Lovers n° 1*, et Markle

---

[395] Childerhose, 1965.05.28 ; Cohen, 1965.05.29 ; Hale, 1965.05.29 ; Hogan, 1965.05.31. Il y a aussi les comptes rendus de la table ronde de l'ACLC, où les participants discutaient de la censure et du concept d'obscénité (Hale, 1965.06.04 ; Kritzwiser, 1965.06.04 ; *The Toronto Daily Star*, 1965.06.04).
[396] Shakery travaille dans le domaine du magazine (Hale, 1965.11.26).

réagissent aussi dans la presse au sujet de la censure. L'artiste, qui est en voyage à New York au moment de première visite des policiers à la Dorothy Cameron Gallery, aborde dans les journaux le retrait de *Lovers n° 1* dès son retour à Toronto[397]. Pour leur part, Chaplin et Ross ne semblent pas s'être prononcés sur la scène publique, ou du moins, leurs paroles n'ont pas été rapportées dans les journaux dépouillés[398]. Ceci est peut-être dû à la notoriété de Markle sur la scène artistique torontoise, mais aussi au fait que la majorité des œuvres saisies – cinq sur sept – sont les siennes. Lors de son témoignage à la Cour municipale de Toronto, en octobre 1965, le conservateur de l'AGT William Withrow (1926-2018) confirme d'ailleurs que Markle est de loin le plus connu des trois artistes à Toronto (Campau, 1965.10.06). En ce qui concerne Ross, l'absence d'entrevue peut s'expliquer par le fait qu'il n'habite ni Toronto ni l'Ontario : il est donc plus difficile de le joindre[399].

2.9 L'affaire Bennett 1965

L'exposition *The Ladies* de l'artiste canadien d'origine britannique John Bennett, présentée à la Pollock Gallery de Toronto au début du mois de juin 1965, n'aurait sûrement pas attiré l'attention de la même manière si elle n'avait pas eu lieu une quinzaine de jours après la première visite des policiers à la Dorothy Cameron

---

[397] *The Globe and Mail*, 1965.05.26. Barrie Hale (1965.05.26) réalise alors une entrevue avec le peintre.
[398] Les paroles de Cameron sont rapportées à de nombreuses occasions dans les journaux tels que *The Telegram*, 1965.05.21 ; Fulford, 1965.05.22 ; Hale, 1965.05.22 ; Kritzwiser, 1965.05.22a ; *The Globe and Mail*, 1965.05.26 ; *The Toronto Daily Star*, 1965.05.27a ; *The Toronto Daily Star*, 1965.05.26b ; *The Globe and Mail*, 1965.05.27a ; Hale, 1965.05.27. Pour sa part, Shakery se confie à Barrie Hale (1965.05.28). Enfin, Markle a été interviewé tant dans les journaux qu'à la télévision. Voir notamment Hale, 1965.11.26 ; *The Globe and Mail*, 1965.05.26 ; Hale, 1965.05.27 ; *The Toronto Daily Star*, 1965.05.27a ; Hale, 1965.05.28.
[399] Il faudrait éventuellement refaire l'exercice dans les journaux de Saint-John's afin de vérifier si Ross se confie chez lui au sujet des évènements survenus à la Dorothy Cameron Gallery.

Gallery. En effet, les journalistes et le public anticipent une controverse en raison des nus qu'y présente le peintre et, en ce sens, l'affaire Bennett semble être une des répercussions d'*Eros '65.*

2.9.1 La version des documents d'archives et des journaux de l'époque

Bennett, un artiste autodidacte (*The Toronto Daily Star*, 1946.10.26), s'intéresse tout au long de sa carrière à l'aquarelle et à l'huile sur toile. Il revient au pays en 1945 après avoir rejoint l'armée canadienne et avoir combattu en Europe durant de la Seconde Guerre mondiale[400]. Il tient ses premières expositions dès 1946 à l'AGT et au 6e étage du magasin Simpson's de Toronto, des évènements pour lesquels il reçoit des commentaires positifs[401]. La reconnaissance de son travail se poursuit lorsqu'en 1954, il se voit attribuer le prix Jessie Dow par le jury de l'Exposition du Printemps de l'AAM (P. McCarthy, 1954.03.20).

Malgré cette reconnaissance, son art n'est pas toujours encensé. La critique du *Globe and Mail*, Pearl McCarthy (1958.03.08), souligne que, bien que Bennett réalise périodiquement des œuvres dignes de mention, son travail témoigne de qualités inégales. Bennett a aussi enseigné à la Northern Vocational School de Toronto (P. McCarthy, 1954.03.20). Au moment de son exposition chez Pollock, il est le directeur adjoint au Monarch Park Collegiate (*The Telegram*, 1965.06.04).

---

[400] Bennett obtient alors le grade de Capitaine.

[401] Par exemple, un journaliste du *Toronto Daily Star* (1946.10.26) affirme « *Possessing a virile, refreshing style with strong colors, Mr. Bennett is numbered among the few artists who have two different exhibits running concurrently* ». Enfin, Augustus Bridle (1946.11.02) écrit dans le *Toronto Daily Star* : « *Bennett's pictures – many of them are graphic revelations* ».

Le vernissage de l'exposition *The Ladies*, dans laquelle figurent douze nus féminins, a lieu le 5 juin 1965 à la Pollock Gallery. Bennett n'en est pas à sa première exposition de nus. Déjà en 1962, Pearl McCarthy accorde quelques lignes aux œuvres de l'artiste dans un texte qu'elle consacre au retour du nu dans la production des artistes torontois. En ce qui concerne Pollock, il n'en est pas non plus à sa première exposition proposant des nus puisque l'affaire Berkovitz a eu lieu deux ans et demi auparavant.

Un écriteau à la porte d'entrée de Pollock indique « *This exhibition is for adult viewing* » (Duff, 1965.06.07), ce qui donne le ton de l'exposition aux visiteurs. Il en va de même pour la phrase se trouvant sur le carton d'invitation, qui stipule : « *Due to the nature of this exhibition, and the recent civil alarm, the gallery recommends these paintings for intelligent adults only* » (Bennett et J. Pollock, [n.d.]) (Figure 2. 24). Cet avertissement n'est pas sans rappeler celui fait par Dorothy Cameron dans la vitrine de son commerce deux semaines auparavant (Figure 2. 25). Jack Pollock, aurait aussi demandé à des avocats d'examiner les œuvres afin d'éviter les représailles (*The Telegram*, 1965.06.04).

Une foule importante se rend au vernissage de l'exposition. Près de huit cents personnes se sont déplacées pour l'occasion selon Morris Duff (1965.06.07) du *Toronto Daily Star* et Kay Kritzwiser (1965.06.19) du *Globe and Mail.* Les chiffres diffèrent chez Pollock, le galeriste parlant de 1000 visiteurs (Hanlon, 1965.06.14) alors Barrie Hale (1965.06.07) du *Telegram* estime que le nombre de personnes présentes serait entre 200 et 300. Ces chiffres s'expliquent aisément : plusieurs espèrent être aux premières loges si les policiers viennent inspecter les œuvres comme ils l'ont fait peu auparavant à la Dorothy Cameron Gallery (Duff, 1965.06.07). L'escouade de la moralité se présente finalement bel et bien sur les lieux le soir du vernissage, mais aucune plainte n'est enregistrée et aucune action n'est entreprise par la suite contre les œuvres (Hanlon, 1965.06.14). Par conséquent, dans ce cas, la controverse est davantage anticipée que réelle.

L'absence de censure policière n'est pas synonyme d'appréciation des œuvres de la part des critiques et du public. Cependant, ce n'est pas la nudité qui pose problème, mais plutôt l'esthétique privilégiée par l'artiste qui déplaît grandement. Morris Duff (1965.06.07) écrit : « *Many men contended the show was hilarious. Several women were revolted by the grotesqueness of the female forms. They argued that the artist must deeply hate women* ». Pour sa part, la critique d'art du *Globe and Mail*, Kay Kritzwiser (1965.06.19), reproche aux nus de Bennett d'être trop près de la manière de peindre du début du siècle. Elle qualifie les œuvres de « *big pink organic nudes* » et croit qu'elles possèdent « *plenty of tactile value but a certain monotony* ». En ce qui concerne Barrie Hale (1965.06.07), il parle d'une « *series of 15 expressionistic reclining or crouching female nude, done in oil and plastic paints on masonite. The effect was that of manufactured circus posters* ». Il s'agit des seules informations données dans la presse torontoise au sujet de ces tableaux, mais une petite affiche publicitaire conservée dans le dossier de l'artiste à l'Art Gallery of Ontario (AGO) permet de constater le type d'œuvre qui y est présenté. Une femme portant des bas et des souliers à talons est couchée. Sa robe est remontée jusqu'à la taille et le col est ouvert, ce qui laisse voir tant l'entrejambe du modèle que ses lourds seins (Figure 2. 26). Une photographie de Bennett sur laquelle un de ses nus se trouve en arrière-plan paraît aussi dans le *Telegram* (1965.06.04) (Figure 2. 27).

2.9.2 L'affaire selon l'historiographie

Le faible nombre d'articles publiés dans la presse torontoise au sujet du vernissage de l'exposition de Bennett et l'absence de véritable controverse sont sans doute deux des raisons qui expliquent le peu de considérations qu'à cette affaire dans l'historiographie canadienne. Le galeriste Jack Pollock mentionne rapidement

l'évènement, sans s'attarder sur les détails, dans son autobiographie *Dear M. Letters from a Gentleman of Excess*. Au moment où il se remémore les censures survenues à Toronto, entre autres, à la Dorothy Cameron Gallery en 1965 et à l'Isaacs Gallery en 1972 et en 1974. Au sujet de l'exposition de Bennett, Jack Pollock (1989, p. 111) écrit simplement :

> *The irony is that, at around the time that Dorothy was charged, I was showing in my Markham Street gallery John Bennett's erotic paintings called* The Ladies*. They were huge, of women with their legs aspread* [*sic*]*, vulva for days. I had no problems*.

L'une des rares autres mentions est faite dans la chronologie de la censure dans les arts canadiens se trouvant dans un ouvrage de Brenda Cossman (1995, p. 88) et se résume à quelques mots pour souligner la controverse anticipée par les Torontois.

2.10 L'affaire Eros '65 – octobre 1965

Le premier procès de Dorothy Cameron se déroule du 5 au 7 octobre 1965 devant le juge Frederick Clare Hayes (Fred. C. Hayes) de la Cour de Toronto. La galeriste est accusée d'obscénité selon l'article 150.8 du *Code criminel canadien* (1963, p. 58), soit d'avoir présenté des œuvres dont la « […] caractéristique dominante est l'exploitation indue des choses sexuelles […] ». Le procureur de la couronne Peter Rickaby (1932-1995) est responsable de la poursuite. Ce dernier est aussi celui qui porte plainte à la police au lendemain du vernissage, comme l'annonce Phillis Griffiths (1965.11.30). La galeriste est représentée par Meredith Fleming qui, en plus d'être son avocat, est également l'un des actionnaires de la Dorothy Cameron Gallery[402]. Les

[402] Les autres actionnaires sont Anna Cameron (1926-2014) – la sœur de la galeriste –, Joy Alexander (dates inconnues), Maxwell Bruce (1920-2001) et Samuel Zacks (1904-1970) (Fulford, 1965.10.07).

journaux de Toronto publient quotidiennement des articles relatant ce qui s'est dit à la Cour durant toute la période du procès et ce qui y est rapporté concorde avec le verbatim du greffier de la Cour municipale conservé dans le fonds d'archives de la Cour Suprême du Canada (*Appeal Case*, 1967, p. 32-109).

2.10.1 La version des documents d'archives et des journaux de l'époque

Les premiers témoins appelés à la barre par Rickaby sont deux des policiers qui sont intervenus chez Cameron en mai 1965 : le sergent-détective William Quennell et le détective George Cross. Seul le témoignage du premier est toutefois rapporté dans les journaux au mois d'octobre 1965, ce qui n'est pas étonnant compte tenu du peu de questions adressées à Cross en comparaison avec le nombre élevé d'échanges entre Rickaby et Quennell[403]. Il est donc possible que les journalistes aient omis de rapporter les propos de Cross parce sa présence à la barre est de courte durée et qu'il déclare être en accord avec tout ce qu'a dit son collègue. Autrement dit, ses déclarations n'ouvrent pas à la discussion et n'apportent pas de nouveaux éléments à la preuve[404].

Durant son témoignage, Quennell raconte les deux perquisitions survenues les 21 et 26 mai 1965 à la Dorothy Cameron Gallery (Fulford, 1965.10.06 ; *The Globe and Mail,* 1965.10.06) et, à la demande du procureur, il décrit les œuvres saisies (*Appeal Case*, 1967, p. 42). Le policier se limite à faire part des activités sexuelles qui sont représentées, sans aucun commentaire d'ordre esthétique. Son opinion concernant

---

[403] Seul Kildare Dobbs (1966.02, p. 20) fait mention de la présence de Cross à la barre.
[404] *Appeal Case*, 1967, p. 55-56. Le témoignage de Quennell est bien plus long (*Appeal Case*, 1967, p. 37-55).

l'obscénité des sept œuvres est aussi largement citée[405]. Des journalistes rapportent dans leurs textes les descriptions de Quennell. Bien que certains articles ne fassent pas référence à la charge érotique qu'il leur associe (Campau, 1965.10.06 ; *The Globe and Mail,* 1965.10.06), d'autres soulignent l'activité sexuelle qui y est dépeinte[406]. Enfin, certains comptes rendus du procès dans les journaux n'offrent aucune description (Fulford, 1965.10.06 ; *The Telegram,* 1965.10.06 ; Bull, 1965.10.07). Cameron, Markle, Ross et Chaplin ne sont pas interrogés ni par la Couronne ni par la défense.

Contrairement à Rickaby, qui base son argumentaire uniquement sur le témoignage des policiers, Fleming demande à des experts du monde de l'art d'attester de la qualité artistique des œuvres présentées chez Cameron, incluant les sept dessins saisis par les policiers (*The Globe and Mail,* 1965.10.06). Demander le témoignage d'experts en art est la norme lorsque des œuvres artistiques et littéraires sont accusées d'obscénité. En effet, il importe à la défense de prouver le « mérite artistique » des œuvres, ce qui peut permettre de démontrer qu'elles ne sont pas obscènes[407].

Le témoignage d'experts est la norme bien avant l'entrée en vigueur de la refonte du *Code criminel canadien* en 1959 et est utilisé dans l'application du test *Hicklin*[408]. Cependant, le statut de ces témoignages n'est pas aussi officiel qu'après

---

[405] Campau, 1965.10.06 ; Fulford, 1965.10.06 ; *The Telegram,* 1965.10.06 ; *The Globe and Mail,* 1965.10.06 ; *The Globe and Mail,* 1965.10.07 ; Bull, 1965.10.07.

[406] Par exemple, « *He said that four of the five Markle drawings showed nude women having sexual relations with each other, the fifth depicted a seated nude woman with her legs spread open, while the other two each showed a nude female et male couple* » (*The Globe and Mail,* 1965.10.07).

[407] Comme l'explique Neil Boyd (1985, p. 43): « *The 1959 statute did* […] *produce significant changes in the structure of legal control of obscenity. The judiciary quickly developed the range of the new standard, with the Supreme Court stating that Canadian courts must look to the serious purpose of the author or producer, to the artistic merit of the matter in dispute and to community standards* ». Au sujet du mérite artistique et du rôle qu'il joue dans la reconnaissance ou non de l'obscénité selon la loi canadienne, voir notamment Cossman, 1997.

[408] R.E. Dean, 1974, f. 40. Par exemple, lors du procès du marchand d'art montréalais David Rubin, en 1914, le peintre William Brymner et le critique du *Herald* et du *Telegraph*, J.D. Logan sont appelés à la barre (*The Globe,* 1914.04.24).

l'adoption de la nouvelle loi[409]. Dans l'ordre de leur présence à la barre, les experts sont le directeur de l'AGT, William Withrow[410], la peintre et professeure d'art Doris McCarthy (1910-2010), le peintre et directeur de la Norman Mackenzie Gallery de Regina Ronald Bloore (1925-2009), le critique d'art du *Telegram* Harry Malcolmson[411] (date de naissance inconnue) et l'historienne de l'art et conférencière Mary Stewart Bagnani (1903-1996). La défense aurait aussi voulu qu'un sixième témoin expert soit entendu : l'historien de l'art Theodore Allen Heinrich (1910-1981). Sa participation à titre d'expert est toutefois interdite par la Cour quelques minutes avant son assermentation puisque le nombre maximal de témoins de ce genre est fixé à cinq (*Appeal Case*, 1967, p. 105-108). Fleming réussit toutefois à faire accepter le témoignage d'Heinrich, non pas à titre d'expert, mais en tant que simple visiteur de l'exposition. Ses propos ne sont pas reproduits dans la presse, bien que le rejet de son témoignage à titre d'expert soit mentionné (Fulford, 1965.10.08). Les paroles de Mary Stewart Bagnani ne sont pas non plus rapportées dans les journaux, alors que les dépositions des autres témoins experts sont abondamment citées[412]. Ceci s'explique sans doute de la même manière que l'absence des propos de Georges Cross dans la presse : Bagnani est la dernière à témoigner et ses propos ne diffèrent pas de ceux qui la précèdent à la barre. De plus, Fleming la questionne rapidement, tout comme le fait Rickaby lors du contre-interrogatoire (*Appeal Case*, 1967, p. 102-104). Dans

---

[409] Comme l'écrivent Jeremy Brown et Tom Hedley (1965.11.27), « *The question of the testimony of experts has always been hotly debated in obscenity cases. Before the 1959 amendment of the Criminal Code, the evidence of experts was not material* ».

[410] Withrow dit avoir visité l'exposition *Eros '65* (*The Globe and Mail*, 1965.10.06).

[411] Malcolmson (1965.05.29) n'a écrit qu'un seul article concernant l'affaire *Eros '65*, un texte dans lequel il résume les évènements survenus à la Dorothy Cameron Gallery et dans lequel il remet en question les accusations d'obscénité.

[412] Il est toutefois possible de les retrouver dans les documents du fonds d'archives de la Cour Suprême conservé à Bibliothèque et archives du Canada. Voir *Appeal Case*, 1967, p. 32-109.

l'ensemble des textes qui paraissent au moment du procès, seul Robert Fulford (1965.10.07) souligne sa présence à la barre.

Chacun des six spécialistes connaît bien Cameron puisqu'ils entretiennent des liens professionnels. Par exemple, la galeriste a notamment côtoyé Withrow et Bagani lorsqu'elle était membre du Women's Committee de l'AGT dans les années 1950. Bagnani et son époux figurent parmi ceux qui, en septembre 1957, ont prêté des œuvres de leur collection personnelle à la Gallery of Contemporary Art – où travaille alors Cameron – lorsqu'Heinrich y a inauguré une exposition de peintures et sculptures européennes (Stapleton, 1957.09.11). En ce qui concerne Bloore, Cameron a présenté ses œuvres dans sa galerie à plusieurs occasions. Enfin, Malcolmson connaît aussi très bien Cameron : c'est elle qui l'a encouragé à devenir critique d'art alors qu'il fréquente régulièrement sa galerie au début des années 1960 (Angel, 2014.05.20). Il n'a pas été possible de confirmer le lien entre Cameron et McCarthy, mais compte tenu de la position de chacun sur la scène artistique torontoise, il semble probable de croire qu'elles se connaissent personnellement ou par personne interposées.

À la toute fin du procès, Rickaby insiste sur le fait que ce ne sont pas les artistes qui sont traduits devant les tribunaux, mais bien la galeriste. Il soutient que les œuvres prises individuellement ne sont peut-être pas condamnables, mais que l'agencement qu'en a fait Cameron fait ressortir la thématique sexuelle et contrevient dès lors au *Code criminel canadien* (Fulford, 1965.10.08 ; *The Globe and Mail*, 1965.10.08). Il reconnaît aussi que certaines des œuvres « *may have some artistic merit* » (*The Globe and Mail*, 1965.10.08; *The Telegram*, 1965.10.08), mais cela ne semble pas suffisant pour établir la non-culpabilité de la galeriste. Pour sa part, Fleming affirme que le thème d'*Eros '65* n'est pas la représentation de la sexualité, mais plutôt que « [*t*]*he theme is the human figure…in different postures* » (*The Globe and Mail*, 1965.10.08).

Il croit aussi que « […] *the dominant characteristic is human love… human loves does not necessarily mean to depict sex as such* » (*The Globe and Mail*, 1965.10.08). En ce sens, il reprend les idées émises par les témoins experts appelés à la barre.

2.10.2 Le verdict

Le jugement est rendu le 25 novembre 1965 et le *Telegram* retranscrit les passages les plus importants[413]. Le juge Hayes insiste alors pour dire que : « [*t*]*he majority of the judicial decisions dealing with the question of obscenity have concerned various books and magazines. I have not been referred to any decision dealing with art in the form of the exhibits set before this court* » (*Appeal Case*, 1967, p. 126). Les dessins sont donc jugés comme des « publications » et non comme des œuvres d'art, ce que soulignent certains journalistes et chroniqueurs (Griffiths, 1965.11.26 ; *The Globe and Mail*, 1965.11.27).

Le magistrat stipule qu'après l'examen des œuvres, il considère que la représentation de la sexualité qui s'y retrouve n'est pas essentielle et n'ajoute rien à leur mérite artistique. Il croit aussi que les dessins ne respectent pas le critère de la norme sociale, toujours en raison des scènes de sexualité représentées, et qu'ils enfreignent « *the middle path of interest in the community* » (Griffiths, 1965.11.26 ; *The Globe and Mail*, 1965.11.27 ; Brown et Hedley, 1965.11.27). Hayes ajoute que les témoins ont fait fi de la présence de l'aspect sexuel des dessins en se limitant à parler de la figure humaine. Il est possible de lire dans le *Telegram* (1965.11.25) : « *Magistrate Hayes said that the human form "is a very legitimate subject for art" but*

---

[413] *The Telegram*, 1965.11.26a. Le texte dans son entièreté est aussi inclus dans l'*Appeal Case* (1967 p. 118-131) soumis à la Cour Suprême du Canada. Des articles résument aussi les conclusions de Hayes, entre autres, Fulford, 1965.11.26 ; Griffiths, 1965.11.26 ; Brown et Hedley, 1965.11.27.

he felt that the artist in question had portrayed attitudes involving male and female figures that went beyond the bounds of decency ». Le *Globe and Mail* mentionne aussi que, selon Hayes, les experts appelés à la barre n'ont pas pu prouver le mérite artistique des œuvres, une composante au cœur de la loi qui permet de départager l'obscénité et l'art[414]. Enfin, le juge rejette l'argument voulant que l'exposition *Eros '65* et les œuvres présentées à la Dorothy Cameron Gallery soient liées à la notion de bien public (*Appeal Case*, 1967, p. 129-130).

Cameron est donc reconnue coupable d'avoir exposé sept images obscènes où, selon la loi, la sexualité est présentée de manière « indue ». La galeriste est condamnée à payer 350 $ ou à être emprisonnée durant 35 jours[415]. Les œuvres sont gardées au tribunal et lui seront remises uniquement si le verdict n'est pas contesté dans un procès en appel. Elles ne seront donc pas indéfiniment confisquées par les autorités (Griffiths, 1965.11.26). Les avocats de Cameron signifient l'intention de la galeriste de porter sa cause à la Cour d'appel de l'Ontario une semaine après l'annonce du jugement[416].

L'annonce du verdict amène un lot important de textes dans lesquels des journalistes, des chroniqueurs et des représentants de la communauté artistique

---

[414] Comme l'écrit Phyllis Griffiths (1965.11.26), « […] *the magistrate's conclusion was that these experts were absorbed in the treatment of the subject and had not considered "the obvious exploitation of sex"* ». Voir aussi *The Globe and Mail*, 1965.11.26.

[415] *The Telegram*, 1965.11.25 ; Fulford, 1965.11.26 ; *The Globe and Mail*, 1965.11.26 ; *The Montreal Star*, 1965.11.26 ; *The Telegram*, 1965.11.26a ; *The Toronto Daily Star*, 1965.11.26 ; *The Telegram*, 1965.11.27b. Les articles rapportent de grandes portions du verdict. Il est aussi possible de voir l'ensemble de ce jugement dans les documents conservés dans le fonds de la Cour Suprême du Canada (*Appeal Case*, 1967, p. 118-131).

[416] *The Telegram*, 1965.11.30d ; *The Gazette*, 1965.12.01 ; *The Globe and Mail*, 1965.12.01b ; *The Telegram*, 1965.12.01 ; *The Telegram*, 1965.12.23 ; *The Globe and Mail*, 1965.12.24.

commentent, analysent, mais surtout, dénoncent les conclusions de Hayes[417]. Par exemple, Mavor Moore (1919-2006), un acteur et metteur en scène, confie être préoccupé par le verdict, qu'il voit comme un danger important pour le domaine artistique[418]. Les conséquences que le jugement a désormais sur la scène artistique canadienne sont notamment déplorées[419]. C'est aussi ce qu'avancent les chroniqueurs Robert Fulford (1965.11.29[420]), Kildare Dobbs (Dobbs, 1966.02) et Kenneth Smooker (1966.04.02) qui, bien qu'ils déplorent le jugement, désapprouvent la stratégie adoptée par la défense, soit celle de nier complètement la présence de la sexualité dans les œuvres qui se sont trouvées devant le tribunal. Tout comme c'est le cas au printemps précédent, après l'intervention policière, des caricatures (Macpherson, 1965.11.27 ; Barron, 1965.12.30 ; Reidford, 1966.04.22) et lettres ouvertes aux avis partagés au sujet de l'art, de la nudité et de l'érotisme, sont publiées dans les journaux de la métropole ontarienne. Plusieurs se positionnent contre la décision du juge[421] et, plus rarement, d'autres sont en faveur de la censure (*The Telegram*, 1965.11.30b). Certains ne se prononcent pas nécessairement sur la censure ou sur le verdict d'obscénité. Ils soutiennent plutôt que l'affaire *Eros '65* témoigne de l'hypocrisie de la société torontoise et les paradoxes perceptibles lorsqu'il est question de ce concept. L'obscénité associée aux images de la guerre du Viêt Nam, accessibles dans les

---

[417] Entre autres, *The Toronto Daily Star*, 1965.11.26 ; *The Globe and Mail*, 1965.11.27 ; *The Telegram*, 1965.11.27a ; Brown et Hedley, 1965.11.27 ; Ferry, 1965.12.31. Cameron reconnaît le support des journalistes (*The Globe and Mail*, 1965.12.01b).

[418] Moore affirme : « *This would close off the avant garde* » (*The Globe and Mail*, 1965.11.29). L'homme est alors impliqué dans le projet des futures salles de spectacles du St-Lawrence Centre for Arts et agit à titre de directeur artistique.

[419] Par exemple : « *Now the police have obtained a conviction, not just against girlie magazines, but against highly regarded contemporary artists* » (Brown et Hedley, 1965.11.27).

[420] Fulford réaffirme cette idée dans ses mémoires, lorsqu'il se rappelle les évènements entourant *Eros '65*. Le chroniqueur écrit : « *I have never in my life felt so powerfully the gulf between those who care about art and those who don't. And I confess that, as I listened to the nonsense coming from the witness stand, I occasionally forget which side I was on* » (Fulford, 1988, p. 109).

[421] *The Toronto Daily Star*, 1965.11.27 ; *The Telegram*, 1965.11.30a ; *The Toronto Daily Star*, 1965.12.02 ; *The Gazette*, 1965.12.08 ; *The Toronto Daily Star*, 1966.02.07 ; *Saturday Night*, 1966.03.

journaux et à la télévision, est notamment soulignée, tout comme celle de la littérature érotique[422].

Barrie Hale s'empresse de recueillir les réactions de la communauté artistique et chacune des personnes qu'il interroge affirme avec force être en désaccord avec le verdict. Par exemple, le propriétaire de *Lovers n° 1*, Neil Shakery, croit que seuls les artistes ont le droit de choisir ce qu'ils veulent créer et que le tribunal, ou quelconque tierce partie, ne devrait pas avoir voix au chapitre. À l'instar de J.M. Reynolds (dates inconnues), archiviste à CBC et propriétaire de *The Lovers* de Lawrence Chaplin (*The Telegram*, 1965.12.01), il exige que les autorités lui rendent l'œuvre qu'il a acquise. Le chroniqueur Pierre Berton, le professeur de sculpture de l'OCA, Arthur Handy (1933-2004), l'ancien directeur de la Galerie nationale du Canada Alan Jarvis (1915-1972), le galeriste Jerrold Morris (1911-1984) et William Withrow, l'un des témoins de Cameron, soulignent aussi avec force leur mécontentement.

Dennis Burton, Graham Coughtry et Harold Town – des artistes ayant participé à l'exposition *Eros '65* sans y être censurés et dont les productions artistiques contiennent de nombreux nus ou œuvres érotiques[423] – confient à Hale leur profond désaccord avec le verdict. Robert Markle, l'artiste le plus durement affecté par la reconnaissance de culpabilité de Cameron, confie notamment à Hale ses inquiétudes face à son avenir : « *What am I supposed to do now? My next exhibition is brought into question. There's a possibility of a whole year's work going down the drain* »

---

[422] *The Toronto Daily Star*, 1965.11.29 ; *The Telegram*, 1965.11.30c ; *The Globe and Mail*, 1965.12.01a ; *The Toronto Daily Star*, 1965.12.01.

[423] Les œuvres de la série *Gaterbeltmania* réalisées par Burton entre 1964 et 1968 ont soulevé quelques controverses et censures durant la période étudiée, à Toronto, mais aussi dans d'autres provinces canadiennes. Elles mettent en scène des corps féminins érotisés, mais il ne s'agit pas de nus à proprement parler puisque les corps (souvent représentés de manière fragmentée) sont vêtus de lingerie affriolante. Le lecteur peut se référer à l'annexe B pour plus d'informations concernant Burton et ces évènements.

(Hale, 1965.11.26). Il faut dire que le type d'œuvres condamné par la Cour est fréquent dans la production de l'artiste, qui, au début des années 1960, ne peint que des femmes nues en noir et blanc. Contrairement à Markle, les réactions de Lawrence Chaplin ou de Fred Ross ne sont pas rapportées dans la presse. Cette situation rappelle celle qui a cours au moment de la saisie des sept œuvres, alors que seul Markle est cité dans les journaux, Lawrence et Ross semblent être complètement ignorés. Une fois de plus, il est difficile de savoir si ce silence est volontaire ou si les deux artistes sont tout simplement ignorés par les médias écrits. De plus, la distance entre l'Ontario et le Nouveau-Brunswick, où habite Ross, doit être prise en compte pour expliquer cette absence.

L'affaire *Eros '65* et par la suite le combat mené par Cameron occupent une grande place de l'espace médiatique durant l'année 1965, notamment en raison de la saisie des dessins, du procès à la Cour municipale de Toronto et du verdict de culpabilité. La Dorothy Cameron Gallery ferme définitivement ses portes pour des raisons financières au cours de l'automne 1965. Cameron insiste sur le fait que la fermeture de sa galerie n'est pas une conséquence directe des procédures judiciaires liées à l'exposition *Eros '65*. Elle soutient que la raison de sa faillite est imputable à son choix de présenter de la sculpture monumentale, un médium trop dispendieux et qui n'intéresse pas suffisamment les collectionneurs[424]. Quelques mois avant ces événements, Cameron tente de minimiser les difficultés monétaires qui vont de paires avec son métier : « *Other dealers in this nervous market make money. The gallery is here to do a job. As long as I survive, I'm happy* » (Hicklin, 1965.03.06). Dans ce même article, Cameron insiste pour dire que les fonds dont elle dispose lui permettent de payer les artistes qu'une fois l'œuvre vendue. La commission qu'elle s'octroie à

[424] Sur la fermeture de la galerie, voir notamment *The Toronto Daily Star*, 1965.09.03 ; *The Globe and Mail*, 1965.09.03 ; Hicklin, 1965.09.18 ; Kritzwiser, 1965.10.28 ; Hale, 1965.11.06.

chaque vente est, selon elle « […] *the lowest in town – one-third, instead of 40 to 50 per cent some dealers charge* » (Hicklin, 1965.03.06).

Cameron n'est certes pas la seule à éprouver des difficultés financières dans le monde de l'art. Quelques mois avant la fermeture de la Dorothy Cameron Gallery, plusieurs galeristes torontois confient au journaliste Ralph Hicklin (1965.03.06) les difficultés qu'ils éprouvent parfois à être rentable et des risques financiers qu'ils prennent. La Dorothy Cameron Gallery n'est pas la seule à fermer au milieu des années 1960 en raison de problèmes financiers. Dans le texte qu'il consacre à la fermeture de la galerie de Cameron, le journaliste Anthony Ferry souligne d'ailleurs que la Galerie Camille Hébert de Montréal – qui a ouvert ses portes en 1962 – cesse ses activités en 1965. Au moins deux autres lieux d'exposition sont aux prises avec des problèmes financiers qui les obligent à réduire leurs activités : la Jerrold Morris International Gallery à Toronto et de la branche montréalaise de la Galerie Dresdnere (Ferry, 1965.09.25). Toutes deux ferment dans les mois qui suivent. La Galerie Dresdnere ferme au mois d'octobre 1965, afin de permettre à son propriétaire, Simon Dresdnere de se concentrer sur la succursale de Toronto, puisque la branche montréalaise n'est plus financièrement viable (Hicklin, 1965.11.27). Les problèmes de la Jerrold Morris International Gallery sont bien réels et l'institution ferme ses portes le 1er juillet 1966. Tout comme c'est le cas pour Cameron, ce sont des problèmes de liquidité qui sont en cause (Kritzwiser, 1966.04.25 ; *The Globe and Mail*, 1966.07.01).

Dans les mois qui suivent l'annonce du jugement, le grand public et des journalistes continuent à utiliser la voix des journaux pour démontrer leur support moral à la galeriste et pour dénoncer la reconnaissance de culpabilité de Cameron[425],

---

[425] Des lettres du public continuent de paraître (*The Toronto Daily Star*, 1966.02.07 ; *Saturday Night*, 1966.03) et au moins un texte se sert de l'affaire *Eros '65* pour montrer qu'il n'y a pas qu'à Toronto que les questions d'obscénité se trouvent au cœur de l'actualité (Fulford, 1966.03.21).

tout comme le font des représentants de la communauté artistique. Bien que l'affaire ne soit pas complètement ignorée, peu de textes paraissent dans la presse montréalaise au sujet du procès de Cameron et du verdict de culpabilité, surtout en comparaison avec l'importante couverture médiatique à Toronto. La plupart des textes sont brefs et proviennent d'agence de presse (*The Montreal Star*, 1965.11.26 ; *The Gazette*, 1965.11.27 ; *The Gazette*, 1965.12.01). Cette situation s'explique peut-être par le fait que des censures impliquant le nu surviennent en octobre et en novembre (affaire Michel-Ange 1965, affaire MAC 1965) dans la métropole québécoise et que l'attention des journalistes se concentre sur elles. Deux textes publié dans la *Gazette* de Montréal évoque les événements survenus à Toronto : celui de Louis Dudek (1965.12.31) fait toutefois référence aux trois censures et une lettre ouverte portant sur le verdict du procès (*The Gazette*, 1965.12.08).

2.11 L'affaire *Eros '65* – mai 1966

À la suite du verdict de Fred C. Hayes, la galeriste décide de porter sa cause à la Cour d'appel de l'Ontario. Depuis l'annonce du jugement le 25 novembre 1965, elle a reçu des dons en argent d'une valeur de 7000 $ afin de poursuivre son combat devant la justice ontarienne (Fulford, 1966.05.09a ; *The Globe and Mail*, 1966.08.13). De plus, Cameron est conseillée par l'Association canadienne des libertés civiles[426] (ACLC), qui lui fournit des avocats gratuitement (*The Telegram*, 1965.12.01). Walter Williston (1919-1980) se trouve désormais à la tête de son équipe juridique. Il est assisté de

[426] Pour en savoir plus sur cet organisme, voir *The Globe and Mail*, 1965.01.08 ; Brehl, 1966.04.18 ; M.B. Fraser, 2014 ; ACLC, [n.d.].

Meredith Fleming[427], Sidney B. Linden (né en 1938), Michael Robinson (dates inconnues) et Julian Porter (né en 1936). Des changements surviennent aussi du côté de la couronne, Peter Rickaby étant remplacé par le procureur Gordon Hachborn (1930-2017). Les trois journaux de Toronto accordent une attention soutenue à ce procès et au verdict qui en découle, mais le nombre d'articles qui paraît est moindre qu'au printemps et à l'automne 1965.

2.11.1 La version des documents d'archives et des journaux de l'époque

Les plaidoiries ont lieu du 9 au 11 mai 1966 devant les juges John Bell Aylesworth (1898-1990), Bora Laskin (1912-1984), James Laidlaw McLennan (1908-1968), Frederick George Mackay (1900-1992) et Walter Frank Schroeder (1901-1983). À la différence du procès d'octobre 1965, aucun verbatim n'a été retrouvé, ce qui aurait permis de savoir avec plus de précision ce qui s'est réellement dit à la Cour. Cependant, puisque les journaux couvrent abondamment le procès, il est possible d'établir les principaux éléments soulevés par les deux partis. En ce qui concerne le verdict, il est colligé dans son entièreté tant dans des revues de droit que dans les documents se trouvant dans le fonds de la Cour Suprême du Canada[428].

Durant son plaidoyer, Williston distingue le nu artistique (considéré comme noble) des images issues de l'art de masse (perçues comme vulgaires). L'avocat argue que le médium, le contexte et le lieu d'exposition jouent aussi tous les trois un rôle

---

[427] Les honoraires de Williston sont assumés par le Canadian Civil Liberties Association (Brehl, 1966.04.18).

[428] Le texte est reproduit dans plusieurs revues de jurisprudence, dont *Canadian Criminal Cases*, 1966, *Ontario Reports*, 1966 et *Criminal Reports*, 1967. Il est aussi possible de voir le texte dans les documents préparé pour l'appel à la Cour Suprême du Canada (*Appeal Case*, 1967, p. 116-176).

primordial pour départager l'art de l'obscénité[429]. Il réaffirme l'un des arguments du premier procès : puisque les sept dessins examinés par la Cour ont été présentés dans une galerie reconnue, leur statut est celui d'œuvres d'art (Fulford, 1966.05.09a ; *The Globe and Mail*, 1966.05.10 ; *The Telegram*, 1966.05.10). Williston donne pour exemple les œuvres de Rembrandt (vers 1607-1669) ou de Picasso qui relèvent du domaine artistique si elles sont exposées dans un musée ou une galerie d'art malgré l'érotisme représenté, alors qu'elles deviennent obscènes si elles sont reproduites sur un panneau d'affichage (Fulford, 1966.05.09a ; *The Globe and Mail*, 1966.08.13). Il ajoute que *Leda et le Cygne*[430] (v. 1530) de Michel-Ange pourrait avoir nui à son créateur s'il l'avait utilisé sur un panneau publicitaire. « *But it did not make Michelangelo a criminal* », insiste-t-il. Le juge McLennan n'est toutefois pas convaincu, et répond à cet exemple en affirmant que l'artiste florentin : « […] *wasn't subject to section 150, subsection two* » (Fulford, 1966.05.11a) du *Code criminel canadien*, comme l'est Cameron. Durant ses interventions devant la Cour, Williston ne semble pas utiliser le mot « érotisme ». Il privilégie les références au lexique de la sexualité, comme le font aussi les autres avocats ou les juges chargés d'évaluer l'obscénité des œuvres. Ceci est dû au fait que dans le *Code criminel canadien*, le mot utilisé est « sexualité » et non érotisme.

La défense attaque aussi l'idée voulant que le sujet représenté par Markle (des scènes montrant des ébats sexuels lesbiens) soit contraire aux lois du *Code criminel canadien*[431]. Williston rétorque que s'il fallait interdire la représentation artistique de ce qui est illégal, alors il faudrait condamner notamment les scènes bibliques de

---

[429] « *Mr. Williston said a factor in judging obscenity is the manner and circumstances of its presentation, while the intent of the artist is of major importance* » (*The Telegram*, 1966.05.09).
[430] L'œuvre est aujourd'hui perdue ou détruite.
[431] Il faut attendre 1969 et l'adoption du Bill Omnibus de Pierre Elliott Trudeau (1919-2000) pour que l'homosexualité soit décriminalisée au Canada. Ce projet de loi sert à départager ce qui relève de la sphère privée et de la sphère publique, la morale et la loi. Pour en savoir plus sur le Bill Omnibus, voir notamment l'article de Stewart Chambers (2010).

crucifixion (Fulford, 1966.05.09a ; *The Globe and Mail*, 1966.05.10). Cette idée est déjà soulevée par des journalistes et des sympathisants de Cameron au moment de l'annonce du verdict en novembre 1965[432]. La défense répètera cet argument également lors de l'audience devant la Cour Suprême (*Appellant's Factum*, 1967, p. 29).

En plus de reconnaître l'aspect sexuel des œuvres présentées lors de l'exposition *Eros '65*, la défense base son argumentaire sur l'histoire de l'art, en insistant sur l'importance du nu dans la production d'artistes reconnus plutôt que sur le formalisme comme l'ont fait les témoins durant le premier procès. Elle croit que le juge Hayes n'a pas tenu compte de cet aspect lorsqu'il a rendu le verdict de culpabilité l'automne précédent, et que le travail de Markle, Lawrence et Chaplin s'inscrit dans la tradition artistique dans laquelle le nu et l'érotisme occupent une place importante.

Afin d'éclairer les juges de la Cour d'appel, Williston soumet un total de 27 ouvrages d'histoire de l'art et une liste de 51 œuvres réalisées entre 1500 et 1964, des documents préparés par Theodore Heinrich et l'un des avocats de Cameron, Julian Porter[433]. Il est toutefois faux de dire, comme le font les journalistes torontois qui commentaient le procès, que les 27 documents sont des ouvrages en histoire de l'art. La liste compte notamment une anthologie de poésie illustrée (Layton et Town, 1962), un article tiré du *Canadian Art* (Rockman, 1965a) et un essai traitant de l'érotisme dans

---

[432] *The Globe and Mail*, 1965.11.27 ; Brown et Hedley, 1965.11.27 ; *The Telegram*, 1965.11.27a ; *The Globe and Mail*, 1965.11.29.

[433] Fulford, 1966.05.10b ; Fulford, 1966.05.11 ; *The Gazette*, 1966.05.11. Le document qui rassemble les œuvres contient aussi des références aux ouvrages remis à la Cour et au numéro de la page où les images se trouvent. Si l'œuvre est reproduite dans plusieurs des ouvrages de la liste, chacune des occurrences est dûment mentionnée. Voir *Appeal Case*, 1967, p. 10-23.

la société occidentale dans lequel il est notamment question de l'érotisme dans la sphère artistique (W. Young, 1964).

Les juges de la Cour d'appel ne sont pas aussi enthousiastes que la défense devant les 27 ouvrages et la liste des œuvres qui l'accompagne, pas plus à la lecture du texte sur la tradition artistique préparé par Heinrich et Porter. Aylesworth affirme que le texte n'est pas admissible puisqu'il est interdit d'ajouter des preuves qui n'ont pas été présentées lors du procès initial (*The Telegram*, 1966.05.10). Les juges acceptent néanmoins que le texte soit inclus dans le dossier du procès (Fulford, 1966.05.11a ; J. Porter, 1966.12.01), tout comme les livres et la liste des œuvres. Aylesworth insiste toutefois pour dire que rien ne les oblige à les consulter avant de rendre leur décision (*The Telegram*, 1966.05.10). Une analyse de ce discours sur l'histoire de l'art utilisée au tribunal sera faite dans le cadre du 3e chapitre.

2.11.2 Le verdict

Le jugement de culpabilité tombe le 24 juin 1966 et, tout comme au mois de novembre 1965, de nombreux articles de journaux torontois rapportent les grandes lignes de la décision de la Cour[434]. Quatre juges reconduisent le verdict de culpabilité ; le cinquième, Bora Laskin, ne considère pas les œuvres comme étant obscènes[435].

---

[434] *The Telegram*, 1966.06.24 ; *The Toronto Daily Star*, 1966.06.24 ; *The Globe and Mail*, 1966.06.24 ; Fulford, 1966.06.25.

[435] Des extraits du verdict principal, mais également de la position dissidente de Laskin sont publiés dans les journaux (*The Telegram*, 1966.06.24 ; *The Toronto Daily Star*, 1966.06.24 ; *The Globe and Mail*, 1966.06.24). Pour une transcription intégrale du verdict, voir *Canadian Criminal Cases*, 1966 ; *Ontario Reports*, 1966 ; *Criminal Reports*, 1967 et *Appeal Case*, 1967, p. 133-172.

Trois jugements distincts sont déposés. Le premier est rédigé par Aylesworth, et est signé par Schroeder et McLennan, le second est de MacKay et le troisième de Laskin.

Aylesworth, Schroeder et McLennan sont d'accord avec l'ensemble des points soulevés par le verdict de Fred C. Hayes. Ainsi, ils rejettent les arguments de la défense, qui soutient que le lieu d'exposition et la tradition artistique permettent de départager l'obscénité de l'artistique (Fulford, 1966.06.25). Ils ne croient pas non plus qu'il soit possible de faire abstraction de la sexualité représentée au profit des caractéristiques formelles des œuvres ou du simple mérite artistique (*Canadian Criminal Cases*, 1966, p. 281, 283). Robert Fulford (1966.06.25) écrit que cette décision repose en partie sur « [*t*]*he reluctance of witnesses at the original trial discuss the content of the drawings – to say, for instance, whether lesbian sexuality was depicted – continued to count against Miss Cameron* ». En ce qui concerne Mackay, bien qu'il ait produit un document à part dans lequel il donne son point de vue sur le cas de Cameron, ceci ne veut pas dire qu'il soit en désaccord avec les conclusions d'Aylesworth et de ses collègues. Au contraire, il débute son texte en affirmant : *« I am in agreement with the conclusion reached by my brother Aylesworth* […] » (*Canadian Criminal Cases*, 1966, p. 289). Il veut toutefois donner son opinion, notamment sur la part de responsabilité de Cameron puisqu'il a été démontré qu'elle contrevient au *Code criminel canadien* en exposant des œuvres qu'elle savait contrevenir à la loi (*Canadian Criminal Cases*, 1966, p. 290). Il apporte une nuance au verdict d'Aylesworth puisqu'il est d'avis que toutes les œuvres accusées ne sont peut-être pas obscènes, alors que d'autres le sont de manière indéniable (*Canadian Criminal Cases*, 1966, p. 293-294). Pour sa part, Laskin ne voit pas l'obscénité que ses collègues soulèvent après leur examen des œuvres de Markle, Ross et Chaplin et refuse de reconnaître la culpabilité de Cameron (*Canadian Criminal Cases*, 1966, p. 294-316).

Une fois de plus, des textes dans lesquels les journalistes se questionnent, entre autres, sur la *Loi sur l'obscénité* et sur les conséquences que le verdict reconduit, pour

la scène artistique pancanadienne paraissent dans la presse torontoise (Anderson, 1966.06.28 ; *The Toronto Daily Star*, 1966.06.29). Les réactions de la communauté directement touchée par la décision de la Cour d'appel de l'Ontario ne sont pas nombreuses à être transmises dans la presse torontoise. Tous se rangent du côté de Cameron. Ainsi, A.Y. Jackson espère que la galeriste contestera une fois de plus le verdict, alors qu'Harold Town et Doris McCarthy sont soulagés de voir qu'un des juges ne reconnaît pas les œuvres comme étant obscènes (*The Toronto Daily Star*, 1966.06.24 ; *The Telegram*, 1966.06.25). Tout comme c'est le cas en mai 1965 ainsi qu'en octobre et novembre 1965, il n'est pas possible de savoir ce que Lawrence Chaplin et Fred Ross pensent des procédures judiciaires. Seul Markle se prononce dans la presse dans les jours qui précèdent ou qui suivent l'annonce du verdict. Il déplore la saisie de ses œuvres et le fait que sa récente production soit compromise en raison de la reconnaissance de la culpabilité (*The Telegram*, 1966.06.18). Pour sa part, Cameron réagit et déclare qu'elle appellera une fois de plus de la décision qui vient d'être rendue[436]. En ce qui concerne la presse montréalaise, elle n'accorde pas plus d'importance au procès de Cameron et au verdict qu'elle ne l'a fait lors de l'intervention policière ou lorsque la galeriste est condamnée pour la première fois, en novembre 1965 (*The Gazette*, 1966.05.11 ; *La Presse*, 1966.06.29).

2.12 L'affaire Town – Londres 1966

Le 28 janvier 1967, le galeriste Arnold Mazelow (1925-1967) envoie un communiqué de presse dans lequel il est question de l'exposition d'Harold Town à la

---

[436] *The Telegram*, 1966.06.24 ; *The Toronto Daily Star*, 1966.06.24, p. 19 ; *The Globe and Mail*, 1966.06.25 ; *La Presse*, 1966.06.29 ; *The Globe and Mail*, 1966.08.13.

Sears Vincent Price Gallery de Chicago qui a lieu du 25 janvier au 24 février. Une information, qui n'a rien à voir avec cet évènement, retient l'attention : Mazelow fait part de la censure de dessins issus de la série *Enigmas* et l'annulation d'une exposition de Town prévue à Londres. Le nom de la galerie londonienne, qui devait présenter les œuvres avant de décider de les censurer est tu[437], mais Malzelow fait référence à un texte d'*Artscanada* (Russell, 1967.02) et sa lecture permet d'en apprendre un peu plus sur cette censure.

2.12.1 La version des documents d'archives et des journaux de l'époque

Un article portant sur la censure de Town dans une galerie de Londres, écrit par Paul Russell, paraît dans l'édition de février 1967 de la revue *Artscanada*. L'auteur explique qu'une exposition des œuvres du Torontois était prévue à la Grosvenor Gallery à l'automne 1966, mais qu'elle a été annulée avant que les démarches entre la galerie et Mazelow ne soient conclues. Russell indique qu'Eric Estorick (1913-1993), le responsable de la galerie, aurait demandé à Mazelow de retirer de l'exposition les treize dessins de la série *Enigma*.

Estorick prend cette décision à titre préventif puisque, dans les mois précédents, certains de ses collègues londoniens sont accusés d'avoir présenté des œuvres obscènes et se sont retrouvés devant les tribunaux. La police britannique s'empare de 21 peintures de Jim Dine (né en 1935) à la Robert Fraser Gallery au mois de septembre

---

[437] Au sujet de la censure, il est écrit : « *Pornography Scare Stop Town in London, is the lead headline in Artscan, the news and reviews tabloid newspaper which is folded into the arts/Canada package. The story tells why the Harold Town Enigma Series of drawings won't be shown in England's capital, which is supposed to be the worlds* [*sic*] *"swingingest" city, and reproduces one of the supposedly pornographic pictures* » (*For Immediate Release*, 1967.01.28).

1966 et un procès a lieu au mois de novembre. Le propriétaire de la galerie londonienne est reconnu coupable d'avoir présenté une exposition indécente (Clapp, 1972 p. 348-349).

Un extrait d'une lettre, envoyée par Estorick à Mazelow en novembre 1966, est publié dans *Artscanada*. Comme il l'explique, le galeriste londonien ne désire pas qu'un sort semblable à celui de ses confrères lui soit réservé. À la suite du refus de Mazolow et de Town de retirer les œuvres qui pourraient susciter un scandale, l'exposition est tout simplement annulée par le galeriste (Russell, 1967.02). Aucune information ne permet d'identifier quels sont les dessins de la série *Enigmas* qui ont déplu à Estorick[438]. Le texte de Russell est celui qui contient le plus d'informations au sujet de cette censure. En effet, le second texte, publié en avril 1967, toujours dans *Artscanada*, ne fait qu'effleurer l'affaire.

Aucun article portant sur l'annulation de l'exposition de Town à la Grosvener Gallery ne semble être paru dans la presse quotidienne et hebdomadaire de Montréal et de Toronto. Ces journaux rapportent pourtant régulièrement, sous forme de brève, des cas de censure survenue à l'extérieur du Canada. Des articles sur la censure d'œuvres canadiennes à l'étranger paraissent aussi dans les années précédentes, comme le montrent les études de cas sur *La Famille* de Robert Roussil et sur la série *Enigmas* à Venise. Comment expliquer cette absence ? S'il n'y a rien dans la presse torontoise et montréalaise, ce n'est pas le cas dans les journaux d'autres villes canadiennes : au moins un texte paraît dans un journal de la capitale canadienne, le *Ottawa Citizen* et une mention à la censure est faite dans le *Sherbrooke Daily Record.* À Ottawa, le journaliste revient sur le texte de Russell, publié dans *Artscanada*, et termine en

[438] La Grosvener Gallery n'a pas répondu aux demandes d'informations faites au sujet de cet évènement dans des courriels envoyés les 21 février 2015 et 29 mars 2017.

suggérant que « […] *Town's "Enigmas" series may not be too popular with the Torontonians either* » en raison des déboires de Dorothy Cameron et de son exposition *Eros '65* (*Ottawa Citizen*, 1967.02.11). L'article du journal de la ville de Sherbrooke se contente de donner les sujets traités ce mois-là dans *Artscanada*, sans entrer dans les détails. Le but de l'autrice, Gladys Taylor (1967.02.18), qui écrit une chronique littéraire, est de faire la promotion du magazine.

2.12.2 L'affaire selon l'historiographie

Le faible nombre d'articles portant sur la censure survenue à la Grosvener Gallery explique sans aucun doute le fait qu'elle semble avoir peu retenu l'attention des historiens de l'art qui ont travaillé sur Town. Il est néanmoins possible de retrouver une rapide mention dans la chronologie intégrée à l'ouvrage Brenda Cossmnan (1995, p. 89), *Censorship and the Arts Law, Controversy, Debate, Facts*, ainsi que dans l'ouvrage *Harold Town* d'Iris Nowell (2014, p. 128).

2.13 L'affaire Eros '65 – juin 1967

En juin 1967, soit un peu plus de deux ans après la tenue de l'exposition *Eros '65*, l'équipe juridique de Dorothy Cameron espère faire infirmer la décision rendue une première fois à la Cour municipale et une seconde fois à la Cour d'appel de l'Ontario. Cette fois, les procédures doivent avoir lieu devant la Cour Suprême du Canada. Une audience a lieu le 5 juin 1967 afin de déterminer s'il y aura procès ou non.

2.13.1 La version des documents d'archives et des journaux de l'époque

Contrairement aux procès précédents, les noms des juges ne sont pas cités dans la presse, à l'exception de celui de John Robert Cartwright (1895-1979). Les autres magistrats de la Cour Suprême sont Douglas Charles Abbott (1899-1987), Ronald Martland (1907-1997), Wilfrid Judson (1902-1980), Roland Almon Ritchie (1910-1988), Emmett Matthew Hall (1898-1995) et Wishart Flett Spence (1904-1998).

L'audience devant ces juges n'est pas le procès en tant que tel : elle sert à déterminer si Cameron peut amener une fois de plus son dossier devant les tribunaux. Pour que la Cour Suprême accepte de revoir le jugement fait par les deux autres instances, il faut démontrer qu'il y a un point de loi dans le verdict précédent. Autrement dit, il faut prouver qu'il y a eu erreur dans l'interprétation de la loi ou encore, qu'il existe des interprétations partagées entre les différents magistrats qui ont jugé de l'affaire (Cour Suprême du Canada, [n.d.]). L'équipe juridique de Cameron, menée une fois de plus par Walter Williston, croit que le jugement dissident rendu par Bora Laskin démontre qu'il n'y a pas consensus au sujet de la *Loi sur l'obscénité*, et donc, que les œuvres de Markle, Ross et Chaplin ne sont peut-être pas obscènes. Il avance aussi que ceux qui ont statué la culpabilité des dessins ont usé de subjectivité et que seul Laskin a utilisé des arguments objectifs. C'est du moins ce que Williston explique à la Cour durant un plaidoyer de près d'une heure. Pour sa part, l'avocat de la couronne E.G. Hachborn soutient qu'aucun point de loi n'est perceptible dans les jugements précédents. Par conséquent, croit-il, la Cour Suprême n'a pas à rouvrir ce dossier[439].

---

[439] Tout comme pour les plaidoyers faits par la défense et la couronne devant la Cour d'appel de l'Ontario, le verbatim de cette audience n'est pas conservé dans les archives de la Cour Suprême. Cependant, compte tenu de l'intérêt des journalistes pour le procès, il est possible de connaître les points les plus importants qui sont abordés par les avocats. Voir *The Globe and Mail*, 1967.06.06 ; Block, 1967.06.06a ; Block, 1967.06.06b ; *The Gazette*, 1967.06.07 ; *The Telegram*, 1967.06.07.

Les magistrats délibèrent durant 65 minutes avant de statuer, le 6 juin 1967, qu'ils ne se pencheraient pas sur ce dossier. *Le Devoir* (1967.06.07) soulève : « Un observateur d'expérience a dit qu'il n'avait jamais vu la Cour suprême mettre autant de temps à débattre un cas de cette nature ». Selon la Cour, rien ne justifie un troisième procès puisque cinq des six juges qui se sont déjà prononcés sur cette affaire en 1965 et 1966 ont décrété que les œuvres étaient obscènes. Il semble cependant que bien que la majorité des juges croit que la demande en appel est non fondée, tous n'ont pas voulu la rejeter (*The Gazette*, 1967.06.07). Il n'est pas possible d'avoir de précision sur le nombre de dissidents (*Le Devoir*, 1967.06.07). Néanmoins, la décision rendue par la Cour Suprême démontre qu'il n'y a aucun élément pouvant légitimer la tenue d'autres procédures judiciaires[440]. Par le fait même, les juges de la Cour Suprême du Canada ferment définitivement le dossier de Cameron (Supreme Court, 1967.06.06).

Quelques lettres ouvertes paraissent, en quantité moindre que lors des deux perquisitions et du premier procès. Alors qu'au moins une salue la décision des juges (*The Toronto Daily Star*, 1967.06.10a), les deux autres n'approuvent pas la condamnation (*The Toronto Daily Star*, 1967.06.10b ; *The Toronto Daily Star*, 1967.06.10c). Les peintres Dennis Burton et William Ronald (1926-1998), ainsi que le directeur de l'AGT, William Withrow, se prononcent sur le dénouement du procès de Cameron par le biais du *Telegram*. Tous trois déplorent la décision des juges de la Cour Suprême, que Burton qualifie de « *terrible for art in Canada* » (*The Telegram*, 1967.06.07). Une fois de plus, seules les réactions de Robert Markle sont retranscrites dans le journal, bien que les dessins de Lawrence Chaplin et Fred Ross aient été reconnus obscènes (*The Toronto Daily Star*, 1967.06.08). La décision des juges est importante pour le monde de l'art puisqu'elle confirme l'obscénité des œuvres et crée

---

[440] Voir Block, 1967.06.06a ; *The Globe and Mail*, 1967.06.06 ; Crook, 1967.06.07 ; *Le Devoir*, 1967.06.07 ; *The Gazette*, 1967.06.07 ; *The Globe and Mail*, 1967.06.07 ; *The Telegram*, 1967.06.07 ; Russell, 1967.

un précédent pour la scène artistique canadienne[441]. Malgré cela, le verdict de la Cour Suprême ne suscite pas la publication d'autant d'articles de presse que ne l'a fait celui de Fred C. Hayes en novembre 1965. Ceci n'empêche pas des journalistes et chroniqueurs de se pencher sur les conséquences du verdict. Par exemple, Robert Fulford (1967.06.07) rappelle à son lectorat que la reconnaissance de la culpabilité de Cameron fait en sorte que les galeristes peuvent désormais être condamnés pour les œuvres qu'ils décident d'exposer, mais aussi, que les policiers et les tribunaux ont par conséquent le droit de statuer ce qui est de l'art et ce qui n'en est pas. L'éditorial qui paraît le lendemain dans le *Toronto Daily Star* (1967.06.08) met de l'avant une idée semblable à celle énoncée par le chroniqueur culturel : « *Miss Cameron's conviction is a victory for censorship and will encourage all those who believe the state has a right to decide what books its citizens may read and what works of art it may see* ». Enfin, il appert aux yeux de certains que ceux qui se chargent de la censure – les policiers, les douaniers, la Cour, etc. – ne sont pas qualifiés pour juger correctement de ce qui est obscène et de ce qui ne l'est pas (*The Toronto Daily Star*, 1967.06.10c).

La fin des procédures judiciaires permet aussi aux œuvres, conservées comme pièces à conviction depuis leur saisie en mai 1965[442], d'être redonnées à leur propriétaire (*The Gazette*, 1967.06.07 ; Block, 1967.06.07). Lorsque les policiers confisquent les dessins, seuls deux d'entre eux – *Lovers n° 1* et *Lovers n^o^ I – The Kiss* – appartiennent à des particuliers[443]. En 1968, chacune des œuvres est la propriété de

---

[441] Dans la revue de l'année 1965, *Canadian Annual Review for 1965*, Marjorie Harris (1966, p. 524), une ancienne employée de Cameron, écrit dans la section réservée aux arts : « *The case set an international precedent: in the past, paintings had been removed from the galleries on the suggestion of private individuals in authority, but this was the first time that a criminal charge had been laid against a well-respected dealer* ».

[442] Hagan, 1966.11.25 ; Watson, 2000, p. 29. L'artiste s'inquiète des conséquences que les accusations d'obscénité peuvent avoir sur son art et sa carrière (*The Telegram*, 1966.06.18).

[443] Kritzwiser, 1965.05.22a ; Hale, 1965.05.26 ; *The Globe and Mail*, 1965.05.27a. Outre *Lovers n° 1*, que Neil Shakery a prêté à Cameron le temps de l'exposition, les six autres œuvres sont à vendre

collectionneurs, notamment parce que certains membres de l'équipe d'avocats qui a aidé Cameron dans ses démarches judiciaires ont acquis celles qui n'étaient pas encore vendues[444].

Il importe de souligner la faible couverture médiatique de l'audience de Cameron devant la Cour Suprême du Canada par la presse montréalaise. Puisque la galeriste est jugée au criminel, la reconnaissance de sa culpabilité a des conséquences directes sur la scène artistique de la métropole québécoise. En effet, le *Code criminel canadien* – et donc la jurisprudence – peut servir à condamner des galeristes québécois pour des motifs semblables à ceux qui ont valu une condamnation à Cameron. Cependant, force est de constater que l'attention que portent les journalistes montréalais sur les procédures est similaire à celle qui est accordée à cette affaire tant suite à l'intervention des policiers que lors des deux premiers procès (*Le Devoir*, 1967.06.07 ; *The Gazette*, 1967.06.07).

2.13.2 L'affaire selon l'historiographie

Eros '65 est sans aucun doute l'une des censures les plus connues et commentées de l'histoire de l'art canadien. Comme le soulève Brenda Cossman (1995, p. 13), « [*t*]*he obscenity prosecutions against Dorothy Cameron were, until recently, Canada's most infamous art controversy* ». Ceci s'explique du fait de la forte couverture médiatique de l'évènement, qui se déploie sur deux ans, mais aussi parce

---

lorsqu'elles sont exposées en mai 1965. La liste des prix, qui varie de 100 $ à 160 $, est donnée dans le jugement rédigé par Aylesworth, Schroeder et MacLennan après le procès en appel (*Canadian Criminal Cases*, 1966, p. 279). En 1966, Shakery, s'est plaint au chroniqueur judiciaire Alan Anderson (1966.06.28) parce que son œuvre était toujours conservée comme pièce à conviction malgré le verdict rendu.

[444] Crawford, 1968.01.28. La journaliste ne donne toutefois pas les noms de ceux qui ont acquis les dessins.

qu'une galeriste n'a auparavant jamais été poursuivie au Criminel en raison des œuvres exposées dans sa galerie.

Cette censure et les procédures judiciaires ont notamment intéressé les collègues en sciences juridiques qui ont étudié la redéfinition de la *Loi sur l'obscénité*, survenue en 1959, sur laquelle repose la reconnaissance de culpabilité de Cameron. Les accusations et verdicts sont souvent évoqués dans le but d'examiner l'application de la *Loi sur l'obscénité* ou pour analyser les liens entre l'art et la loi canadienne, ou entre le droit canadien et états-unien. Ces observations ne se font toutefois pas en se penchant sur les détails de l'affaire puisque c'est surtout la jurisprudence liée à cette affaire qui intéresse les auteurs, ainsi que le jugement dissident de Bora Laskin. Par conséquent, il y a peu d'informations concernant les œuvres et les artistes dans ces ouvrages[445].

La reconnaissance de la culpabilité de Cameron par le système judiciaire canadien est aussi souvent mentionnée par les historiens de l'art, soit dans les ouvrages généraux et principalement dans les études sur l'art canadien et ontarien des années 1960[446]. Il en va de même pour les travaux portant sur le nu et l'art érotique (Morris, 1972, p. 3 ; Vorano, 2008, p. 140.), la censure de l'art (Clapp, 1972, p. 347-348 ; Doyle, 1981, p. 28 ; Manwaring, 2001, p. 413), ou sur les acteurs impliqués dans la controverse[447]. Les auteurs aiment rappeler l'évènement sous forme d'anecdote,

---

[445] R.E. Dean, 1974, f. 66, 72-73 ; Kesterton, 1976, p. 96, 100-101 ; Milrad et Agnew, 1980, p. 190, 194-197 ; M. Dean, 1981, p. 191-192 ; Sansfaçon, 1991, p. 129 ; Cossman, 1995, p. 13-14 et 87 ; Ross, 2001.2002, p. 28-29 ; Nowlin, 2003, p. 93-94 ; Sumner, 2004, p. 95 ; Girard, 2005, p. 356-360.

[446] D. Reid et Hale, 1972, p. 22 ; Withrow, 1972, p. 12-13 ; Burnett, 1983, p. 19 ; Burnett et Schiff, 1983, p. 82 ; Hale, 1985, p. 54, 65 ; Leclerc et Dessureault, 2005, p. 43.

[447] Il y a des textes portant sur Markle, Ross et Cameron (Markle, 1977.10, p. 61-63 ; C.S. Macdonald, 1979, p. 1114 ; Fulford, 1988, p. 106-111 ; Murray, 1993, p. 5 ; Smart, 1993, p. 61-63 ; DeGroot, 1994, p. 11-12, 15, 17-30 ; Reeves, 2000.01.05 ; Watson, 2000 ; Hudson, 2003, p. 13, 44 ; J. Allen et Matijcio, 2006, p. 3-65 ; Wainwright, 2010, p. 53, 60, 63-67). L'affaire est aussi mentionnée dans les ouvrages portant sur d'autres artistes ayant exposé dans le cadre d'*Eros '65*, les témoins convoqués lors du premier procès ou d'autres galeristes torontois (Burton, 1977, p. 23 ; Burnett, 1986, p. 93 ; J. Pollock, 1989,

souvent pour s'indigner contre le verdict d'obscénité ou la réception du nu au Canada dans les années 1960. À quelques exceptions près, ils n'y présentent aucune analyse de la censure. En fait, ils n'offrent qu'un résumé partiel des évènements qui, de surcroît, est parfois erroné. Par exemple, Iris Nowell (2010, p. 273) écrit qu'à la suite du procès, « […] *Cameron was cleared, though it was a Pyrrhic victory* », alors que la galeriste est reconnue coupable par la Cour de Toronto, la Cour d'appel de l'Ontario et que la Cour Suprême du Canada confirme le verdict en refusant de faire un troisième procès. Pour sa part, Su Ditta (1997, p. 64) rapporte que les œuvres de Robert Markle mettent en scène des couples hétérosexuels, alors ce sont des couples lesbiens qui sont représentés. De plus, elle attribue les sept dessins à Markle, sans aucune mention à Ross ou à Chaplin.

De même, les œuvres ne sont presque jamais décrites par les historiens de l'art, les titres donnés ne sont pas nécessairement exacts[448] et le nombre de dessins saisis n'est pas toujours le même d'une source à l'autre. Souvent, les auteurs laissent entendre que seul Markle est censuré[449]. En fait, malgré le nombre important d'articles

---

p. 110-111 ; D. McCarthy et Wahl, 2006, p. 173 ; Nowell, 2010, p. 273 ; Nowell, 2014, p. 125-127). Enfin, Pierre Berton, qui a fait l'allocution lors du vernissage, et Robert Fulford, qui couvre avec attention la visite des policiers et les procédures judiciaires, en parlent tous les deux dans leur autobiographie respective (Fulford, 1988, p. 106-111 ; Berton, 1995, p. 282).

[448] Parfois, les titres des œuvres ne concordent pas avec ceux qui sont donnés dans les journaux de l'époque ou dans les documents de jurisprudence (*Canadian Criminal Cases*, 1966 ; *Criminal Reports*, 1967 ; *Ontario Reports*, 1966). Par exemple Andy Wainwright (2010, p. 60) et Andrew Horrall (2013, p. 62-61) incluent *Lovers n° II* dans la liste des dessins saisis. C.S. MacDonald (1979, p. 1114) se trompe aussi lorsqu'il affirme que la seule œuvre de Markle censurée est « *Lovers 1* » et que « [*s*]*ix paintings by other artists were also removed by the detectives* […] ».

[449] Barrie Hale, qui publie pourtant plusieurs articles sur l'affaire *Eros '65* dans le *Telegram* durant l'année 1965, mentionne que seules trois œuvres de Markle sont saisies (Hale, 1985, p. 65). Sheila Ord affirme que douze œuvres sont confisquées chez Cameron dès le lendemain du vernissage et que cinq des dessins sont de Markle. Aucune mention à Ross ou à Chaplin n'est ici faite (DeGroot, 1994, p. 17). Plus loin, dans la même publication, le texte de Barbara Dundas, qui se concentre sur l'affaire *Eros '65*, offre pourtant des informations bien différentes – et correctes – : cinq œuvres sont de Markle, et Lawrence et Chaplin en ont chacune une de censurée (DeGroot, 1994, p. 27). Dans une publication portant sur Painters Eleven, Iris Nowell (2010, p. 273) parle de huit dessins censurés et mentionne qu'ils sont tous de Markle. Enfin, Verano (2008, p. 140), lui, affirme que les sept dessins sont de Markle.

écrits au sujet d'*Eros '65* et en dépit de l'intérêt de chercheurs pour cet évènement dans les dernières années, il existe peu d'informations concernant les œuvres présentées chez Dorothy Cameron. Comme il est écrit plus haut, ceci s'explique notamment par le fait que la principale intéressée a détruit l'ensemble de ses archives (Murray, 1993, p. 5). Ainsi, outre le nom de ceux qui exposent, les titres des sept dessins saisis et celui de quelques rares autres œuvres, peu de choses sont connues sur la majorité des productions artistiques présentées lors d'*Eros '65*[450]. Enfin, il est plutôt étonnant de lire dans *Dear M. Letters from a Gentleman of Excess*, l'ouvrage du galeriste Jack Pollock qui regroupe des lettres envoyées à son psychiatre, qu'il a été l'un des témoins appelés à la barre pour prendre la défense de Cameron lors de son premier procès alors que ce n'est pas le cas[451].

Des textes proposent néanmoins des résumés un peu plus substantiels que les quelques lignes auxquels la majorité se cantonne. C'est le cas notamment du texte de Barbara Dundas qui se concentre sur les différents moments associés à l'affaire *Eros '65*, de la première visite policière jusqu'aux démarches faites devant la Cour Suprême du Canada (DeGroot, 1994, p. 27-30). De même, dans ses mémoires, *Best Seat in the House*, Robert Fulford (1988, p. 106-111) raconte ses souvenirs relatifs à la censure chez Dorothy Cameron et récapitule ce qui s'est passé durant les procès, plus particulièrement pendant celui d'octobre 1965 auquel il a assisté assidument. Ce récit est juste et assez complet, bien qu'il n'y ait aucune information sur les œuvres et qu'il ne soit pas exempt des impressions personnelles de l'auteur au sujet des

---

[450] Il est toutefois possible de voir certaines des œuvres en observant les rares photographies de l'exposition et de l'intervention policière conservées dans le fonds *The Telegram*, [n.d.].

[451] Dans une lettre datant du 1er novembre 1985, il se remémore les mésaventures de Cameron et écrit : « *I was a witness on her behalf in court* » (J. Pollock, 1989, p. 110).

évènements. Pour Fulford, les procès de Cameron ont mené à des affrontements entre deux visions diamétralement opposées de ce qu'est l'art et de ce qu'est le droit.

Le compte rendu le plus complet de l'affaire *Eros '65* est publié par l'archiviste Andrew Horrall (2013) dans les *Annales de l'histoire de l'art canadien*. L'auteur revoit en profondeur les deux interventions policières – survenues les 21 et 26 mai 1965 – ainsi que les trois procès de la galeriste. Son texte est alimenté d'une recherche exhaustive dans les journaux et périodiques torontois de l'époque – principalement le *Globe and Mail*, le *Toronto Daily Star* et le *Telegram* – et sur le contenu de fonds d'archives. L'accent est donc mis sur la reconstitution de l'historique de la censure, sur le pouvoir étatique, sur les différents acteurs liés à l'affaire et sur la position sociale d'une femme galeriste dans les années 1960 à Toronto. Cependant, Horrall ne se penche pas sur les œuvres incriminées – il ne les décrit pas –, et, bien qu'il souligne leur existence (Horrall, 2013, p. 57 67, 69, 72 et 74-75), il ne porte pas attention aux images et au contenu des ouvrages d'histoire de l'art que soumet l'équipe de Cameron à la Cour. Ceci s'explique en grande partie par la profession d'Horrall, qui est archiviste et non historien de l'art.

2.14 Conclusion

Ce chapitre permet de constater qu'à Toronto, ce sont surtout les dessins qui mènent à des censures ou à des controverses (affaires Hart House, Berkovitz, Town – Toronto et tous les évènements liés à l'exposition *Eros '65*), ce qui diffère de Montréal où la sculpture est le médium qui se trouve le plus souvent impliqué dans les évènements de ce genre. Cependant, il faut reconnaître qu'à l'exception de l'affaire Michel-Ange, la censure de la sculpture est imputable qu'aux œuvres de Robert Roussil, *La Famille* et *La Paix*, qu'il se plaît à exposer à plusieurs occasions.

Tout comme c'est le cas pour Montréal à la même période, la renommée d'un artiste n'est pas proportionnelle à la couverture médiatique qu'il reçoit. Ainsi, Harold Town est une super star de la scène artistique canadienne au milieu des années 1960, mais le nombre d'articles traitant de ses censures à Venise, Toronto et Londres sont assez faibles par rapport à sa célébrité. De même, il est possible de constater que l'affaire impliquant Graham Coughtry et Michael Snow génère un nombre important de textes, surtout si l'on considère le fait que ces deux artistes sont alors quasi inconnus. L'exposition conjointe qu'ils présentent à la Hart House, il faut le rappeler, est la première exposition d'importance de leur jeune carrière. L'intérêt marqué pour cette affaire, par le public et les journalistes, provient sans doute du fait que la demande de censure faite par Nathan Phillips est la toute première action entreprise par le maire après son entrée en poste. De plus, son ingérence est faite en dehors du secteur municipal où il a juridiction.

Toronto est le théâtre de la plus importante censure de la période : l'affaire *Eros '65* et toutes les conséquences que la reconnaissance de la culpabilité de la galeriste Dorothy Cameron a pour la scène artistique dans l'ensemble du Canada. À partir du 25 novembre 1965, un juge canadien confirme que les galeristes partout au pays peuvent être reconnus coupables d'obscénité selon le *Code criminel canadien*. Cet évènement (un procès au criminel) n'a pas d'égal au Québec puisque le seul procès de la période, celui d'Agnès Lefort, se fait au plan municipal et non pas en vertu du *Code criminel canadien.* La reconnaissance de culpabilité a moins de conséquences pour la Montréalaise que la Torontoise puisqu'elle est condamnée au niveau municipal et non au criminel. Il est donc surprenant de constater que les journaux montréalais accordent peu d'importance à cette affaire et ne publient que quelques rares textes lorsque les verdicts sont rendus publics.

DEUXIÈME PARTIE.

POUVOIRS ET CONTRE-POUVOIRS DE LA CENSURE, DE LA CONTROVERSE ET DU NU

CHAPITRE III

LES RAPPORTS DE FORCES DU DISCOURS SAVANT ET DES INITIATIVES DES ACTEURS DE LA SPHÈRE CULTURELLE

Maintenant que les différents cas de censure et de controverse ont été exposés, il sera possible d'examiner les éléments communs aux scènes artistiques montréalaise et torontoise, ainsi que les réponses faites à la censure et à la controverse par ceux qui s'y opposent. Le présent chapitre est consacré au domaine artistique et culturel.

Des arguments tirés de l'histoire de l'art seront mis à jour. Ils sont utilisés par des journalistes, des acteurs du milieu artistique et culturel, de même qu'une tranche de la population issue du grand public. Chacun d'eux s'en sert pour légitimer les nus produits et exposés à Montréal et à Toronto, voire pour justifier le nu en art de manière générale. Les discours axés sur la tradition artistique leur permettent aussi de dénoncer l'intolérance de ceux qui sont offensés par le nu, ou de signaler ce qu'ils considèrent être les abus des autorités qui demandent le retrait des nus. L'éducation artistique du grand public, mais tout particulièrement celle des figures d'autorités qui revêtent l'habit du censeur, est prônée afin d'éviter une censure aléatoire et non justifiée d'œuvres qui, selon ceux qui les défendent, possèdent des qualités artistiques indéniables. L'attention sera portée sur les procès d'Agnès Lefort et de Dorothy Cameron. Chacune d'elles (tout comme l'équipe juridique engagée par la Torontoise) cherche à démontrer la légitimité des œuvres qu'elles ont sélectionnées, notamment en citant des exemples issus de la tradition artistique.

Enfin, ce chapitre aura aussi comme sujet les acteurs du milieu artistique et culturel – artistes, galeristes, comédiens, dramaturges, architectes, romanciers, libraires, cinéastes et journalistes, notamment – et les actions qu'ils élaborent pour prendre la défense des censurés, célébrer les nus et prôner la liberté artistique. Il peut s'agir, par exemple, de débats, de lettres ouvertes ou de mises en commun de fonds monétaires permettant de mener à bien un combat juridique, comme en témoignent les différentes sources consultées.

3.1 Les discours sur l'art et l'éducation artistique

Les références à l'histoire de l'art retrouvées dans les journaux de masse sont habituellement axées sur des notions de base, convenant au très grand public : les lieux d'exposition, les artistes et les œuvres qui sont énumérés dans les articles sont parmi les plus connus et les plus célébrés de l'Occident. Ces choix s'expliquent aisément. D'une part, le discours sur l'histoire de l'art vise à convaincre des gens qui ne sont pas nécessairement issus du monde de l'art de la légitimité des nus exposés. Les exemples donnés doivent donc être connus de ceux à qui l'explication est destinée : les lecteurs du journal, mais aussi les policiers et les juges chargés d'évaluer la valeur artistique des nus controversés. D'autre part, les articles portant sur la censure du nu ne sont pas seulement publiés dans les pages des sections artistiques, ou rédigés par des critiques et des chroniqueurs culturels. Ainsi, de nombreux textes paraissent dans les faits divers, à la une, dans les pages éditoriales ou dans les lettres ouvertes. Leurs auteurs ne sont donc pas nécessairement des spécialistes des questions artistiques. Il y a toutefois quelques exceptions : certaines lettres ouvertes sont écrites par des peintres et des sculpteurs, mais leurs destinataires demeurent tout de même le grand public ou les censeurs.

3.1.1 La tradition artistique

La place importante qu'occupe la représentation du nu dans la production des artistes depuis des générations est rappelée au lectorat à plusieurs occasions dans les différents textes retrouvés dans les journaux. Par exemple, un lecteur du *Telegram* (1955.01.06b) écrit lors de l'affaire de la Hart House : « *Since painters began to paint and sculptors to model, representation of the nude figure has been counted permissible* […] » et le critique d'art du *Devoir*, Jean Sarrazin (1960.12.24) soutient que : « […] le Nu est l'une des disciplines esthétiques que tous les grands artistes ont toujours cherché à maîtriser, que ce soit en peinture, en sculpture, et plus récemment en photographie […] ». Dans les années 1950, cette tradition est notamment exposée par le Britannique Kenneth Clark (1903-1983) et son ouvrage *The Nude: an Ideal Form* (1956). Le modèle théorieque que renferme ce livre circulent grandement dans les années qui suivent, tant auprès des spécialistes que du grand public, notamment au Canada. Il faut dire que cet historien de l'art est une sommité bien connue du grand public en raison de ses conférences, de ses écrits et, dès la fin des années 1950, de ses émissions de télévision portant sur l'art[452]. Ainsi, Clark prononce des conférences publiques en France, mais aussi notamment aux États-Unis et au Canada. D'ailleurs, c'est une série de conférences offertes à Washington en 1954 qui mène à la publication de *The Nude* deux ans plus tard (Stonard, 2010.05, p. 317).

Lorsque le Conseil des arts du Canada invite Clark à séjourner au pays en 1958, sa réputation est bien établie de ce côté de l'Atlantique (*La Presse*, 1960.04.02). Durant son séjour, il donne plusieurs conférences et le grand public est invité, par la voix des

---

[452] Il s'agit de *Civilisations*, une émission présentée à partir de 1958 sur les ondes de ITV en Grande-Bretagne. Elle est par la suite présentée ailleurs dans le monde, dont au Canada. Sur l'importance de cette émission, voir Stourton, 2016.

journaux, à assister à ces évènements. Ses conférences ont lieu, entre autres, à l'Université Laval le 30 septembre, à McGill University le 2 octobre, à l'Université de Montréal le 3 octobre, au Conseil des arts du Canada le 6 octobre, au Club Canadien à Ottawa le 7 octobre, à la Galerie National du Canada le 8 octobre et au Royal Ontario Museum le 9 octobre[453].

Dès sa sortie en librairie en 1956, *The Nude: an Ideal Form* « […] *became, by the standards of art history, a bestseller* » (Stourton, 2016, p. 261). Bien que son modèle théorique soit depuis contesté par certains historiens et théoriciens de l'art[454], au moment de sa parution, Clark reçoit dès le départ des louanges de la part de ses pairs et du grand public à qui l'ouvrage est adressé (Stonard, 2010.05, p. 317 ; Stourton, 2016, p. 262). Au Canada, *The Nude* est fortement recommandé dans la presse quelques années après sa parution. En 1964, Pearl McCarthy (1964.02.22) vante tout autant le contenu de l'ouvrage, qu'elle qualifie de « *masterpiece* », que le prix très abordable de la réédition en format de poche, disponible pour un peu moins de 3 $. Des commentaires semblables se retrouvent dans un texte de Jean-Pierre Tadros (1969.11.08), chroniqueur littéraire du *Devoir*, lorsque *The Nude* est traduit en français, en 1969. Il affirme alors que la « […] remarquable étude […] devrait avoir sa place dans toutes les bibliothèques ». Theodore Heinrich, l'historien de l'art engagé par l'équipe juridique de Dorothy Cameron, voit chez son collègue britannique une référence de grande valeur. Il affirme qu'au milieu des années 1960, *The Nude* est un « *classic* […] *used as a text in our universities* ». La valeur du livre est accentuée, selon

---

[453] Tous les sujets abordés par Clark durant ses conférences ne sont pas donnés dans les publicités et articles qui paraissent dans le journal. Il est toutefois annoncé que la conférence offerte à l'Université de Montréal porte sur « Millet et le problème de la peinture » alors que celle donnée à Toronto s'intitule « *Turner and the Truth of the Imagination* ». Voir *Le Soleil*, 1958.05.22 ; *La Presse*, 1958.09.23 ; *Le Devoir*, 1958.10.03 ; *The Toronto Daily Star*, 1958.10.06.

[454] John Berger et Lynda Nead figurent parmi ceux qui ont adressé des reproches au texte de Clark (Stonard, 2010.05, p. 320 ; Stourton, 2016, p. 262-263). Du côté des écrits francophones, il est possible de penser à Georges Didi-Huberman (1999, p. 16).

Heinrich, en raison du statut de son auteur. Il insiste sur la crédibilité de l'historien de l'art « […] *who is the former director of the National Gallery, London, longtime keeper of the Royal Collections, sometime Slade Professor at Oxford, first Director-General of ITV, etc.* » (*Appellant's Factum*, 1967, p. 30). Il n'est donc pas étonnant de voir qu'Heinrich utilise *The Nude* pour préparer la défense de Cameron devant la Cour d'appel de l'Ontario (*Appeal Case*, 1967, p. 10-26) et l'audience devant la Cour Suprême du Canada (*Appellant's Factum*, 1967, p. 30). Ainsi, des nus répertoriés par Heinrich dans la liste soumise aux juges de la Cour d'appel proviennent de cet ouvrage.

Kenneth Clark (1998a, p. 21) établit dès les premières pages de son livre que le nu [*nude*] est une représentation artistique d'un corps idéalisé et puise dans une tradition millénaire qui remonte à la Grèce antique, berceau de l'art occidental. Ce n'est pas le cas de la nudité [*nakedness*] qui, elle, présente un corps « dépouillé de ses vêtements ». La distinction entre le nu et la nudité que propose Clark (1998b, p. 115) se base notamment sur *Le Banquet* de Platon, dans lequel le philosophe grec différencie deux sortes de Vénus : l'une céleste (*Venus Coelestis*) et l'autre vulgaire (*Venus Naturalis*). Dans son ouvrage, l'historien de l'art accorde un chapitre à chacune de ces représentations[455].

L'opposition entre nu et nudité sert à distinguer ce qui relève de l'art et ce qui est associé l'obscénité bien avant la parution de *The Nude*. Au Canada, le critique d'art Charles Doyon (1951.03.24) insiste pour dire que *La Paix* de Roussil doit être perçue en tant qu'« […] œuvre d'art et non comme une nudité comme le prétendent nos braves agents de la paix […] ». Cette conception bipartite du nu se retrouve aussi dans les propos du maire de Toronto, Nathan Phillips, en 1955. À l'occasion du vernissage de l'OSA qu'il préside, peu après s'être plaint des nus de Graham Coughtry et Michael

[455] Il intitule respectivement ces chapitres « Vénus I » et « Vénus II ».

Snow à la Hart House, il affirme n'avoir rien contre le nu. Cependant, il s'empresse d'ajouter : « *But there are nudes and nudes* » (R. Macdonald, 1955.01.08), ce qui laisse croire que certains nus ne rentrent pas dans la catégorie artistique. Dans un même ordre d'idées, lorsque le chroniqueur Frank Tumpane (1949.08.17) qualifie *Susannah and the Elders* de Thomas Hart Benton de « […] *nudest nude on canvas* […] » et signale que la jeune femme représentée « […] *isn't event wearing a hair ribbon* […] », il insiste sur la nudité et l'absence de vêtements de celle qui est représentée. Par le fait même, il l'éloigne de la sphère artistique, puisque Susannah n'est pas un corps « re-modelé » comme le veut la tradition[456]. Pour Tumpane (1949.08.17), le tableau de Benton « […] *is not as a work of art but scarcely as a lady who isn't wearing clothes* ». Cette affirmation résonne bien avec les idées de Clark formulées dans les mêmes années.

3.1.2 Le nu au Canada

Afin de démontrer que le nu s'inscrit dans une longue tradition, les textes publiés dans les journaux montréalais et torontois évoquent les noms d'artistes connus pour leurs nus et qui sont, la plupart, du temps, d'origine européenne. Les noms qui reviennent le plus souvent sont Michel-Ange[457], Rembrandt[458] et Picasso[459]. Les deux premiers sont des grands maîtres de la Renaissance alors que le dernier, toujours vivant

---

[456] Le corps remodelé est évoqué dans *The Nude* (K. Clark, 1998a, p. 21).
[457] *Le Petit Journal*, 1951.03.11 ; Doyon, 1951.03.24 ; Doyon, 1951.06.16 ; *The Telegram*, 1955.01.06b ; Desprez, 1956.11.18 ; J. Hébert, 1956.11.24 ; *The Montreal Star*, 1962.12.04a ; Chevalier, 1962.12.06 ; *The Telegram*, 1964.06.27 ; *La Presse*, 1965.10.27 ; *The Telegram*, 1965.11.30a ; Fulford, 1966.05.10b.
[458] *The Telegram*, 1955.01.11a ; *The Telegram*, 1965.10.06 ; Campau, 1965.10.06 ; *The Telegram*, 1965.11.30a ; *The Telegram*, 1966.05.09 ; Fulford, 1966.05.09a ; Fulford, 1966.05.09b ; Fulford, 1966.05.10a ; Fulford, 1966.05.10b ; *The Globe and Mail*, 1966.05.10 ; *The Telegram*, 1966.05.10.
[459] Ayre, 1962.11.26 ; Fulford, 1965.10.07 ; *The Telegram,* 1965.11.30a ; *The Telegram*, 1966.05.09 ; Fulford, 1966.05.09a ; Fulford, 1966.05.10a ; Fulford, 1966.05.10b ; *The Globe and Mail*, 1966.05.10 ; *The Telegram*, 1966.05.10 ; *The Toronto Daily Star*, 1966.06.24.

durant la période étudiée, jouit d'une renommée inégalée chez ses contemporains. Autrement dit, la célébrité de ces artistes et de leurs œuvres sert à justifier le sujet exploré par des Canadiens et à atténuer son caractère subversif. Cependant, les « nus » donnés en exemples – que les œuvres soient précisément nommées, ou que l'auteur du texte fasse référence à l'ensemble de la production d'un artiste – comportent souvent des différences stylistiques, temporelles ou de contextes d'exposition qui ne sont quasi jamais soulevés. Il sera notamment possible de le constater un peu plus loin dans les sections portant sur les procès d'Agnès Lefort et de Dorothy Cameron.

Rares sont les Canadiens à être cités en exemple afin de prendre la défense de ceux qui se trouvent au cœur d'une controverse ou d'une censure. Ainsi, la liste d'une cinquantaine d'œuvres offerte par l'équipe juridique de Dorothy Cameron à la Cour d'appel de l'Ontario ne compte que deux artistes originaires du Canada : Harold Town et Graham Coughtry (*Appeal Case*, 1967, p. 22-23). L'absence des Canadiens se fait aussi sentir dans les textes qui paraissent au sujet des autres affaires, ce qui est peut-être dû à la comparaison constante qui est faite avec la scène européenne, dont les partisans du nu vantent la tolérance devant ce sujet depuis des générations[460]. Cette situation s'explique en grande partie par l'importance accordée à l'art européen au Canada, tant par les collectionneurs et les galeristes que par les musées les plus importants du pays, et ce, encore au milieu du 20e siècle.

Il est aussi possible que les sujets et esthétiques mis de l'avant par les artistes canadiens – le paysage puis, à partir de la fin des années 1940, l'abstraction et la non-figuration – dominent la scène artistique à un point tel que peu d'exemples de nus canadiens viennent à l'esprit de ceux qui dénoncent la censure à Montréal et à Toronto.

---

[460] Ces comparaisons entre la tolérance des Européens et l'intolérance des Canadiens seront traitées plus en profondeur dans le 5e chapitre.

La prééminence de ces sujets au détriment du nu est d'ailleurs relevée par certains dans la presse et dans les périodiques. Par exemple, dans son texte rédigé contre la pudeur des Canadiens, Louis Muhlstock (1947.12, p. 78) écrit :

> *Throughout the ages and all down the history of art from the early cave drawings and earliest known carvings, the human figure has predominated among all subjects chosen by artists. Here, for lack of courage on the part of the artist and for want of encouragement and understanding on the part of the public in general, this great chain of continuity in the arts has been broken and we turn almost entirely to landscape and still life for inspiration*.

L'hégémonie du paysage qui caractérise la scène artistique canadienne du début des années 1950 est aussi évoquée par Coughtry au moment de sa censure à la Hart House. À cette occasion, il confie au journal étudiant *The Varsity* : « *I think that every damn tree in Canada has been painted*[461] ». Il faut dire que les sujets et l'esthétique popularisés par le Groupe des Sept sont encore bien présents à Toronto à la fin des années 1940 et début des années 1950[462]. Ironie du sort, le maire Nathan Phillips, celui qui a porté plainte et exigé le retrait des trois nus de Coughtry et de Snow, choisit au même moment de décorer son nouveau bureau uniquement avec des paysages (*The Toronto Daily Star*, 1955.01.05). Cette préférence esthétique et thématique peut expliquer, en partie, sa réaction devant les nus modernes de Coughtry et de Snow. La caricature de Bert Grassick (1955.01.07) s'amuse d'ailleurs de l'intérêt du maire pour les paysages. Le caricaturiste y représente une salle d'exposition où chacune des toiles accrochées aux murs est marquée d'un commentaire rédigé par le maire de Toronto. Alors que sur les nus, il est possible d'y lire « *No Try again!* » ou « *You can do better* », les messages se trouvant sur les paysages sont tous positifs : « *Shows talent* » et « *Very*

---

[461] Gigeroff, 1955.01.11, p. 1. La déclaration de Coughtry est reprise à quelques reprises dans l'historiographie. Voir notamment Hale, 1985, p. 6.

[462] « *Into the 1950s, art in Toronto was dominated by the Group of Seven and their successors in the Canadian Group of Painters* » (Burnett, 1983, p. 5).

good! » (Figure 3. 1). Il est possible que le satiriste fasse ici référence à la nouvelle annonçant la décoration du bureau de Phillips, mais il se peut aussi qu'il réagisse tout simplement à l'intervention faite à la Hart House.

La période étudiée coïncide avec celle où l'abstraction et la non-figuration gagnent en popularité. Ces esthétiques intéressent tout d'abord les artistes. Des groupes se réunissent et des associations se forment pour faire la promotion de l'art non objectif, comme les automatistes dans les années 1940, Painters Eleven (1953-1961), les Plasticiens (1955-1970) et l'Association des artistes non-figuratifs de Montréal (1956-1961), pour ne nommer que ces quelques exemples. Dans la métropole québécoise, la popularité de l'art non objectif auprès des peintres est telle que le critique d'art Adrien Robitaille (1954, p. 230) affirme que « […] le nu est probablement [le sujet] le moins à la mode […] ». Les années 1950 sont aussi celles où des lieux d'exposition entièrement dédiés à l'art non-figuratif voient le jour, comme la galerie L'Actuelle (1955-1957) à Montréal[463], et où des critiques d'art participent de manière active à l'éducation du grand public devant les nouvelles propositions esthétiques[464].

La forte présence du paysage ou des œuvres non-figuratives ne veut cependant pas dire que le nu et la figuration sont complètement ignorés par les artistes, les galeristes ou le public. Dans la première partie du 20e siècle, ils sont notamment réalisés par ceux qui s'intéressent aux esthétiques modernes durant la période de l'entre-deux-guerres (Trépanier, 1998, p. 245-270 ; Grandbois, 2009). Des explorations alliant figuration et modernité se poursuivent dans les années 1950, au cours desquelles un certain « renouveau » associé à l'art religieux se retrouve dans les formes simplifiées

---

[463] La galerie L'Actuelle est « […] la première galerie au Canada vouée exclusivement à l'art non-figuratif » (Nasgaard et M. Martin, 2013, p. 40). Pour en savoir plus sur la galerie, voir L. Lamarche, 2016.

[464] Voir, entre autres, Burnett, 1983, p. 15 ; Nasgaard et M. Martin, 2013, p. 115-116.

(Laroche, 1999 ; Doucet, 2011, f. 234-241). Cette combinaison entre figuration et modernité est aussi présente dans certaines œuvres d'art intégrées à l'architecture, bien que dans ce dernier cas, l'art abstrait ait dominé (Doucet, 2011, f. 241-244). De même, des artistes qui ont exploré la non-figuration dans les années 1950, tels que Louis Muhlstock, Tom Hodgson ou Dennis Burton, retournent à la figuration dans les années 1960. L'intérêt marqué pour un art figuratif est toutefois plus marqué sur la scène torontoise (Burnett, 1983, p. 18 ; Hale, 1985, p. 57) que sur la scène montréalaise, où, dans les années 1960 l'abstraction est « […] pour les peintres (hommes et femmes) la voie royale pour s'initier et entrer dans le champ de l'art contemporain et actuel » (Arbour, 2000, p. 10).

Le nu est l'un des sujets appréciés par les collectionneurs montréalais (Pageot, 2004, f. 134 et 259) et torontois (McCarthy, 1962.06.30 ; McCarthy, 1963.05.04 ; McCarthy, 1964.02.22) au cours des décennies 1940, 1950 et 1960[465]. Par ailleurs, le thème n'est pas présent uniquement dans la sphère privée : il est aussi exposé. Pour la période précédent cette thèse, Michèle Grandbois et Anna Hudson ont fait un recensement des nus présentés dans les expositions collectives canadiennes des années 1900 à 1950[466], ce qui leur a permis de constater que ce genre se trouve dans chacun de ces évènements. L'exercice n'a pas encore été fait pour la période d'après-guerre, mais le nu continue tout de même à être exposé. Il est un sujet de prédilection pour plusieurs des artistes dont il a été question dans les deux premiers chapitres, mais aussi pour d'autres qui ne se sont pas retrouvés au cœur d'une censure ou une controverse. Plusieurs des textes portant sur la censure ou sur le nu, retrouvés lors du dépouillement,

---

[465] Par exemple, Catherine Jones (1966, p. 20) fait part de la popularité des nus de Muhlstock auprès des collectionneurs et mentionne au sujet des œuvres de l'artiste : « *A large number of doctors buy his nudes* ».

[466] Grandbois, 2009, p. 41. Un article subséquent rédigé par Pandora Syperek (2013, p. 166-167) au sujet des années 1930 souligne aussi la présence du nu dans les expositions des associations artistiques du pays durant cette décennie.

insistent sur la présence de plus en plus fréquente de ce thème. Par exemple, en décembre 1967, Michael Ballantyne (1967.12.14) propose un compte rendu des expositions visitées durant la semaine à Montréal et affirme d'entrée de jeu : « *After visiting a few midtown galleries I have seen the nude academic, the nude poetic, and the nude biblical* ». Ballantyne n'apprécie toutefois pas les œuvres, mais son jugement semble plus porté sur leur esthétique que sur le sujet représenté. À Toronto, le nu occupe une place encore importante sur les cimaises dans les années 1960 et il est souvent discuté dans la presse. Au début de la décennie, la critique du *Globe and Mail*, Pearl McCarthy (1962.06.30 ; 1963.05.04 ; 1964.02.22), souligne dans quelques articles le regain d'intérêt pour la représentation non académique de la figure humaine et du nu dans la métropole ontarienne, tant chez les artistes, les collectionneurs que dans les expositions. En mai 1965, peu avant que l'exposition *Eros '65* ne commence, Michael Hanlon (1965.05.13) écrit : « [*o*]*sculation and sex in general are the subjects of two art shows opening in Toronto next week* […] », alors que le *Telegram* (1965.06.04) soutient dans un article publié en juin : « [*e*]*xhibition of nudes are nothing unusual* […] » à Toronto. Dorothy Cameron croit elle aussi que le nu est de plus en plus présenté et accepté dans la métropole torontoise, ce qui la pousse à mettre sur pied *Eros '65* (Moon, 1965.06.05, p. 9). En ce qui concerne Markle, il expose régulièrement à Toronto des œuvres « […] *which are far more explicitly erotic* […] » que celles présentées à *Eros '65*, comme le souligne Robert Fulford (1965.05.22). Au milieu des années 1960, Markle se confie à quelques reprises sur l'importance de l'érotisme et de la nudité dans son art, notamment sur les ondes de CBC, dans une entrevue accordée à Patrick Watson pour l'émission *This Hour Has Seven Days* (Watson et Markle, 1966.02.02), et à Barrie Hale (1966.09.17) pour un texte intitulé « Group of Sex ». Hale n'interroge pas seulement Markle pour cet article, mais également quatre de ses confrères torontois bien connus pour leurs œuvres érotiques : Dennis Burton, Graham Coughtry, Michael Snow et Harold Town. Hale rappelle à son lectorat que chacun des cinq artistes a vu ses œuvres censurées en raison de l'érotisme et de la nudité

représentés. Enfin, Allan Rockman (1965b) propose un article intitulé « Reflexions on the Erotic Art », dans lequel il fait référence au travail d'artistes torontois (Berkovitch, Burton, de Niverville, Gould, Markle, Romanow, Town et Wieland). De nombreuses reproductions d'œuvres accompagnent d'ailleurs le texte de Rockman. Le critique est inspiré par la scène artistique locale, où le nu est de plus en plus exposé. L'auteur tente de démontrer que l'érotisme (artistique ou non) est une partie intégrante de la société contemporaine et que des images de nature pornographique circulent dans l'art depuis des générations.

3.1.3 Protéger ou éduquer ? Les enfants et le grand public face au nu

Longtemps réservé aux élites, le nu est, au milieu du 20e siècle, accessible à toutes les classes sociales. Certains pensent que des groupes, tels que le grand public[467] et les enfants, ne possèdent pas l'éducation artistique requise pour différencier le nu (l'art) de la nudité (l'obscénité) et qu'il faut donc les protéger. Il est notamment argué que le nu a une mauvaise influence sur les jeunes esprits. Les méfaits associés à la nudité ne se limitent pas qu'aux arts visuels, mais concernent aussi sa représentation au théâtre, au cinéma, dans la littérature, les *Crime comics* et les magazines[468]. Nombreuses sont les demandes de censures faites pour protéger la jeunesse et des campagnes de moralité sont alors mises en branle pour la protéger contre toutes mauvaises influences (M.L. Adams, 1994a ; M.L. Adams, 1995).

---

[467] *The Toronto Daily Star*, 1947.08.20a ; *The Toronto Daily Star*, 1949.08.17 ; *The Toronto Daily Star*, 1949.08.26. Il s'agit d'un argument commun lorsqu'il est question de nu et d'art. Voir, à titre d'exemple, Beisel, 1993.

[468] Boyd, 1985, p. 41 ; M.L. Adams, 1995 ; Salaün, 1998, p. 301 ; P. Hébert et Salaün, 2004, p. 193 ; Namaste, 2017, p. 73-87.

L'escouade municipale de la Cour des jeunes délinquants (*Bureau for the Prevention of Juvenile Delinquency*) de Montréal est notamment appelée à se prononcer au sujet de *La Famille* et de *La Paix*. Ses représentants affirment tant en 1949 qu'en 1951 que les sculptures ne devraient pas être présentées sur la place publique (*The Montreal Star*, 1949.11.11 ; C. Kennedy, 1951.03.03 ; *La Presse*, 1951.03.05). C'est aussi le désir de protéger la jeunesse qui incite deux lecteurs du *Toronto Daily Star* (1951.12.07 ; 1951.12.29) à envoyer respectivement une lettre ouverte sous les pseudonymes d'Indignant Parent et de Mother of Four pour demander le retrait du nu d'Harold Town présenté à l'AGT. En ce qui concerne le maire Nathan Philips, il affirme notamment avoir demandé la censure des œuvres de Coughtry et de Snow parce que ces tableaux « […] *are something I wouldn't want my children to see* » (*The Telegram*, 1955.01.05b, p. 2). Pour sa part, le gardien de sécurité ferme les lumières et fait évacuer la salle où se trouvent les nus de Muhlstock, parce qu'un groupe de jeunes vient d'y entrer et qu'il cherche à leur cacher ces œuvres (Heard, 1962.11.29). La présence d'enfants au Centre commercial Fairview à Pointe-Claire est aussi évoquée par ceux qui demandent que la reproduction du *David* de Michel-Ange soit retirée de son lieu d'exposition[469]. Enfin, c'est sans doute aussi pour protéger les moins de 21 ans contre la vue de certaines images, mais surtout pour éviter de froisser une portion de la population, que Dorothy Cameron et Jack Pollock installent à l'entrée de leur galerie respective des affiches avertissant les passants que les œuvres exposées dans le cadre d'*Eros '65* et de *The Ladies* sont réservées aux visiteurs adultes seulement.

Contrairement aux censeurs, ceux qui s'opposent à la censure croient qu'il faut mettre les enfants en contact avec le nu artistique le plus tôt possible afin de leur apprendre à y voir la beauté de l'art et du corps humain plutôt que de percevoir

---

[469] *The Gazette*, 1965.10.28b ; *The Globe and Mail*, 1965.10.28 ; *The Montreal Star*, 1965.10.30 ; Desrapes, 1965.10.31.

l'obscénité[470]. Ceci est tout particulièrement vrai lors de la controverse à Pointe-Claire, en octobre 1965. Des articles sont publiés et des lettres ouvertes sont envoyées par les lecteurs des journaux pour déplorer la réaction de ceux qui sont offensés par la copie du *David* de Michel-Ange. Ils croient que le plâtre ne peut qu'être bénéfique à la population locale – enfants et adultes –, notamment parce qu'il contribue à son éducation artistique[471]. Certains insistent aussi pour dire que le nu n'a pas choqué leurs propres enfants lorsqu'ils sont allés voir l'œuvre. C'est le cas de Vernon C. Olsen, un lecteur de la *Gazette* (1965.10.28c). Il écrit qu'il est allé voir l'œuvre avec ses trois enfants, « *two of whom are girls* », et que *«* […] *none of* [*his*] *family finds anything offensive in viewing the nude* David ». Un témoignage semblable est fait par Phyllis Mass, qui écrit : « *My little daughter wasn't socked. I don't think children shock so easily… only adults* » (*The Gazette*, 1965.10.29b).

Les jeunes eux-mêmes prennent parfois la parole pour défendre des nus et déplorer les réactions des adultes par rapport à ces œuvres. C'est le cas en 1962, lorsque le gardien de sécurité du MBAM ferme les lumières de la salle d'exposition où se trouvent les dessins de Muhlstock[472]. Un adolescent, âgé de 14 ans, qui a pu voir les nus à un autre moment, aurait confié à l'artiste que leur vue lui a été bénéfique. Dans une lettre qu'il adresse au peintre, il écrit : « *The collection of nudes gave me a better understanding of your great talent to produce such variations on the same theme and helps me to understand your great powers of observation and gift of reproduction*

---

[470] *The Toronto Daily Star*, 1951.12.13 ; *The Toronto Daily Star*, 1951.12.14 ; Chevalier, 1962.12.06 ; Mongeau, 1965.10.29 ; Légaré, 1965.11.21 ; *The Globe and Mail*, 1965.11.29.
[471] *La Presse*, 1965.10.27 ; Wells, 1965.10.27 ; *The Gazette*, 1965.10.28a ; Mongeau, 1965.10.29 ; Légaré, 1965.11.21.
[472] L'argument voulant que le Musée cherche à protéger les enfants en interdisant certains des nus de Muhlstock, ou en fermant les lumières lors d'une visite d'un groupe d'enfants, est rapporté dans Ayre, 1962.11.26 ; *The Gazette*, 1962.11.28 ; Chevalier, 1962.12.06.

better. For this I thank you[473] ». Un garçon de 11 ans, David Lieber, fait pour sa part parvenir une lettre au *Montreal Star* (1962.12.04a.) dans la foulée des évènements survenus au MBAM. Il y soutient que « […] *the Museum of Fine Arts is behaving a little childishly* ». Pour lui, les adultes sont davantage choqués par les nus que les enfants qu'ils cherchent à protéger par la censure.

Ceux qui se positionnent en faveur du nu artistique croient que, tout comme pour les enfants, les adultes doivent être éduqués afin d'éviter les censures et les réactions inappropriées devant ce type d'œuvres (*The Gazette*, 1965.10.27b). Par exemple, la journaliste Céline Légaré (1965.11.21) exprime son désarroi devant les réactions suscitées par la copie du *David* de Michel-Ange. Elle mentionne que « […] des femmes de 40 ou 50 ans [qui] se scandalisent devant une œuvre d'art représentant un homme nu, c'est un peu triste parce que cela prouve d'une manière criante les carences de notre éducation ». Il faut relever ici l'ironie de la situation. En effet, R.C. Gibson, le propriétaire de Simpson's, acquiert les copies de *David*, *Moïse*, ainsi que celle de *Romulus et Remus* afin de rendre ces œuvres accessibles à la population locale (Wells, 1965.10.23), une initiative applaudie et considérée comme étant « […] une contribution à l'éducation des Canadiens […][474] ». Légaré n'est pas la seule à croire que les connaissances insuffisantes de certains en matière artistique soient responsables de la mauvaise réception de la copie de *David*. Quelques jours après la parution de son texte dans *La Patrie*, Nicole Mongeau (1965.10.29) publie dans *La Presse* un article intitulé : « La statue de *David* démontre la nécessité d'une éducation artistique dans la province ». Pour Mongeau, outre le manque d'éducation artistique, « […] la pudibonderie et un reste de jansénisme seraient les grands responsables de toutes les

---

[473] *The Montreal Star*, 1962.12.04b. Muhlstock a décidé d'inclure un extrait dans la lettre ouverte qu'il envoie au *Montreal Star*.
[474] *La Presse*, 1965.10.27. Le bénéfice de cette copie pour le public est aussi énoncé dans *The Gazette* (Wells, 1965.10.27).

discussions ». Elle fait aussi part des réactions partagées des enfants vis-à-vis de l'œuvre, certains étant impressionnés par ses dimensions, d'autres étonnés – mais non choqués – devant sa nudité. Elle en conclut que « [c]'est à croire que les enfants auraient les yeux beaucoup plus purs que les adultes et qu'ils ne voient rien d'autre dans cette œuvre d'art que le génie jamais égalé du grand sculpteur italien » (Mongeau, 1965.10.29). En ce sens, elle fait écho notamment aux propos énoncés par David Lieber quelques années auparavant (*The Montreal Star*, 1962.12.04a). M. Shirley Berger (dates inconnues), directeur de la publicité du Centre commercial Fairview Pointe-Claire, où est présenté *Exhibit 21* et les reproductions du *David* et du *Moïse* de Michel-Ange, ainsi que celle de *Romulus et Remus*, déclare à *La Presse* (1965.11.09) « Selon moi, un centre commercial fournit une place idéale pour réunir toutes les catégories de gens ensemble afin que tous puissent voir ces œuvres d'art ». L'enjeu de l'éducation artistique du grand public n'est prôné à l'époque uniquement par rapport au nu. Comme le démontre l'analyse de Danielle Doucet (2011, f. 191-194), il se retrouve aussi dans le discours portant sur l'intégration des œuvres modernes à l'architecture montréalaise tout au long des années 1950.

Enfin, parce qu'elle infantilise les adultes, des auteurs de lettres ouvertes décrient à quelques occasions la censure faite dans l'optique de protéger le grand public. Ils prônent la liberté de chaque individu à choisir ce qu'ils veulent et à déterminer ce qui est indécent ou obscène[475]. Ils soulignent aussi l'hypocrisie en jeu lorsque des œuvres d'art sont censurées, mais que des images et des textes mettant en scène

---

[475] Entre autres : *Le Devoir*, 1960.12.21 ; Borremans, 1961.01.16 ; *The Toronto Daily Star*, 1965.11.27 ; *The Toronto Daily Star*, 1966.06.29. Ce désir de liberté personnelle face à la censure n'est pas unique aux arts visuels ou à la représentation du nu. Au même moment, les lecteurs demandent à choisir eux-mêmes ce qu'ils considèrent comme un bon livre et les cinéphiles font de même pour le septième art. Voir notamment : P. Hébert et Salaün, 2004, p. 157 ; M. Dean, 1981, p. 72, 78.

violence ou sexualité continuent à être accessibles, notamment dans les journaux et les magazines[476].

3.2 Les figures d'autorité : un manque crucial de connaissances artistiques ?

Les défenseurs du nu et de son exposition critiquent souvent les figures d'autorité telles que les policiers et les politiciens qui endossent le rôle de censeur. Ils leur reprochent de ne pas avoir les compétences nécessaires pour juger de la valeur artistique des nus, et donc, de censurer des œuvres qui ne méritent pas de l'être[477]. Si ce n'est pas soulevé lors de l'affaire de *La Famille* – où ils sont considérés comme bons joueurs, comme il sera possible de le voir dans le quatrième chapitre –, les policiers sont jugés plus sévèrement lorsqu'ils interviennent chez Agnès Lefort en 1951, au Parc Crawford en 1952, ou dans la galerie de Dorothy Cameron en 1965.

En ce qui concerne les juges, les opinions sont partagées : certains croient que leur position les rend plus aptes à reconnaître l'art (sans doute en raison de l'objectivité dont ils doivent faire preuve), alors que d'autres soutiennent que la loi sur l'obscénité devrait être revue de fond en comble (bien qu'elle ait été révisée en 1959) puisqu'elle est ne permet pas de se pencher adéquatement sur les questions artistiques. Les compétences de figures d'autorité qui, comme le directeur du MBAM, Evans Turner, œuvrent dans le milieu artistique ne sont toutefois pas remises en cause.

---

[476] À titre d'exemples : P. Gladu, 1956.11.24 ; Borremans, 1961.01.16 ; *The Globe and Mail*, 1965.05.27b ; *The Gazette*, 1965.11.27 ; *The Toronto Daily Star*, 1965.12.01.

[477] Les douaniers et leur manque d'expertise artistique sont aussi donnés en exemple. Voir notamment *The Toronto Daily Star*, 1967.06.10c.

3.2.1 Le censeur versus le critique d'art : une question d'incompétence et d'expertise

En raison de son métier, de la fréquentation des différents lieux d'exposition, des connaissances qu'il possède et du partage qu'il en fait dans le journal et dans les périodiques, le critique d'art est considéré comme un expert en matière artistique. Il n'est donc pas étonnant que l'un des reproches adressés aux censeurs externes à la sphère artistique par les journalistes, et parfois même, le grand public, soit de se prendre pour des critiques alors qu'ils sont loin d'être qualifiés pour l'être.

Peu après la visite du policier dans sa galerie, Agnès Lefort confie à Kennedy (1951.03.03) : « *The police have no special training in art and people who haven't the necessary education should not have the power to reduce the creative liberty of artist* ». L'idée est aussi partagée dans la chronique « Brièveté » de Petrus (1951.03.15) dans le *Petit Journal*, où il est écrit : « La deuxième affaire Roussil prouve que l'on tombe toujours dans le ridicule quand on se mêle de ce que l'on connaît pas. Si la police décide maintenant de censurer les œuvres d'art, c'est la fin du monde… ». Enfin, le sculpteur lui-même déplore le rôle joué par les policiers dans la sphère artistique. Roussil se livre à Bruce West (1951.04.11) du *Globe and Mail* et déclare : « *In Montreal, any police or sergeant can be an art critic or a censor*[478] ».

Des reproches semblables sont adressés aux policiers torontois lors de l'affaire *Eros '65*. À la suite de la saisie des œuvres de Robert Markle, Fred Ross et Lawrence Chaplin, un lecteur du *Globe and Mail*, Robert McCormack, souligne que le jugement des œuvres d'art – bonnes ou mauvaises – est une affaire de critiques d'art et de

[478] Ses paroles sont aussi rapportées dans le *Montreal Star* (1951.04.11) et dans *La Presse* (1951.04.11).

collectionneurs (*The Globe and Mail*, 1965.05.27e). C'est aussi ce que pense le critique Barrie Hale (1965.05.29), qui ne considère pas que les œuvres d'*Eros '65* sont obscènes. Il le répète à plusieurs reprises et affirme notamment : « *If the dominant characteristic of* Eros '65 *had been the undue exploitation of sex, Miss Cameron would have heard about it from me, my fellow critics, and from her clients* ». McCormack et Hale croient aussi tous deux que les policiers ne devraient en aucun cas s'improviser critique d'art ou avoir le droit de censurer une œuvre puisqu'ils n'ont pas les compétences pour le faire. McCormack ajoute qu'ils ne font que se ridiculiser lorsqu'ils interviennent dans le domaine artistique (*The Globe and Mail*, 1965.05.27e ; Hale, 1965.05.29). L'idée est également partagée par huit galeristes torontois qui affirment que les policiers ont non seulement fait preuve d'un « *excess of zeal* », mais qu'ils sont « *unqualified to make jugements* » lorsqu'il est question d'art (Hale, 1965.06.11).

Il semble pourtant que les policiers torontois aient consulté des « *art authorities* » avant la seconde perquisition chez Dorothy Cameron en mai 1965. C'est du moins l'information que reçoit Barrie Hale et qu'il partage à ses lecteurs dans la foulée des interventions chez la galeriste. Le critique cherche à connaître l'identité de ces experts, en vain, ce qu'il dénonce dans les pages du *Telegram*. Selon Hale (1965.05.29), « [*w*]*e are entitled to know what art authorities and their credentials* ». Ces informations ne sont toutefois pas données, que ce soit au mois de mai 1965 ou lors des différents procès de Cameron. Ainsi, à aucun moment lors de son interrogatoire d'octobre 1965 le policier ne mentionne avoir recherché les conseils de spécialistes lors de la saisie : il se fie uniquement à ses impressions personnelles et celles de ses collègues. Par ailleurs, seuls William Quennell et son collègue George Cross figurent sur la liste des témoins, alors que la défense, elle, fait appel à des experts du domaine artistique (critique d'art, artiste, professeur, historien de l'art ou conservateur de musée).

L'équipe juridique de Dorothy Cameron croit elle aussi que les policiers n'ont pas les qualifications nécessaires pour intervenir dans une galerie d'art et elle cherche à le démontrer lors du premier procès en discréditant Quennell, l'un des policiers présents chez Cameron en mai 1965[479]. Par exemple, l'avocat de la défense, Meredith Fleming, s'oppose à plusieurs reprises durant le témoignage du sergent-détective. Il soutient que le policier ne possède pas les connaissances artistiques pour se prêter à l'exercice et que, par conséquent, ses descriptions ne sont pas adéquates (*Appeal Case*, 1967, p. 42-43). Durant son contre-interrogatoire, Fleming demande à brûle-pourpoint à Quennell s'il est un critique d'art, ce à quoi le policier répond par la négative[480]. Cette information est reprise par la suite dans les documents servant à faire les demandes de procès à la Cour d'appel ou à la Cour Suprême du Canada. En ce qui concerne le Détective George Cross, il ne se fait pas reproché de manière directe ne pas être un spécialiste de l'art durant son contre-interrogatoire (*Appeal Case*, 1967, p. 56). Le reproche est plutôt adressé dans la section « Part I, Statement of Facts » de l'*Appellant's Factum* (1967, p. 4) soumis par la défense en prévision d'un troisième procès, il est écrit : « *At the trial, the prosecution called Sergeant Quennell and Detective Cross of the Morality Bureau. Neither was a recognized art critic. Indeed, there was no evidence that either of them had ever studied or knew anything about art* ». Comme il l'indique au début de son interrogatoire, Quennell fait partie du Morality Bureau de la police de Toronto depuis 1950 (*Appeal Case*, 1967, p. 37). À ce

[479] Quennell est le premier arrivé sur les lieux. Il sollicite rapidement l'assistance de William Pilkington, son supérieur. C'est ce dernier qui effectue la saisie de *Lovers n° 1* le 21 mai 1965 (*Appeal Case*, 1967, p. 39).
[480] *Appeal Case*, 1967, p. 53. Les journaux rapportent aussi la réponse de Quennell. Voir *The Globe and Mail*, 1965.10.06 ; Campau, 1965.10.06.

titre, il est notamment intervenu dans différents cas d'obscénité, dont certains concernent la littérature ou des avortements illégaux[481].

Quennell n'est pas le premier à se faire reprocher de ne pas être critique d'art. En 1955, des journalistes adressent ce reproche, de manière satirique ou non, à Nathan Phillip[482] peu après son intervention à la Hart House. Ce blâme est dû au fait que le politicien agit en dehors de sa juridiction et dans un domaine qui lui est complètement étranger. Des opposants à la demande de censure effectuée par le maire insistent sur le fait que Phillips n'est pas un expert sur les questions artistiques[483].

Devant les réactions suscitées par son intervention, Phillips affirme dans les jours qui suivent avoir agi à titre de citoyen et de père, et non de maire[484]. Le chroniqueur Frank Tumpane souligne toutefois que, dans ce cas-ci, il est bien difficile de différencier les deux premiers du troisième[485]. La lettre ouverte du sculpteur Gerald Gladstone (1929-2005) fait écho aux propos de Tumpane (*The Telegram*, 1955.01.08.). Un lecteur du *Toronto Daily Star* (1955.01.10) critique également l'intervention du maire. Il affirme : « *This sort of thing is expected of minor politicians each year when paintings are hung at the CNE, but we hope that our new mayor is above this* ». En regard des blâmes qui lui sont adressés, il est possible que le maire de Toronto cherche

---

[481] Quennell est cité dans un article concernant l'arrestation d'une femme offrant des avortements illégaux (*The Globe and Mail*, 1963.02.19 ; *The Globe and Mail*, 1963.08.12). Il procède aussi, avec l'inspecteur Pilkington, à la saisie de 2 000 copies du livre *Fanny Hill* en 1964. Les deux policiers sont appelés à la barre (*The Globe and Mail*, 1964.01.25).

[482] Hicks, 1955.01.06 ; *The Toronto Daily Star*, 1955.01.10 ; *The Toronto Daily Star*, 1955.01.19.

[483] *The Globe and Mail*, 1955.01.06b ; *The Telegram*, 1955.01.06b ; Hicks, 1955.01.06 ; Tumpane, 1955.01.06 ; Tumpane, 1955.01.07 ; Pengelley, 1955.01.07, p. 1. Des lecteurs de la presse torontoise le disent aussi (*The Toronto Daily Star*, 1955.01.10 ; *The Toronto Daily Star*, 1955.01.19).

[484] *The Telegram*, 1955.01.05b, p. 2 ; *The Telegram*, 1955.01.06a, p. 1 ; Tumpane, 1955.01.07.

[485] « *Mayor Phillips has been in office only a week and some of his actions may properly be excused on the grounds of inexperience. But he cannot a second time expect to telephone and announce himself as the mayor of Toronto and expect at the same time that what he says is going to be taken as coming from a private citizen. The days of Nathan Phillips the private citizen are gone for a while and the era of Nathan Phillips the Mayor has begun* » (Tumpane, 1955.01.07).

à minimiser son action en indiquant lui aussi ne pas être un expert du domaine des arts ni un censeur[486]. Le maire de Toronto rappelle lui-même par la suite, avec beaucoup d'humour et d'autodérision, ne pas être un spécialiste des questions artistiques. Par exemple, lors d'une assemblée municipale durant laquelle un conseiller se plaint de la laideur des nouveaux logements sociaux construits à Toronto, le maire s'empresse de déclarer : « *That is getting into the realm of censoring a form of art* » (*The Toronto Daily Star*, 1955.01.12). Bien qu'il s'agisse d'une boutade, elle sert à clore rapidement le sujet et à éviter toute forme d'opposition. De même, comme le souligne Hugh Thomson (1955.01.08) dans un compte rendu du vernissage de l'exposition annuelle de l'OSA, inauguré par Phillips, le discours du maire « […] *began with a hearty laugh at his own expense* ». Phillips s'amuse alors à faire des références comiques à l'art et à la nudité, ce qui fait bien rire l'assistance. Cette autodérision a une fois de plus pour but de désamorcer les critiques faites à son encontre à la suite de son intervention à la Hart House quelques jours plus tôt, une affaire qui continue à ce moment à occuper l'espace médiatique du journal, dans des articles et des lettres ouvertes.

Il est intéressant de soulever qu'à deux autres reprises dans sa carrière de politicien, Phillips est entraîné dans des controverses artistiques en raison de la représentation de la nudité. Par contre, contrairement à l'affaire de la Hart House, il refuse de prendre position à chacune de ces deux occasions. Il explique sa position ainsi : il considère ne pas avoir les connaissances suffisantes pour trancher. La première occurrence a lieu en 1950, soit bien avant son intervention à l'exposition de Michael Snow et de Graham Coughtry. À ce moment, Phillips occupe la fonction de conseiller municipal et son avis est sollicité au sujet de l'œuvre *Sailors and Floozies* de Paul Cadmus, présentée dans le cadre de l'exposition de la CNE. Phillips affirme ne pas

---

[486] *The Toronto Daily Star*, 1955.01.05 ; *The Globe and Mail*, 1955.01.06a ; *The Telegram*, 1955.01.06a, p. 1 ; *The Toronto Daily Star*, 1955.01.06 ; Tumpane, 1955.01.07; *The Telegram*, 1955.01.08.

vouloir se prononcer puisque les questions d'art et d'obscénité vont au-delà de ses compétences professionnelles : il préfère que la décision de retirer ou non l'œuvre soit celle des spécialistes[487]. Le second évènement survient en 1959, quelques années après l'affaire de la Hart House. Toronto est alors secouée par une autre controverse qui concerne les arts et la nudité, avec la venue de la troupe des Ballets africains. Phillips, qui est encore le maire de la ville, refuse toutefois de se prononcer au sujet de l'obscénité alléguée du spectacle dans lequel des danseuses se présentent sur scène les seins nus. Il affirme que la décision ne lui revient pas, puisqu'il s'agit d'une manifestation artistique[488]. L'opinion qu'il partage à ces deux occasions contraste avec celle qu'il émet en 1955, alors qu'il exige la censure des dessins de Coughtry et de Snow.

En ce qui concerne Antoine Tremblay, le conseiller municipal qui affirme que l'hôtel de ville de Montréal s'est transformé en « porcherie » avec l'exposition des nus de Pellan, Jean Desprez (1956.11.18) lui adresse un reproche semblable à celui qui est fait à Phillips l'année précédente. Alors qu'elle trace le portrait de l'homme, de ses origines et de ses compétences, Desprez affirme : « Est-ce un critique d'art ? Non », tentant ainsi de disqualifier son opinion sur les œuvres de Pellan.

Malgré l'incompétence du Conseiller municipal en matière artistique, Jean Drapeau s'empresse de créer un comité chargé d'évaluer des œuvres afin de s'assurer de leur moralité, mais surtout, d'éviter que les reproches de Tremblay ne soient repris par d'autres opposants, ou même ses électeurs. Ce n'est pas la valeur artistique des

---

[487] « *"If experts say it's art, then that's all right," he* [*Phillips*] *said. "After all, the artist Hogarth, who lived in the 18th century, depicted conditions in paintings which were much more suggestive than this – and no one would say that Hogarth was guilty of immorality"* » (*The Telegram,* 1950.08.17, p. 2).

[488] Voir notamment *The Telegram,* 1959.03.18a ; *The Telegram,* 1959.03.31a ; *The Telegram,* 1959.03.31b ; *The Toronto Daily Star*, 1959.03.31. Au sujet des controverses et des censures liées aux visites de la troupe à Montréal, voir la note 183 dans le premier chapitre.

œuvres qui intéresse le maire dans le choix des « personnes averties » choisies pour cette tâche, mais bien leur compétence sur le plan de la moralité. En effet, l'importance de Pellan sur la scène artistique canadienne est convenue, tant par les journalistes que le grand public en 1956, et sa reconnaissance à l'internationale est relevée à de multiples reprises par la presse locale. Ce n'est donc pas le mérite artistique que cherche à faire évaluer le maire, aussi l'expertise des critiques (ou artistes) est-elle négligée au profit de celle du clergé, formé sur les questions morales, soit sur le point même sur lequel Tremblay l'attaque[489].

3.2.2 Les juges, figures d'exception ?

Toutes les figures d'autorité externes au champ artistique ne sont pas systématiquement taxées d'incompétence lorsqu'elles sont mêlées à une censure ou à une controverse artistique. Par exemple, les agents de la paix interviennent au Café des Arts en 1960. Par contre, dans ce cas, les accusations et la lettre envoyée pour protester contre la censure sont adressées au maire en raison du règlement municipal plutôt qu'aux policiers qui l'appliquent (Borremans, 1961.01.16). Le critique Paul Gladu (1961.01.01) mentionne : « Guy Borremans, l'un des meilleurs photographes de Montréal, vient d'éprouver la rigueur des règlements municipaux à ce sujet. Notre escouade de la moralité, ne faisant qu'appliquer des règlements, l'a obligé à renoncer à une exposition de photographies consacrées au nu féminin ». Un peu plus loin, il ajoute : « En tout cas, il ne s'agit pas de blâmer les agents de police […] ». L'opinion de Gladu est partagée par son collègue Jean Sarrazin (1960.12.24), qui voit lui aussi les policiers comme de simples exécutants. Les agents ne sont pas non plus visés par

---

[489] Il est possible de lire dans le journal : « […] Me Drapeau s'en remettrait durant la soirée à un groupes [*sic*] de "personnes averties", parmi lesquelles des membres du clergé, mais dont seraient exclus les artistes, pour décider de la véritable valeur morale de l'exposition » (*Montréal-Matin*, 1956.11.10).

la critique lors de l'affaire Bennett, en 1965, puisqu'ils ne font que visiter la Jack Pollock Gallery, sans demander à ce que des œuvres de la série *The Ladies* ne soient retirées. De même, lorsqu'un maire prend la défense d'un nu ou d'un artiste censuré, comme c'est le cas pour le maire de Tourettes-sur-Loup (Gachon, 1958.01.30) et celui de Pointe-Claire (*La Presse*, 1965.10.27 ; *The Globe and Mail*, 1965.10.28), alors personne ne leur reproche un quelconque manque de connaissances artistiques. Leur soutien est plutôt salué. Dans un même ordre d'idées, Jean Drapeau, qui supervise le comité chargé d'évaluer la moralité des œuvres de Pellan à la suite de la plainte d'Antoine Tremblay, est exempt de toute désapprobation, sans doute parce que, à la base, c'est lui qui chapeaute l'exposition de Pellan dans lequel des nus sont présentés.

Cependant, il existe des figures d'autorité qui, même lorsqu'elles ordonnent une censure, ne sont jamais accusées de ne pas posséder les compétences artistiques nécessaires pour légitimer leurs actions. Ainsi, lorsque les juges reconnaissent des œuvres comme étant obscènes, les critiques sont portées vers la loi et non vers ceux qui l'interprètent. Cette situation s'explique sans doute par l'objectivité à laquelle ceux qui doivent appliquer la justice sont soumis.

Fred C. Hayes, le juge de la Cour municipale de Toronto, est l'un de ceux perçus comme étant aptes à juger correctement des œuvres de Markle, Lawrence et Ross. Ceci n'est pas le cas du sergent-détective William Quennell dont les compétences en matière artistiques sont contestées, comme il a été possible de le voir un peu plus haut. Lorsque Peter Rickaby, le procureur de la couronne, demande au policier de décrire les œuvres saisies chez Cameron, l'avocat de la défense, Meredith Fleming s'oppose immédiatement à ce que Quennell se soumette à l'exercice. Il argue que : « *The picture speaks for itself. It may be a picture of Willie Mays catching a fly ball. The witness is not in a position to say what the artist is intending to depict and I think the picture speaks for itself. That's my submission* » (*Appeal Case*, 1967, p. 42). Selon Fleming, plutôt que de demander à Quennell de décrire les oeuvres, « […] *we could simplify it*

by marking it simply as exhibit number one » (*Appeal Case*, 1967, p. 42). Sa requête est rejetée par le juge Hayes. Ce dernier insiste toutefois : « *I make it abundantly clear that I shall be the one which will be doing the looking and the observing and reaching the conclusions* », ce qui semble satisfaire l'avocat de la galeriste (*Appeal Case*, 1967, p. 42). Fleming s'oppose néanmoins lorsque Quennell qualifie les œuvres d'obscènes. Il croit que cette décision repose sur les épaules du juge et non sur celles du policier[490], sans doute parce qu'il considère que le magistrat est mieux équipé pour déterminer ce qui est obscène et ce qui ne l'est pas, et donc, ce qui est artistique et ce qui ne l'est pas.

C'est aussi ce que semblent croire Agnès Lefort et Dorothy Cameron puisqu'après le passage des policiers dans leur galerie respective, elles annoncent aux journalistes vouloir faire examiner les œuvres incriminées par des juges[491]. Cette décision est plutôt surprenante puisque ces derniers, tout comme les policiers, évoluent dans la sphère juridique et ne possèdent pas nécessairement les connaissances permettant d'évaluer la valeur artistique d'un nu. D'ailleurs, à l'exception de Bora Laskin, aucun des juges à s'être penchés sur l'affaire *Eros '65* ne perçoit la valeur artistique des œuvres de Markle, Chaplin et Ross. Tous déterminent que l'exploitation indue de la sexualité domine dans ces dessins, ce qui fait basculer les dessins dans une catégorie non artistique. Fred C. Hayes affirme :

> *In considering the internal necessities of the picture, I have again considered the evidence of the experts, and I do not find any suggestion that it is necessary to place the figures in the positions indicated in order to achieve artistic merit and /or to achieve a serious and honest treatment by the artist* (*Appeal Case*, 1967, p. 127).

---

[490] « *Well. Your Worship, I object to that answer. That is a point for Your Worship to determine* » (*Appeal Case*, 1967, p. 50).

[491] *La Presse*, 1951.03.05 ; Hale, 1965.05.22. Dans le cas de Lefort, il semblerait même que les policiers n'aient pas initialement eu l'intention d'intenter un procès à la galeriste si elle s'était conformée à leur demande : « *Whether or not police will go before a Recorder and ask for such an order depends on the art gallery, the inspector says* » (*The Montreal Star*, 1951.03.05).

Les juges de la Cour d'appel de l'Ontario, Aylesworth Schroeder et McLennan, sont du même avis qu'Hayes. Dans leur jugement, ils se basent sur la jurisprudence pour rejeter les arguments tirés de l'histoire de l'art avancés tant par l'équipe juridique de la galeriste et les témoins experts appelés à la barre lors du premier procès. Comme ils le rappellent, il ne faut pas se fier uniquement à ceux qui ont un intérêt pour l'art puisque le but est de déterminer les normes de la société et donc « *the middle path* » (*Canadian Criminal Cases*,1966, p. 285). Ce point médian ne peut être fixé en tenant compte uniquement des avis des experts. Il ne peut pas non plus être déterminé en considérant que ce qui est acceptable pour celui qui n'a aucune connaissance en art, comme le soutient Hayes dans son verdict (*Appeal Case*, 1967, p. 128).

Seul Laskin réfute ces arguments au sujet de l'expertise. Dans son jugement dissident, il s'inquiète de voir que l'avis des experts, les ouvrages et les œuvres donnés en références, voire toute l'histoire de l'art, sont rejetés par ses collègues. Il croit que les hommes de loi n'ont pas les outils nécessaires pour évaluer l'art et ne peuvent en aucun cas se fier à leurs goûts personnels ou leur subjectivité[492]. Ils ont besoin d'être guidés par les spécialistes afin de rendre une décision juste. Il écrit :

> *Evidence of experts of quality of a work of art should have cogency for a Court. There may be Judges who have a professional's understanding and appreciation of art. I am not one of them, and I believe it would be a distortion if the Judge's function in a case like the present to personalize the issues by the simply "I know what I dislike"* (*Canadian Criminal Cases*, 1966, p. 303).

Laskin est d'avis que les informations se trouvant dans les annexes, soient les listes d'œuvres datant de la Renaissance jusqu'aux années 1960, offertes lors du procès en appel, « […] *should properly have been addressed to the Magistrate at the trial* » (*Canadian Criminal Cases*, 1966, p. 310). Il reproche aussi à la Couronne de ne pas

---

[492] *Canadian Criminal Cases*, 1966, p. 303 et 305. C'est aussi ce qu'avance la défense en présentant 27 livres d'histoire de l'art aux cinq juges de la Cour d'appel. Cette idée sera approfondie un peu plus loin.

avoir appelé à la barre des experts en matière artistique, comme l'a fait la défense, et d'avoir uniquement sollicité l'aide de policiers « […] *who admittedly had no competence as an art critic and was not shown to be knowledgeable about art* » (*Canadian Criminal Cases*, 1966, p. 306). Ce blâme est aussi adressé à la Couronne par le chroniqueur Robert Fulford. À l'issue du premier procès de Cameron, à l'automne 1965, il écrit dans le *Toronto Daily Star* : « *Police and magistrates will become judges of art, as they were judges of books in the bad old days. This must not be allowed to happen* » (Fulford, 1965.11.29). Cependant, le journaliste adresse aussi des remontrances à la défense, notamment en raison son refus de reconnaître l'érotisme des œuvres de Markle, Chaplin et Ross. Il est d'avis que cette tactique « […] *destroyed any possibility of serious communication between the magistrate and the witnesses* » (Fulford, 1965.11.29). Le chroniqueur croit aussi que Hayes est loin d'être le seul à ne pas avoir les connaissances artistiques requises pour évaluer des œuvres : Meredith Fleming, n'en possède pas plus, ce qui a sans doute nui au procès. L'avocat est l'un des actionnaires de la galerie (Fulford, 1965.10.07). Cette situation n'en fait pas nécessairement un expert, mais du moins un amateur éclairé qui a tout intérêt à ce que les œuvres ne soient pas jugées obscènes.

Si les juges ne sont pas directement visés par les récriminations, plusieurs journalistes, artistes et galeristes affirment que la *Loi sur l'obscénité* doit être revue en profondeur, car elle comporte des écueils importants lorsqu'il est question de productions artistiques. Selon eux, elle demeure encore trop floue, et ce, malgré les ajustements apportés en 1959 lors de la refonte du *Code criminel canadien*[493]. Dans

[493] *The Toronto Daily Star*, 1967.06.08. Quelques lettres ouvertes abordent aussi cette question (*The Toronto Daily Star*, 1967.06.10c ; *The Globe and Mail*, 1967.06.10).

une déclaration transmise dans les médias, Cameron soutient elle aussi que la loi doit être révisée (Block, 1967.06.07 ; Fulford, 1967.06.07 ; *The Telegram*, 1967.06.07).

3.3 L'histoire de l'art évoquée au tribunal

Une démonstration basée sur l'histoire de l'art marque les préparatifs d'Agnès Lefort en prévision de son procès devant la Cour du Recorder de Montréal et chacun des procès de Dorothy Cameron. Par exemple, Lefort évoque des œuvres d'art public exposées un peu partout à Montréal où la nudité est acceptée. Elle souhaite ainsi justifier et légitimer la présence de *La Paix* de Robert Roussil sur le terrain de la Galerie Agnès Lefort. Pour l'équipe juridique de Cameron, les œuvres de Markle, Ross et Chaplin ne peuvent être obscènes puisqu'elles sont issues de la sphère artistique.

Il sera possible de voir que les arguments des galeristes et des avocats de Cameron sur la tradition et sur les œuvres censurées occultent souvent les différences esthétiques entre les œuvres. Ainsi, des nus classiques sont comparés aux propositions modernes du milieu du 20e siècle. Dans un même ordre d'idées, l'érotisme est maintes fois absent de leurs propos. Si le nu et l'érotisme ne sont pas des synonymes (une œuvre érotique n'a pas besoin de présenter de nudité), il n'en demeure pas moins que les deux concepts sont souvent interreliés[494] et que l'érotisme occupe une part importante de la tradition artistique occidentale. Cette perception de l'art et du nu, basée sur la tradition et exempte d'érotisme, s'oppose à celle des juges. En effet, pour Hayes, Aylesworth, Schroeder, McLennan et Mackay, l'art n'est pas au-dessus de la loi, pas plus que la

[494] Même Kenneth Clark (1998, p. 27) reconnaît que l'érotisme n'est pas étranger à la représentation du nu.

représentation de la sexualité n'est nécessaire pour atteindre le mérite artistique d'une œuvre[495].

3.3.1 Agnès Lefort

Il a été possible de voir au premier chapitre qu'Agnès Lefort refuse de retirer *La Paix* de Robert Roussil de son lieu d'exposition, devant sa galerie d'art, comme des policiers l'enjoignent à le faire. Selon elle, l'argument légal mis de l'avant par les représentants des forces de l'ordre – le règlement municipal nº 1025 qui interdit la présence de nu, même artistique, dans la ville sans l'approbation préalable du chef de la police – entrave sa liberté artistique. Lefort soutient que le nu est un sujet artistique comme un autre, qui s'inscrit dans la tradition artistique. Elle soulève à quelques reprises la présence de nus dans l'art public montréalais et insiste aussi sur le fait que ces œuvres ne suscitent pas l'indignation des autorités ou des passants[496]. Afin d'étayer son point, la galeriste aurait préparé une liste d'œuvres à soumettre au Recorder chargé d'évaluer l'accusation d'indécence pesant contre elle. *Le Canada* ([Arthur Prévost], 1951.03.17, p. 3) rapporte que le document rassemble « […] des photos de nos monuments montréalais et autres publications […] », mais le contenu de cette liste n'est pas explicité dans les articles qui font part de son existence. Maurice Huot (1951.03.04) de *La Patrie* laisse entendre que ce serait des œuvres qui « […] ornent divers édifices publics » un peu partout dans la ville et Adrien Robitaille du *Devoir* souligne que ce

---

[495] *Appeal Case*, 1967, p. 126 ; *Canadian Criminal Cases*, 1966, p. 289. Le débat entre art et juridique n'est pas nouveau et pose problème. Comme l'exposent, par exemple, Costa Douzinas et Lynda Nochlin (1999, p. 1), « [*t*]*he law is able to appreciate new art only after it becomes a matter of convention, use, and habit, in other words, when art becomes like law. Great art, on the other hand, precisely because it breaks away from conventions and rules and expresses creative freedom and imagination, is the antithesis of law. The law of art is the opposite of the rule of law* ».

[496] Des journalistes font aussi ce genre de rapprochement entre les nus présents dans l'art public montréalais et l'art de Roussil lors de l'affaire de *La Famille*. À cette occasion, *Le Canada* mentionne notamment le Monument à Sir Georges-Étienne Cartier et celui à Edouard VII au Square Philips (*Le Canada*, 1949.11.10).

sont surtout des nus féminins qui servent de comparatif à la galeriste[497]. L'information est aussi relayée par *La Presse* (1951.03.05).

La sculpture de Roussil présente un couple nu et enlacé, il faut le rappeler, et n'a pourtant pas d'équivalent dans l'art public montréalais à cette époque. Contrairement aux personnages réalisés par Roussil, ceux exposés dans les lieux publics de Montréal ne sont pas entièrement nus puisque des drapés ou des feuilles de vigne recouvrent les organes génitaux. Seuls des seins et des torses sont visibles, ce qui les rendent dignes de la tradition artistique et, par le fait même, acceptables. C'est le cas des deux seules œuvres explicitement nommées dans le journal afin de servir de comparatif à *La Paix*. Les rapprochements entre ces œuvres et la sculpture de Roussil ne sont pas explicitement faits par la galeriste.

Lefort n'évoque jamais les différences esthétiques qui séparent *La Paix* des nus présents dans l'art public montréalais auxquels elle souhaite comparaître l'œuvre de Roussil. Pourtant, ces différences sont majeures puisque, comme le constate Danielle Doucet (2011) dans sa thèse de doctorat, l'intégration d'œuvres privilégiant une esthétique abstraite et non-figurative dans l'art public se fait durant les années 1950. Au début de cette décennie, lorsque Roussil réalise *La Paix*, les formes schématisées privilégiées par l'artiste sont encore rares, surtout à l'extérieur des musées et galeries d'art.

Lefort ne reconnaît pas non plus le rôle joué par l'érotisme qui caractérise le travail de Roussil, érotisme qui se retrouve pourtant dans les corps nus enlacés des deux personnes. Le sculpteur refuse aussi d'admettre cette composante de son travail. Pour

---

[497] Robitaille, 1951.03.07. Il n'a pas été possible de retrouver la liste exacte des œuvres, peut-être parce qu'elle n'a jamais été conservée en raison de l'aveu de culpabilité de Lefort qui rendait inutile la tenue du procès.

l'artiste, « [*t*]*here is nothing sexy about this sculpture* » (C. Kennedy, 1951.03.03). Pourtant, l'érotisme est bien présent. Il se retrouve dans les corps nus enlacés des deux personnages. Par ailleurs, bien que la procréation ne soit pas l'un des critères permettant de définir l'érotisme, qui est plutôt axé sur les plaisirs et le désir sexuels (Mahon, 2007, p. 11), le fœtus flottant au-dessus de la sculpture de Roussil évoque l'union charnelle de l'homme et de la femme.

La présence d'un socle de plusieurs tonnes semble plutôt démontrer que l'artiste – et peut-être aussi la galeriste – est bien au fait de l'aspect controversé de sa sculpture, comme le laisse entendre un journaliste du *Canada* (1951.03.08) :

> On sait que la première statue de Roussil a été enlevée par la police à l'automne 1949. La statue qui défraie la chronique présente des journaux est installée sur un terrain privé et on l'a solidement attachée à une base d'une tonne : deux bonnes raisons pour ne pas la transporter dans la patrouille.

Pour Lefort, la différence principale qui existe entre *La Paix* et les œuvres présents dans les parcs et autres lieux publics de Montréal repose sur le choix du matériau : le bois pour la première, le bronze pour les autres. C'est du moins ce que rapporte le critique du *Devoir*, Adrien Robitaille (1951.03.07), lorsqu'il mentionne que la galeriste se demande si les monuments d'art public de Montréal : « […] furent acceptés autrefois parce qu'ils avaient été coulés en bronze […] ; car, en ce cas, c'est le choix du matériau qui déciderait de la moralité de l'œuvre… ». Certains journalistes et des personnes du public, dont les propos sont cités dans la presse, partagent l'avis de Lefort. *Le Petit Journal* (1951.03.18) indique qu'« […] il est également possible que des groupes portent plainte contre les nus en bronze faisant partie de plusieurs monuments érigés à Montréal, en vertu de la même clause invoquée [*sic*] contre la statue en bois de "la Paix" ». *Le Canada* ([Arthur Prévost], 1951.03.17) propose une idée semblable au sujet du matériau, affirmant qu' : « […] en vertu des mêmes raisons invoquées [*sic*] pour enlever le "nu de bois" sculpté par Roussil, on demanderait d'enlever des parcs de Montréal et des portes du Palais de Justice, les "nus de bronze" ».

Le bois a longtemps été le matériau de prédilection de la sculpture sur le territoire canadien-français du 17e au 19e siècle, mais il est supplanté par le marbre, la pierre et le bronze notamment avec la multiplication des monuments commémoratifs au début du 20e siècle[498]. Ceci ne veut toutefois pas dire que la demande de retrait de *La Paix* faite par les policiers soit imputable qu'au matériau. En effet, tout comme c'est le cas pour les œuvres d'art public de Montréal auxquelles Lefort compte se référer en Cour, cet argument ne tient pas compte de l'esthétique ni de l'érotisme de la sculpture de Roussil. De même, il omet la présence du règlement no 1025 qui donne un droit de regard au chef de police, qui détient alors l'autorité pour déterminer si les nus peuvent ou non être présentés dans les lieux publics de la ville.

Lefort n'est pas la seule à croire que les nus exposés sur les places publiques de Montréal justifient à eux seuls la présence de *La Paix* sur son terrain. Comme l'indique *Le Petit Journal* (1951.03.04), « […] un groupe d'artistes, appuyés par un avocat, ont […] décidé de lutter contre l'application du règlement municipal invoqué et [ils] parlent de mettre la ville dans l'alternative de détruire ou de mutiler plusieurs monuments connus et admirés ». L'avocat dont il est ici question est sans doute Frank Scott, nommé dans un autre article (*Le Canada* [Arthur Prévost], 1951.03.17). Il est toutefois plutôt ironique que *Le Petit Journal* parle de « mutiler » des nus quelques jours seulement avant que Benoît Gonthier, le vandale qui a détruit *La Paix*, ne sévisse. L'homme aurait-il pu être inspiré par la suggestion qui est faite ici dans le journal ? Rien ne permet de le confirmer, mais Gonthier agit moins d'une semaine après la publication de l'article du *Petit Journal*.

---

[498] Trudel, 1967, p. 7 ; J.R. Porter et Bélisle, 1986, p. 23-27 ; Villeneuve, 1997, p. 33 et 40 ; Tippett, 2017, p. 83-107. Anne Grace (2011) fait une référence directe à cette tradition lorsqu'elle parle de *La Famille* : « Le choix du matériau, un tronc d'épinette massif, poursuit la tradition de la sculpture sur bois au Québec ».

L'initiative des artistes et notables voulant soutenir *La Paix*, Roussil et Lefort ne voit toutefois pas le jour. Cette situation n'empêche pas des journalistes, des gens du grand public et Roussil lui-même, de donner dans la presse des exemples d'œuvres comparables, à leurs yeux, à *La Paix.* Il y a tout d'abord *The Friendship Fountain* de Gertrude Vanderbilt Whitney (1875-1942), qui se trouve sur le campus universitaire de McGill depuis son inauguration le 29 mai 1931[499] (Figure 3. 2). L'œuvre est surnommée par plusieurs *The Three Bares* et reprend le thème classique des Trois Grâces, mais en représentant des corps masculins plutôt que féminins. Les organes génitaux des trois personnages sont recouverts de feuilles de vigne. Ainsi, bien que Calvert Hudson, un étudiant en art à McGill University, affirme dans *The Standard* que *La Paix* est, à ses yeux, « […] *no worse than the "Three Bares"* » (C. Kennedy, 1951.03.03). *The Friendship Fountain* n'a stylistiquement rien à voir avec la sculpture de Roussil. Malgré l'audace de la proposition de Whithney, les formes demeurent classiques et les corps nus ne sont pas enlacés comme c'est le cas pour *La Paix*.

La seconde œuvre nommée dans les journaux regroupe les bas-reliefs qui ornent les portes de l'ancien Palais de Justice de Montréal. (Figure 3. 3) Les panneaux sont notamment évoqués par Roussil, peu après la destruction partielle de *La Paix* par Benoît Gonthier. Le sculpteur se demande alors si l'iconoclaste pourrait agir contre d'autres œuvres et s'il « […] ne nourrissait pas également le dessein d'aller mutiler les bas-reliefs d'autres statues ou les décorations du palais de justice » (*Le Petit Journal*, 1951.03.11). Les portes du Palais de justice sont aussi nommées dans un article du *Canada* ([Arthur Prévost], 1951.03.17). Les panneaux sont réalisés en 1926 par le sculpteur français Edgar Brandt (1880-1960) d'après les esquisses de l'architecte montréalais Ernest Cormier (1885-1980). Les six panneaux qui sont sculptés sur les

[499] La fontaine se situe tout près du Musée Redpath. Elle a été offerte par Ellen Ballon (dates inconnues), une diplômée de McGill University et amie de la sculpteure.

deux portes présentent des scènes destinées à illustrer les fonctions d'un tribunal, soit la Justice, le *Code criminel canadien*, la Vérité, le Jugement, le Châtiment et le Pardon (Vanlaethem et M. Forget, 2005, p. 26). Suivant la tradition artistique, ces allégories mettent en scène des corps idéalisés qui ne sont jamais complètement dénudés. Par exemple, les organes génitaux d'un des hommes du panneau dédié au Pardon sont cachés par la pose des personnages, présentés de dos. La nudité est aussi dissimulée par des drapés qui laissent seulement entrevoir aux passants que des torses masculins musclés ou les seins des personnages féminins. Encore une fois, la facture académique des allégories des six panneaux sculptés sur les portes du Palais de Justice contraste avec les formes schématisées et les corps déformés que privilégie Roussil. Ce genre de représentation est encore peu commun à l'époque dans le paysage visuel québécois, et moins encore en dehors des institutions artistiques. En effet, l'esthétique de *La Famille* (1949), à laquelle emprunte *La Paix*, marque un tournant dans la sculpture québécoise, comme le souligne Lise Lamarche en 1992 (M. Martin et Saint-Pierre, 1992, p. 113).

3.3.2 Le premier procès de Dorothy Cameron

Tout comme Agnès Lefort le fait en 1951 peu avant son procès, les arguments mis de l'avant par l'équipe chargée de défendre Dorothy Cameron lors du premier procès de la galeriste passent sous silence la présence de l'érotisme dans les œuvres saisies lors de l'exposition *Eros '65*. L'expression « erotic art » n'est utilisée qu'à une occasion, soit par l'avocat de la Couronne, Peter Rickaby, lors du contre-interrogatoire de William Withrow[500]. C'est le terme « sexualité » – et tous ses dérivés – qui est

[500] Lorsque Rickaby demande explicitement à Withrow si l'exposition présentée chez Cameron concerne l'art érotique, le témoin expert n'est pas en accord avec le choix du terme choisi par la Couronne. Il répond : *« If one interprets "Eros" as being erotic rather than the subject of love* ». Rickaby conclue de

abondamment utilisé, et ce, tout particulièrement par l'avocat de la couronne, les policiers appelés à la barre et les journalistes qui publient des textes sur le procès. Par exemple, parmi les termes utilisés se trouvent : « *sex* » (*The Globe and Mail*, 1965.10.07), « *sexual embraces* » (Kritzwiser, 1965.05.22a), « *sexual relations* » (*The Globe and Mail*, 1965.10.07), « *sexual contact* » (Fulford, 1965.10.07), « *sexual act* » (Campau, 1965.10.06), « *sexual activity* » (*The Globe and Mail*, 1965.10.07), ou « *sexual intercourse* » (*The Globe and Mail*, 1965.10.08 ; *The Telegram,* 1965.10.08). Le choix de ce lexique est simple : c'est le mot « sexualité », et non « érotisme », qui se trouve dans l'article 150 du *Code criminel canadien*.

L'équipe juridique de Cameron et les experts appelés à la barre pour témoigner en sa faveur cherchent à tout prix à empêcher le juge de reconnaître l'obscénité des œuvres. Puisque la charge repose sur la représentation « indue des choses sexuelles », ils évitent de parler de sexualité. En fait, les témoins considèrent que le sujet représenté est secondaire. S'ils doivent le nommer, ils mentionnent qu'il s'agit de la représentation de la figure humaine, soit un thème légitime en art (*The Globe and Mail*, 1965.10.06 ; *The Telegram*, 1965.10.06 ; *The Globe and Mail*, 1965.10.07). L'argument est aussi martelé par l'avocat de Cameron juste avant que ne se termine le procès[501]. L'avocat et les experts insistent aussi sur la reconnaissance professionnelle des artistes – leur formation, leur reconnaissance institutionnelle, leur honnêteté et le sérieux de leur démarche[502]. La légitimité du lieu d'exposition est mise de l'avant dans le contre-interrogatoire de Quennell, dans le témoignage des experts, ainsi que dans

---

cette réponse : « *Then it would be a showing of erotic art in that case* », ce qui déplaît grandement à l'avocat de Cameron, Meredith Fleming, qui s'empresse de réfuter la conclusion de son collègue. Selon lui, Withrow « […] *didn't say that* » (*Appeal Case*, 1967, p. 64).

[501] Campau, 1965.10.06 ; Fulford, 1965.10.06 ; *The Telegram,* 1965.10.06 ; Bull, 1965.10.07 ; Fulford, 1965.10.07 ; *The Globe and Mail*, 1965.10.07 ; Fulford, 1965.10.08 ; *The Globe and Mail*, 1965.10.08 ; *The Telegram*, 1965.10.08.

[502] Campau, 1965.10.06 ; Fulford, 1965.10.06 ; *The Telegram*, 1965.10.06 ; *The Globe and Mail*, 1965.10.06 ; Fulford, 1965.10.07 ; Fulford, 1965.10.08.

l'argumentaire présenté par Fleming pour clore le procès[503]. Enfin, les témoins insistent sur l'apport d'une exposition comme *Eros '65* pour la communauté[504], et tout particulièrement pour les étudiants en art (*Appeal Case*, 1967, p. 62, 66, 68, 76 et 103). Il s'agit de démontrer que les œuvres servent au « bien public », une notion qui se trouve au cœur même de la définition de l'obscénité dans le *Code criminel canadien*[505].

Les témoins privilégient surtout un discours qui leur permet d'insister sur l'aspect formel des œuvres, soit les formes, les couleurs et les jeux d'ombre et de lumière. Ils évacuent le plus possible le sujet représenté. D'ailleurs, le formalisme est dominant à l'époque et est notamment influencé par les théories mises de l'avant par le critique américain Clement Greenberg (1909-1994)[506]. Selon lui, une œuvre picturale est regardée pour ce qu'elle est, une surface plane sur laquelle des formes et des couleurs sont agencées. Le sujet représenté, tout comme la tridimensionnalité, est complètement évacué des propos formalistes puisque c'est la non-figuration qui est

---

[503] Il est répété à plusieurs reprises que la Dorothy Cameron Gallery est un lieu d'exposition réputé à Toronto. Par exemple, il est possible de lire dans le *Globe and Mail* que William Withrow : « […] *said that of the 34 commercial galleries in Toronto, the Dorothy Cameron gallery is among the top six* » (*The Globe and Mail*, 1965.10.06). Pour les propos de Fleming, voir *The Globe and Mail*, 1965.10.08. L'importance de la Dorothy Cameron Gallery, héritière de la Here and Now Gallery est évoquée dès son ouverture en 1962 : « *When she open the Dorothy Cameron Gallery on Yonge Street this month, she moved boldly into competition with an handful of major Canadian galleries. In art, Cumberland Street is chic; Yonge Street means business* » (Tyrwhitt, 1962.09.22).

[504] Ronald Bloore affirme que l'exposition est : « […] "*highly significant contribution to art… and any such exhibition is of great benefit to the public*" » (Bull, 1965.10.07)

[505] « Nul ne doit être déclaré coupable d'une infraction aux termes du présent article s'il établit que les actes qui, d'après l'allégation, constituent l'infraction ont servi le bien public et que les actes allégués n'ont pas outrepassé ce qui a servi le bien public » (*Code criminel canadien*, 1963, p. 57-58). La notion de bien public remonte au test *Hicklin* qui a longtemps servi à déterminer s'il y avait obscénité ou non. Ainsi, si l'objet accusé d'obscénité a une visée éducative ou s'il sert l'art ou la science, alors il y a bien des chances pour qu'il ne soit pas obscène (R.E. Dean, 1947, f. 40-43).

[506] Greenberg est, dans les années 1960, une figure majeure dans le monde de l'art et son influence se fait sentir au Canada. En 1957, il est notamment invité par certains membres du groupe Painters Eleven afin de venir commenter leur travail. En 1962, il visite les Prairies à la demande des artistes de Regina Five. Au début des années 1960, certains de ses textes sont publiés dans *Canadian Art* (C. Greenberg, 1963a ; 1963b). Pour en savoir plus sur Greenberg et ses visites au Canada, voir notamment Currell, 1995.

encouragée. Bien que les leçons de Greenberg ne soient pas nommées de manière explicite, elles semblent influencer les témoignages de ceux et celles qui se présentent à la barre pour défendre Cameron. Le sujet peint est tout particulièrement évacué de leur propos. Tous et toutes cherchent à parler des dessins comme s'il s'agissait d'œuvre abstraite. Si les nus de Markle sont marqués par l'abstraction, ce n'est pas le cas de celui de Ross. Il est toutefois difficile d'évaluer si un degré d'abstraction caractérise le travail de Chaplin en tenant compte des rapides descriptions retrouvées, mais aussi parce qu'aucune reproduction de *The Lovers* n'a été retrouvée.

Lorsque l'un des témoins experts, William Withrow, parle de l'art de Markle, il affirme : « *I am attracted by the pattern of dark and light, the flame-like figures as they flicker across the surface… the abstract forms put an emphasis on pattern…* » (Fulford, 1965.10.06). Pour sa part, le *Globe and Mail* (1965.10.06) rapporte que le directeur de l'AGT : « […] *said he interpreted the drawings in terms of light and shade, not in terms of sexual activity that Sgt. Quennell had described* ». Ces paroles ressemblent à celles de Doris McCarthy qui voit dans *Lovers n° 1* : « […] *a pattern of light and dark that is both strong and appealing*[507] ». Les autres témoins experts insistent aussi sur les qualités esthétiques des œuvres, ainsi que sur le statut professionnel reconnu des trois artistes.

Bien qu'ils privilégient un discours formaliste, les témoins de la défense évoquent rapidement des artistes et des œuvres d'art qui, selon eux, s'apparentent à celles présentées chez Dorothy Cameron. Ils cherchent ainsi à démontrer que les dessins de Markle, Ross et Chaplin s'inscrivent dans une tradition artistique. Ces exemples sont toutefois cités sans l'aide d'aucun support visuel qui permettrait au juge

---

[507] Bull, 1965.10.07. Des commentaires semblables, toujours par Doris McCarthy, sont aussi relevés dans Fulford, 1965.10.07.

F.C. Hayes de comprendre et d'identifier ce dont il est question. En outre, il n'y a aucune indication permettant de savoir si le magistrat connaît les œuvres ou pas, ou encore, si le témoin et le juge ont en tête la même œuvre.

À la demande de Fleming[508], William Withrow fait des comparaisons avec l'art de grands maîtres de la peinture, tels que Jérôme Bosch (vers 1450-1516), Albert Dürer (1471-1528), Rembrandt et Gustave Courbet[509]. Cependant, ces liens semblent parfois ténus puisque dans plusieurs cas, seuls les noms sont mentionnés et aucune explication n'est donnée. Par exemple, Withrow compare *The Lovers* de Ross à une gravure de Rembrandt, mais sans prendre le temps de la nommer (*The Globe and Mail*, 1965.10.06). Le directeur de l'AGT se limite à dire que tout comme l'œuvre de Ross, celle de Rembrandt présente « […] *a man and a women in the sexual act* […][510] ». Toujours au sujet de l'œuvre de Ross, Bloore évoque une ressemblance avec un « *Rembrandt from 1646* », sans offrir plus de précision au juge (*Appeal Case*, 1967, p. 86). Durant son témoignage, il nomme aussi le peintre Edgar Degas (1834-1917), ainsi que les œuvres *Le Baiser* (1889) d'Auguste Rodin et *Mother and Child* (1941) de Jack Lipchitz (1891-1973). Il insiste aussi sur le fait que *La Suite Vollard* de Picasso se trouve dans les collections de la GNC et que ces œuvres présentent également des nus[511]. Il sera possible de voir un peu plus loin que les liens entre ces exemples issus de l'histoire de l'art et les œuvres dites d'obscènes seront plus développés lors du procès à la Cour d'appel de Dorothy Cameron. D'ailleurs, *Joseph et la femme de*

---

[508] « *Perhaps you could shortly name for the assistance of the Court, some great master that have treated the human figure in the way of exhibits one to seven, that come to mind?* » (*Appeal Case*, 1967, p. 62).
[509] Campau, 1965.10.06 ; *The Globe and Mail*, 1965.10.06 ; *The Telegram*, 1965.10.06. Une erreur se glisse dans le texte du *Telegram*, qui parle de « Corvet » plutôt que de « Courbet ». Voir aussi *Appeal Case*, 1967, p. 62, 69.
[510] Campau, 1965.10.06. Même en consultant le verbatim du procès, il n'est pas possible de connaître le titre de l'œuvre ou une quelconque précision.
[511] Le greffier s'est trompé en retranscrivant le nom de Degas, le renommant « Dugard » (*Appeal Case*, 1967, p. 85, 87-88, 93).

Putiphar (1634) et le *Moine dans le champ de blé* (1645), deux gravures de Rembrandt, dans lesquelles un homme et une femme sont représentés dans la position du missionnaire, se retrouvent dans la liste des œuvres données à titre indicatif par l'équipe juridique de Cameron aux juges de la Cour d'appel. C'est aussi le cas du *Baiser* de Rodin et d'œuvres issues de la *Suite Vollard* de Picasso.

Des exemples un peu plus concrets sont toutefois apportés par Doris McCarthy. Elle se présente à la barre avec le catalogue *Picasso and Man*, dont l'exposition s'est tenue à l'AGT du 11 janvier au 16 février 1964[512]. Cet ouvrage devient alors la pièce à conviction nº 14. L'objectif du témoin est de montrer que « […] *the Cameron show was within the range of community standards* […] » (Fulford, 1965.10.07). Il est vrai que l'exposition *Picasso and the Man* connaît un grand succès lorsqu'elle est présentée à Toronto. 107 214 visiteurs ont vu l'exposition à l'AGT et 23 736 personnes se sont procuré le catalogue (AGO, 2012). Ces chiffres ne sont pas étonnants puisque Picasso est alors l'un des artistes contemporains les plus reconnus de sa génération. De même, l'exposition fait l'objet d'une impressionnante promotion dans les médias parlés et écrits de la métropole ontarienne (Promotion Campaing, 1964).

Seul Robert Fulford (1965.10.07) relève dans la presse les comparaisons faites par Doris McCarthy entre *Eros '65* et *Picasso and Man*. Les deux autres articles qui rapportent le témoignage de la peintre ignorent complètement le catalogue et les exemples qu'elle en tire (Bull, 1965.10.07 ; *The Globe and Mail*, 1965.10.07). Le verbatim du procès permet toutefois de déterminer quelles sont les œuvres citées en exemple. Celles-ci diffèrent grandement des dessins qui ont mené au procès de Cameron notamment parce que l'érotisme y est absent et ne fait que représenter des

---

[512] Sutherland Boggs, 1964. *Picasso and the Man* tient aussi l'affiche à au MBAM du 28 février au 31 mars 1964 où l'exposition est un franc succès.

personnages nus. Ce détail semble échapper au témoin. En effet, lorsque Fleming demande à McCarthy si les toiles de Picasso sont « […] *as explicit as exhibit one to seven* » (*Appeal Case*, 1967, p. 77), elle s'empresse de répondre par l'affirmatif. Cet aveu contredit ce qu'elle soutient pourtant peu avant lors de son témoignage, soit qu'elle ne voit pas l'obscénité dans les œuvres et n'est pas intéressée par leur sujet.

Certaines des œuvres de Picasso offertes en exemple sont si schématisées que la nudité des personnages n'est pas perceptible au premier coup d'œil. C'est le cas de *Femme assise* (1959) (Figure 3. 4) et plus encore du *Portrait de Françoise Guillot* (1947) (Figure 3. 5). D'autres ne sont que de simples nus aux formes sommaires, comme c'est le cas pour *Quatre danseuses* (1925) (Figure 3. 6), *Nu et femme se lavant les pieds* (1944) (Figure 3. 7) et *Le Déjeuner sur l'herbe* (1961) (Figure 3. 8), et ils ne contiennent pas la charge érotique qui se retrouve dans les dessins de Markle, Ross et Chaplin. Dans *La femme au chien* (1953) (Figure 3. 9), le personnage est vêtu et est présenté en plein combat avec un chien dont les organes génitaux sont proéminents. Les corps enlacés peuvent rappeler la thématique explorée par les trois artistes canadiens, mais la bestialité qui s'en dégage éloigne le tableau des œuvres saisies lors de l'exposition *Eros '65.* Seule l'œuvre *Deux femmes* (1920) peut se rapprocher des dessins accusés d'obscénité que cherche à évaluer le juge F.C. Hayes puisqu'elle présentent une femme nue enlacée par une seconde[513] (Figure 3. 10).

Picasso and Man n'est pas la seule exposition évoquée par un témoin expert. Ronald Bloore fait allusion à *The Nude in Art* présentée à la Vancouver Art Gallery du 3 au 29 novembre 1964 (Shadbolt, 1964). Il s'agit de la toute première exposition collective entièrement dédiée au nu à être présentée au Canada. Contrairement à

---

[513] L'œuvre appartient alors à Sam et Alaya Zacks, des amis de Cameron. Sam Zacks est l'un des actionnaires de la *Dorothy Cameron Gallery Ltd.* (Fulford, 1965.10.07).

Picasso and Man, aucune référence à ce document n'est donnée dans la presse. La mention au catalogue n'est faite que dans le verbatim de la Cour (*Appeal Case*, 1967, p. 86), mais aucun nu spécifique n'est pointé dans les pages de l'ouvrage, comme l'a fait précédemment McCarthy.

Comme l'explique Bloore, *Picasso and Man* rassemble des nus réalisés à différentes époques et dans plusieurs pays, soit « [*f*]*rom India to contemporary Canada and America* » (*Appeal Case*, 1967, p. 86). Puisque ni Fleming ni le juge ne demandent à Bloore de montrer dans le livre certaines œuvres, il n'est pas clair si l'artiste a avec lui une copie du catalogue en main lors de son témoignage. L'ouvrage est toutefois considéré comme étant la pièce à conviction n° 15. Elle sert à étayer la norme de tolérance de la société [*community standard*], un concept juridique au cœur de la *Loi sur l'obscénité* depuis la fin des années 1950. Elle permet de déterminer si l'œuvre accusée d'obscénité est acceptable pour la majorité des gens vivant dans un lieu et un moment déterminé. Si c'est le cas, que l'œuvre présente des qualités artistiques et que son auteur avait des intentions sérieuses, alors elle n'est pas obscène (Boyd, 1985, p. 43 ; Cossman, 1997, p. 86). Ainsi, *The Nude in Art*, tout comme *Picasso and Man*, montrent à la Cour des exemples d'exposition de nus présentée au Canada en 1964 qui ont bien été reçues.

Les œuvres de *The Nude in Art* reproduites sont de simples nus, comme le titre de l'exposition le laisse entendre. Lorsque Rickaby souligne la différence entre les œuvres présentées chez Dorothy Cameron et celles exposées à la Vancouver Art Gallery, Bloore signifie son désaccord et affirme que le sujet principal est la représentation du corps humain (*Appeal Case*, 1967, p. 90). Pourtant, tout comme c'est le cas pour *Picasso and Man*, les œuvres de ce catalogue sont en grande majorité des nus qui n'ont rien d'érotique. Une seule des œuvres reproduites dans *The Nude in Art* s'apparente un peu plus à celles présentées dans le cadre de l'exposition *Eros '65*. Il

s'agit de *Mars et Venus* (vers 1600) de Bartholomeus Spranger (1546-1616), un dessin qui met en scène les deux divinités nues et enlacées (Figure 3. 11).

Malgré les liens que les témoins cherchent à faire avec d'autres nus afin d'intégrer ceux de Markle, Ross et Chaplin dans la tradition artistique occidentale, le choix des catalogues et des œuvres ne semble pas concluant aux yeux de Fred Hayes. Sans doute parce que la plupart ne présentent pas des scènes comparables où les figures sont engagées dans une relation sexuelle. Dans son jugement, il affirme que, selon lui, le contenu des catalogues *Picasso and Man* et *The Nude in Art* « […] *do not in any way approach the theme or treatment given the human figure in the exhibits in this case* » (*Appeal Case*, 1967, p. 128). Enfin, bien que Hayes reconnaisse que la représentation de la figure humaine dénudée fasse partie de la tradition artistique et qu'elle soit dans certains cas acceptable (*The Telegram*, 1965.11.25 ; *Appeal Case*, 1967, p. 126), il ne croit pas que les œuvres saisies chez Cameron respectent la loi. Pour lui, « […] "*the search for artistic merit cannot be allowed as an excuse to exceed the bounds set by the definition of obscenity*" » (*Canadian Criminal Cases*, 1966, p. 281). Le magistrat estime que la sexualité est représentée de manière indue dans les sept œuvres, aussi les reconnaît-il comme étant obscènes.

3.3.3 L'histoire de l'art et le procès de Cameron à la Cour d'appel

Dans son jugement, le juge Fred C. Hayes adresse des reproches aux témoins experts, car ils se basent surtout sur un discours formaliste et ils refusent de reconnaître le sujet représenté. Il écrit : « *In my judgment, the experts have carefully restricted themselves to the actual treatment and have not considered the obvious exploitation of sex in each of the exhibits* » (*Appeal Case*, 1967, p. 127). Hayes n'est pas le seul à reprocher à la défense d'avoir fait fi des activités érotiques représentées par Markle, Ross et Lawrence. C'est aussi le cas de certains journalistes et critiques d'art qui

écrivent sur cette affaire dans les semaines qui suivent l'annonce du verdict (Fulford, 1965.11.29 ; Dobbs, 1966.02 ; Smooker, 1966.04.02).

Étant donné ces reproches et le verdict énoncé en novembre 1965, la défense mise de l'avant par l'équipe juridique de Cameron change lors du procès en appel tenu en mai 1966. Cette situation peut aussi s'expliquer par le fait que c'est alors Walter Williston qui prend les rênes de l'équipe juridique et qu'il se présente à la barre à la place de Meredith Fleming. Afin de répondre aux critiques énoncées par Fred C. Hayes dans son jugement, l'un des avocats de la défense, Julian Porter, sollicite l'aide de Theodore Heinrich dès janvier 1966. Il s'agit de l'historien de l'art de l'art dont le témoignage à titre de sixième expert a été refusé par la Cour lors du premier procès de Cameron. Julian Porter (1966.01.05 ; 1966.01.14) insiste dans sa correspondance avec Heinrich sur l'importance de démontrer les différences entre la littérature et les arts visuels puisque le jugement de Fred Hayes repose sur une loi qui concerne les publications. Par ailleurs, la défense croit désormais que, pour bien juger les accusations d'obscénité qui pèsent contre Cameron, la bonne connaissance de l'histoire de l'art est primordiale et c'est ce sur elle qu'elle insiste tout au long de ce second procès. Ainsi, l'histoire de l'art permet non seulement de constater que les œuvres de Markle, Ross et Chaplin s'y inscrivent, mais qu'elles respectent les normes de la société (Fulford, 1966.05.09a ; Fulford, 1966.05.09b ; Fulford, 1966.05.10b). Il s'agit de la ligne directrice mise de l'avant par l'équipe juridique de Dorothy Cameron lors de son procès devant la Cour d'appel de l'Ontario. Comme le souligne l'avocat de la galeriste, Walter Williston, aux cinq juges : « *To decide whether the purposes of an artist or an exhibition is base, the court must have a working knowledge of art, its development history and purpose* » (*The Globe and Mail*, 1966.05.10). Les journaux se sont empressés de rapporter le désir de l'avocat de Cameron à éduquer les juges, comme le fait par exemple Robert Fulford (1966.05.09b ; 1966.05.10a) avec des articles tels que « *Justices Get a Course in History of Art* » et « *Obscenity Appeal Judges Urged To Learn Art* ».

Dans sa plaidoirie, Williston reconnaît la présence de l'érotisme dans les œuvres de Markle, Ross et Chaplin. Le directeur de l'AGT considère que cette composante s'inscrit dans la tradition artistique puisque de nombreuses œuvres occidentales sont érotiques. Comme il l'explique à la Cour au moment de son plaidoyer : « *The act of copulation is depicted again, and again and again as a legitimate subject of art* » (*The Telegram*, 1966.05.10). Selon lui, ce sujet correspond à la norme de tolérance de la société, un concept juridique permettant de déterminer le seuil de tolérance de la majorité des Canadiens. Williston affirme :

> "[…] *people throughout the civilized world today accept and for centuries have accepted the exhibition in churches and museums, and in public and private galleries, of erotic pictures and art depicting in sensuous detail copulation and acts of depravity and perversion*" (Fulford, 1966.05.10a).

Afin de rendre accessible la tradition à laquelle ils font référence, Heinrich et Porter répertorient des œuvres et offrent la liste aux cinq juges de la Cour d'appel. Ce document comprend des peintures, des dessins et quelques sculptures, réalisés en Europe et couvrent une vaste période allant du 16e siècle jusqu'au milieu du 20e siècle[514] (voir Annexe C). Ces livres et la liste des œuvres sont évoqués dans la presse, sans toutefois qu'ils soient identifiés (Fulford, 1966.05.09a ; Fulford, 1966.05.09b ; *The Telegram*, 1966.05.09). Les noms de grands maîtres de la Renaissance y sont cités en exemple : Jérôme Bosch, Jules Romain (vers 1492-1546), Michel-Ange, Le Corrège (vers 1489-1534), le Titien (1488-1576), Bronzino (1503-1572), Annibal Carrache (1560-1609), Pierre Paul Rubens (1577-1640), Nicolas Poussin (1584-1665) et Rembrandt. La liste contient aussi des exemples dans la production d'artistes modernes : Clodion (1738-1814), Théodore Géricault (1791-1824), Jean-Auguste-

[514] Le document se trouve notamment dans le dossier soumis par la défense à la Cour Suprême du Canada (*Appeal Case*, 1967, p. 9-26).

Dominique Ingres (1780-1867), Gustave Courbet, Auguste Rodin, Auguste Renoir (1841-1919), Pablo Picasso et Egon Schiele (1890-1918) sont aussi relevés.

Des œuvres de deux Canadiens, Harold Town et Graham Coughtry, sont aussi données à titre de référence. Ces artistes ont aussi participé à l'exposition *Eros '65*, mais leurs œuvres n'ont alors pas soulevé de controverses. Cependant, comme il a été possible de le voir, les deux peintres ont vu à d'autres moments certains de leurs nus être censurés : Coughtry en 1955 et Town à deux reprises en 1964, dont une fois moins de six mois avant la tenue d'*Eros '65.* Ce détail est toutefois tu, à la fois à la Cour et dans la presse. Les deux artistes sont sans aucun doute choisis parce qu'ils sont désormais bien établis sur la scène artistique canadienne et internationale. Comme l'indique Barrie Hale (1985), les années 1960 sont « […] *for Town, perhaps The Golden Moment of his celebrity* […] ». En ce qui concerne Coughtry, les œuvres de sa série *Two Figures* attirent notamment l'attention critique et populaire sur son travail dès le début des années 1960 (Hale, 1976, p. 14-15). Dans un article publié au début de l'année 1965, l'un des critiques d'art du *Telegram*, Harry Malcolmson (1965.01.02), affirme que l'année 1964 a été tout particulièrement importante pour l'un et l'autre, puisque chacun « […] *held important exhibitions that significantly advanced their careers and pushed Canadian art to level of achievement it had not therefore reached* ». Il croit, entre autres, que l'exposition de Coughtry tenue à l'Isaacs Gallery en 1964 durant laquelle sont présentées des œuvres de la série *Two Figures*, est « *the year's highlight* ». Il soutient aussi : « […] *this tour deforce* [*sic*] *was certainly unprecedented in Canadian art and with the exception of certain of Picasso's efforts, I can recall no similar examples of such virtuosity in modern art* » (Malcolmson, 1965.01.02). Compte tenu de l'importance de la série *Two Figures* sur la scène canadienne, il n'est pas étonnant que l'une des peintures de la série se retrouve sur la liste soumise à la Cour d'appel. D'ailleurs, dans l'un des rares textes à traiter du vernissage en mai 1965, Hale (1965.05.21) insiste sur la reconnaissance de ces artistes à l'étranger : il souligne la sélection de Town à la Biennale de Venise en 1964 et le fait

que les œuvres de Coughtry « […] *represented Canada at the Carnergie International* ».

La liste offerte à la Cour d'appel semble avoir été faite pour les reproductions des œuvres et non pour les livres contiennent. Aucune référence au contenu textuel des ouvrages n'est faite par la défense : ils semblent dès lors être considérés comme de simples livres d'images. Il est possible que cette situation soit due à une décision de la Cour dont parle *The Gazette* (1966.05.11) : « *Mr. Justice Aylesworth refused to hear a description and analysis of the pictures which had been prepared by Julian Porter* […] ». Pour sa part, Robert Fulford (1966.05.11a) dit que la lecture de ce texte sur l'art érotique aurait eu une durée approximative de 25 minutes. Le chroniqueur ajoute que la raison évoquée par le juge en chef de la Cour d'appel est que : « […] *admission of the drawings to the court was "quite as far as we are prepared to go"* ». Ce texte est sans doute, en partie ou en totalité, celui qui est inclus dans l'*Appellant Factum* (1967, p. 28-45) soumis à la Cour Suprême l'année suivante et dont il sera question un peu plus loin.

La nature de certains ouvrages accentue aussi l'idée voulant qu'ils soient sélectionnés par la défense davantage pour leur contenu visuel que textuel. Par exemple, *Love Where the Nights are Long: Canadian Love Poems* est une anthologie de poèmes canadiens illustrée par Harold Town qui ne traite donc pas de théorie artistique ou d'histoire de l'art. Néanmoins, le thème de l'anthologie, l'amour, n'est pas loin de celui défendu par les avocats de Cameron. Un plaidoyer pour l'amour sous toutes ses formes, qui serait entre autres, « […] *adolescent or adulterous ; tender or brutal ; obscene, lustful, visionary, animal* », se trouvent d'ailleurs dans l'introduction (Layton et Town, 1962, [n.p.]). L'article d'Arnold Rockman (1965a) n'offre que très peu de texte et semble aussi avoir été choisi surtout pour la reproduction d'une œuvre de Coughtry. Pourquoi ne pas avoir plutôt sélectionné un autre texte de Rockman (1965b), plus pertinent tant dans son contenu textuel qu'imagé, « Reflections on the

Erotic Art » ? La raison réside peut-être dans le choix de l'œuvre reproduite à la toute première page de l'article, *Lovers no 1* de Robert Markle, tempera dont l'obscénité est justement évaluée durant le procès de Cameron. À moins que ce ne soit à cause des liens que propose l'auteur entre érotisme et pornographie, qu'il perçoit comme étant intimement lié. Si Rockman fait ce rapprochement de manière positive, il est probable que les juges, eux, perçoivent ce lien autrement. Enfin, des ouvrages cités en exemple dans la liste sont écrits en allemand (Staatliche Museen zu Berlin, 1930 ; Christoffel, 1941 ; Schinnerer, 1943) et en italien (Briganti, 1945), des langues qui ne sont pas nécessairement comprises par les juges chargés d'évaluer l'obscénité des œuvres présentées chez Dorothy Cameron au printemps 1965.

Certains des livres sélectionnés ne traitent pas des concepts d'érotisme ou de nudité. C'est le cas du catalogue de l'exposition *The Vienna Treasures* (The Art Foundation, 1950) et de l'ouvrage d'histoire de l'art générale de Janson (1957). Des monographies qui retracent la vie d'artistes tels que Picasso (Boeck et Sarbatés, 1955), Michel-Ange (de Tolnay, 1948 ; de Tolnay, 1960) et Bosch (Von Baldass, 1960), abordent rapidement le nu, mais ce thème est secondaire et ne constitue pas le propos principal des auteurs. En ce qui concerne un des catalogues sur Egon Schiele, les auteurs, Thomas Messer et d'Otto Kallir (1960), annoncent dans l'introduction qu'ils éviteront de s'attarder sur l'érotisme des œuvres de l'artiste viennois. Ils écrivent : « *Since we did not wish to invite discussion which would be artistically irrelevant, we avoided subjects that might be considered extreme* ». L'érotisme et la représentation des organes génitaux consistent pourtant en des sujets bien implantés de la production de Schiele.

Il ne faut toutefois pas croire que tous les ouvrages sélectionnés par la défense sont caractérisés par l'absence de propos sur l'érotisme et le nu. Ainsi, dans un autre des livres portant sur Schiele se trouvant sur la liste de la défense, les auteurs insistent sur l'importance de la représentation de l'érotisme – et tout particulièrement des

organes génitaux – dans sa peinture (Fisher et Leopold, 1964). De plus, certains auteurs adressent directement la tradition du nu artistique ou de l'érotisme, comme c'est le cas dans « The Nude in Art ». Cet article traite de l'exposition éponyme qui se tient à l'automne 1964 à la Vancouver Art Gallery. L'auteur, Tony Emery (1965, p. 39), évoque notamment « […] *the varying erotic approaches – rampant, explicit and unashamed, or equivocal and furtive, or unformulated and apparently unconscious* » avant de passer en revue certaines des oeuvres présentées dans le cadre de l'exposition. Il faut aussi relever la présence d'ouvrage dont le contenu est entièrement consacré au nu et à l'érotisme : *The Nude* de Kenneth Clark (1956), *Eros Denied. Sex in Western Society* de Wayland Young (1964) et *The Artist and the Nude: an Anthology of Drawings* de Mervyn Levy (1965).

Le choix du livre de Clark n'a rien d'étonnant, compte tenu de l'importance que revêt déjà à l'époque le livre et son auteur, tant auprès des spécialistes que du grand public. La sélection d'*Eros Denied*, elle, peut paraître surprenante puisque cet ouvrage a connu certaines difficultés au moment de sa publication en raison du sujet exploré par l'auteur. En 1966, Robert Fulford consacre un article aux obstacles rencontrés par W. Young de la genèse de son ouvrage jusqu'à sa réception par les critiques. Il écrit notamment : « *The book finished, he had two goals – to see it published without being censored in advance ; and to have it sold to the public without prurient appeal. Both of these proved difficult*[515] ». Ainsi, en raison du sujet abordé, Young a eu de la difficulté à trouver un éditeur et celui qui a accepté de publier l'ouvrage a quelque peu dénaturé son contenu lors de la campagne publicitaire. Il faut dire que l'auteur traite, entre autres, de la sexualité chez l'être humain (prostitution,

[515] Fulford, 1966.06.30. Bien que l'article de Fulford paraisse quelques semaines seulement après l'annonce du verdict prononcé par la Cour d'appel, et en dépit des nombreux articles publiés par ce chroniqueur sur les procédures judiciaires au cœur desquelles se trouve Cameron, le journaliste ne mentionne pas la présence de l'ouvrage parmi les 27 livres offerts aux juges en mai 1966.

adultère, libertinage, etc.), de la censure et de l'autocensure dans l'usage de mots liés à la sexualité et de l'interdiction de certaines images érotiques, qu'elles soient artistiques ou non. Autrement dit, l'auteur traite des sujets tabous, voire choquants et répréhensibles par la loi, ce qui peut expliquer les difficultés rencontrées lors du processus éditorial.

La liste d'ouvrages soumis par la défense, tout comme les exemples d'œuvres érotiques que ces livres renferment, n'ont pas convaincu les juges de la Cour d'appel. Dans son jugement, J.A. Aylesworth reproche aux exemples donnés par les avocats de Cameron de provenir de l'étranger. Par conséquent, croit-il, ils ne sont pas représentatifs de la scène canadienne. Les références offertes par la défense ne peuvent donc être utilisées pour établir la norme de la tolérance de la société[516]. Le juge ignore – de manière consciente ou non – que le texte de Rockman (1965a), le catalogue de la *Fifth Biennial Exhibition of Canadian Paintings* (GNC, 1963) et le recueil de poésie d'Irwin Layton et Harold Town (1962) présentent des toiles et des dessins de deux Torontois. Il est possible qu'Aylesworth n'ait pas consulté les livres ou la liste d'œuvres qui les accompagne, ayant préalablement statué en Cour que la décision de tenir compte de ces ouvrages revient à chaque juge, ce qui expliquerait qu'ils pensent que toutes les œuvres sont réalisées par des artistes de l'international.

Il est toutefois faux de statuer que les œuvres sélectionnées par Porter et Heinrich sont étrangères au contexte canadien. En effet, plusieurs ont été présentées au Canada (et à Toronto) sans que cela pose problème. Parmi les 27 livres, deux sont des catalogues d'expositions présentées à l'AGT, au MBAM ou à la GNC, ce qui démontre que les Torontois – et les Canadiens en général – ont pu entrer en contact

---

[516] « *It is my further view that so much of the material as tends to indicate what has been or is depicted by way of public display in other countries (and most of the material is in this category) is not relevant to any of the issues in the case at bar* » (*Canadian Criminal Cases*, 1966, p. 282).

avec les livres et les œuvres. Il s'agit de *The Vienna Treasures* (*The Art Foundation*, 1950), présentée en 1950 et d*'Auguste Rodin, 1840-1917: an Exhibition of Sculptures and Drawings* (Goldscheider et Steinberg, 1963), une importante exposition qui circulent en Amérique du Nord entre 1963 et 1965. La défense indique clairement dans la liste remise à la Cour les toiles et les dessins de *The Vienna Treasures* et de Rodin qui ont été exposés au Canada ou aux États-Unis (*Appeal Case*, p. 12, 18). Dans un même ordre d'idées, l'article de Tony Emery (1965) s'attarde sur *The Nude in Art*, l'exposition présentée à l'Art Gallery of Vancouver à l'automne 1964 à laquelle Ronald Bloore faisait allusion durant le premier procès.

Certaines des œuvres étrangères sélectionnées par Heinrich et Porter, rassemblées dans *Vollard Suite* (Fox, 1956), sont conservées dans les collections canadiennes. Cet ensemble de 100 eaux-fortes réalisées par Picasso intègre les collections de la GNC en 1957. Dans le document remis aux juges où ces œuvres sont listées, il est aussi spécifié que la Hart House a présenté les dessins en 1963 et que « […] *a complete copy is own by the National Gallery in Ottawa* » (*Appeal Case*, 1967, p. 22)[517]. Durant son témoignage en octobre 1965, Ronald Bloore informe la Cour que ces œuvres ont été acquises par le musée d'art de la capitale (*Appeal Case*, 1967, p. 93). Au moment de l'achat de ces œuvres par la GNC, le *Globe and Mail* (1958.10.04) écrit qu'il s'agit « […] *surely one of the least debatable purchases ever made by the National* », ce qui témoigne de l'acceptation de ces œuvres par les Canadiens. Par ailleurs, dans les années précédant le procès de Cameron, la *Suite Vollard* est présentée

[517] Dans l'*Appellant's Factum* (1967, p. 43), le document préparé pour le procès devant la Cour Suprme du Canada en 1967, Heinrich et Porter insistent aussi sur la présence de ces œuvres dans le musée de la capitale canadienne, en plus de rappeler qu'elles ont été présentées « […] *in every major museum in Canada as well as at the University of Toronto's Hart House* ».

à quelques occasions dans d'autres institutions canadiennes, soit l'OCA en octobre 1958 et la Hart House en janvier et février 1963, sans susciter de controverses.

Le choix des ouvrages et les œuvres citées en exemple à la Cour démontrent le changement de tactique de la défense. Cette fois, elle cherche à ancrer de manière précise les dessins de Markle, Ross et Chaplin dans la tradition artistique où le nu et l'érotisme sont des sujets représentés et acceptés depuis des siècles. Les œuvres énumérées dans la liste s'apparentent d'ailleurs plus à celles exposées chez Cameron, ce qui n'était pas le cas de celles ayant servi de références lors du premier procès. Ces efforts pour inscrire les nus de Markle, Ross et Chaplin dans l'histoire de l'art ne sont toutefois pas suffisants pour faire changer d'idée la majorité des juges puisque quatre d'entre eux reconduisent le verdict de culpabilité.

3.3.4 Le troisième procès de Cameron : la Cour Suprême du Canada

Certains arguments mis de l'avant par la défense pour demander la tenue d'un troisième procès, cette fois devant la Cour Suprême du Canada, concernent directement les questions artistiques soulevées lors des deux premiers procès. Selon les avocats de Cameron, les arguments portant sur l'art n'ont pas été considérés par les juges, ce qui est fort problématique. La défense se demande notamment si « […] *the Court of Appeal for Ontario err in substituting their own subjective views as to art and community standard without proper regard to the expert evidence?* » (*Application for Leave to Appeal*, 1967, p. 3). Farrell Crook (1967.06.07), journaliste au *Globe and Mail*, souligne : « *Miss Cameron said the law on obscenity is wrong in that the courts in her case rejected testimony of art experts and accepted the testimony of the morality squad policeman* ». Or, les arguments apportés par la défense afin de demander un troisième procès ne suffisent pas à convaincre les juges à la suite d'une audience de deux jours devant la Cour Suprême du Canada. Les magistrats du plus haut tribunal du

pays statuent que la culpabilité de Cameron a été démontrée lors de ses procès devant la Cour municipale de Toronto, puis la Cour d'appel de l'Ontario.

Bien qu'aucune plaidoirie n'ait lieu[518], la consultation de l'*Apellant's Factum*, déposé à la Cour Suprême en prévision du troisième procès, permet de constater que le discours sur l'histoire de l'art aurait une fois de plus été utilisé par la défense, et ce, d'une manière légèrement différente des deux premiers procès. En effet, Theodore Heinrich et Julian Porter tentent de résumer la tradition du nu et de l'érotisme dans l'art occidental de la fin du Moyen Âge jusqu'au début des années 1960, avec un texte de 17 pages (*Apellant's Factum*, 1967, p. 28-45). Ils indiquent notamment que la Cour n'a pas compris « […] *the historical framework within which he works and out of which he develops* » et le fait que « [*e*]*very artists practises in the wake of tradition* […] » (*Apellant's Factum*, 1967, p. 28).

Le texte sert à combler les lacunes des défenses mises en place lors des deux premiers procès : il expose de manière claire et concise l'importance de la représentation du nu dans les productions artistiques d'hier à aujourd'hui. Cela dit, il est possible que les informations offertes dans le *Schedule A* soient celles que Julian Porter voulait livrer aux juges de la Cour d'appel de l'Ontario l'année précédente, une demande qui, il faut le rappeler, a été déclinée par les juges (*The Gazette*, 1966.05.11).

Le texte commence avec l'argument principal défendu par la suite par Porter et Heinrich : « *The Courts below erred in failing to understand either the purpose and aims of an artist or the historical framework within which he works and out of which he develops* » (*Apellant's Factum*, 1967, p. 28). Rapidement, les deux auteurs

---

[518] Par conséquent, le document préparé par Heinrich et J. Porter n'est pas lu devant les juges de la Cour Suprême, comme ils auraient souhaité le faire. Paul Russell (1967, p. 2) du *Canadian Art* le souligne dans un article.

affirment que le nu et l'érotisme sont des sujets légitimes en art et pointent des idées et des passages tirés de l'ouvrage de Kenneth Clark, *The Nude: An Ideal Form*, dans lequel le théoricien statue que « […] *the nude is not the subject of art but a basic form of art* » (*Apellant's Factum*, 1967, p. 30). Porter et Heinrich ajoutent :

> *In his classic book* The Nude*, used as a text in our universities, he emphasizes for example on Page 25 that the nude in art is a study in ideal form, a form raised to central importance by the Greeks in the 6th century B.C. just as opera is an art form invented in 17th century Italy. This use of the nude as an art form, whether singly or in relation to other nude figures, has throughout subsequent history been a recurring theme, a separate and distinct art form within the whole spectrum of art*[519].

Heinrich et Porter expliquent aussi en quoi le nu est un sujet traditionnel de l'art en se servant de la liste des œuvres et des ouvrages soumis à la Cour d'appel l'année précédente pour développer leur argumentaire. Ils insistent sur le fait que des nus et des œuvres érotiques ont notamment été commandés par l'Église et qu'ils sont collectionnés par les plus importants musées du monde.

Heinrich et Porter établissent des liens directs entre les œuvres de Markle et celles d'artistes se trouvant dans la liste qu'ils ont établie pour le procès à la Cour d'appel. Par exemple, ils rappellent que Courbet a peint des scènes lesbiennes bien avant la naissance du Torontois[520]. La défense ne se contente donc plus de nier l'érotisme comme elle le fait au premier procès, ou à offrir des livres et une liste d'œuvres aux juges, en espérant qu'ils vérifient eux-mêmes si le nu s'inscrit dans la

---

[519] *Apellant's Factum*, 1967, p. 30-31. L'argument est intégralement celui de Clark. *The Nude*, le Britannique écrit : « Le nu est une forme d'art inventée par les Grecs au Ve siècle avant J.-C., de même que l'opéra est une forme d'art inventée en Italie au XVIIe siècle. Cette conclusion, évidemment trop simpliste, a toutefois le mérite de souligner que le nu n'est pas un sujet mais une forme d'art » (K. Clark, 1998a, p. 21).

[520] Au sujet de Courbet, il est dit que ses œuvres : « […] *include a series which, whether clothed or nude, exploit an overtly lesbian theme* […]. *This theme allegedly present in Markle's work, seems to have held a strong fascination in the second half if the nineteenth century, which one regards as the period of Victorian prudery* » (*Appellant's Factum*, 1967, p. 40).

tradition. Heinrich et Porter reconnaissent, par exemple, qu'une des œuvres se trouvant dans la liste, *Jugement dernier* de Michel-Ange, a été censurée à une autre époque. Ils précisent toutefois qu'elle est depuis considérée comme un chef-d'œuvre. Autrement dit, ils explicitent davantage leur argumentaire, plutôt que de passer la censure sous silence comme ils l'ont fait lors du procès en appel, en se limitant à proposer une liste d'œuvres et des ouvrages sans mettre en lumière de passages précis[521]. Rien n'est cependant dit dans l'*Appellant factum* sur les censures et les controverses qui ont touché les artistes de la liste (mais pas nécessairement les œuvres sélectionnées), comme c'est le cas pour Coughtry ou Town, par exemple.

Le texte d'Heinrich et Porter cherche aussi à répondre au verdict d'Aylesworth dans lequel il est reproché à la défense d'avoir choisi des œuvres étrangères et non canadiennes. Pour le juge, les œuvres européennes n'ont aucun lien avec l'art qui se fait au Canada et peuvent difficilement servir à établir la norme de la tolérance de la société canadienne (*Canadian Criminal Cases*, 1966, p. 282). Aylesworth semble ici oublier le témoignage de Doris McCarthy qui, lors du premier procès insiste : « […] *Canada is part of the rest of the world and international standards of art have affected Canada too. We do see exhibitions from abroad constantly, and from the United States and our work goes abroad constantly* » (*Appeal Case*, 1967, p. 76). L'une des idées défendues dans le Schedule A de l'*Appeallant Factum* (1967, p. 30) se rapproche des propos de McCarthy puisque Porter et Heinrich insistent sur le fait que le nu et l'érotisme se retrouvent tous deux dans « […] *the most distinguished museums of the world, including the leading museums of Canada* ».

---

[521] « *A weak reigning Pope in 1555 ordered the aged Michelangelo to add draperies to the more offending figures. The artist naturally refused, Daniele da Volterra was persuaded to undertake the censorious commission but did so half-heartedly* […] » (*Appellant's Factum*, 1967, p. 33).

En plus d'établir que le Canada fait partie d'une scène artistique internationale, Heinrich et Porter donnent en exemples des œuvres européennes qui circulent au Canada dans des expositions itinérantes, cherchant du même coup à démontrer l'accessibilité et l'acceptabilité des œuvres répertoriées dans la liste soumise à la Cour d'appel. Par exemple, ils écrivent que : « […] *Jupiter and Io as a part of the Vienna Treasures was not only shown* […] *in American museums but also in the Art Gallery of Toronto, similarly without complaint* » (*Appellant's Factum*, 1967, p. 35). Un peu plus loin, il est rappelé qu'une exposition des dessins de Rodin, dans laquelle des œuvres montrent explicitement les organes génitaux féminins, est présentée « […] *in the Art Gallery of Toronto in 1963 and in the National Gallery in Ottawa in the winter of 1964-65* » (*Appellant's Factum*, 1967, p. 41).

La réception critique et populaire de ces expositions est positive et les visiteurs sont nombreux à les avoir vues. *The Vienna Treasures* est présentée à Toronto du 5 août au 16 septembre 1951. Il s'agit d'un véritable succès pour l'AGT : le nombre d'heures d'ouverture quotidienne du Musée a dû être revu à la hausse dans le but de satisfaire à la demande pour les dernières semaines de l'exposition (*The Globe and Mail*, 1951.08.25). En tout, 127 845 visiteurs se sont rendus sur les lieux afin de voir les chefs-d'œuvre (*The Globe and Mail*, 1951.09.17).

En ce qui concerne *Auguste Rodin: Sculpture and Drawings*, l'exposition est présentée dans plusieurs musées nord-américains entre 1963 et 1965 « […] *without objection* » (*Appellant's Factum*, 1967, p. 41). Au Canada, il est possible de la voir au MBAM du 17 août au 17 septembre 1963, à l'AGT du 26 septembre au 20 octobre 1963, à la Winnipeg Art Gallery du 1er novembre au 1er décembre 1963 et, finalement, à la GNC du 4 décembre 1964 au 10 janvier 1965. Les œuvres de Rodin attirent 19 222 personnes à l'AGT, dont 4 000 lors de la dernière journée de l'exposition. Plus de 1 000 exemplaires du catalogue sont vendus, un nombre qui aurait pu être supérieur si le musée n'avait pas déjà épuisé toutes les copies disponibles (Sutherland Boggs,

1963.10.21 ; Ferguson, 1963.10.23). Pearl McCarthy (1963.09.28) du *Globe and Mail* offre une critique très favorable de l'exposition et souligne dans son texte que « [*e*]*verybody knows* The Kiss ». Il n'est donc pas étonnant de voir que cette sculpture figure dans la liste d'œuvres soumise aux juges de la Cour d'appel, tout comme deux autres œuvres issues du catalogue d'*Auguste Rodin: Sculpture and Drawings* (*Appeal Case*, 1967, p. 17-18).

Enfin, comme l'explique la défense, plusieurs des œuvres choisies pour la liste du second procès sont connues du public, notamment parce qu'elles sont reproduites dans maints livres et périodiques. Elles sont donc accessibles au public canadien. À ce sujet, il est possible de lire dans l'*Appeallant Factum* (1967, p. 19) :

> *It is respectfully submitted that for a picture to be part of the Canadian community standard, it need not be exhibited here. If it appears in books, commonly used by the Canadian public, then it may be part of our heritage, be it Rembrandt or a Picasso – regardless of where the actual picture hangs or when it was painted*.

Autre preuve que les ouvrages offerts à titre de référence à la Cour d'appel sont facilement accessibles aux Torontois : une douzaine de livres a été empruntée à la bibliothèque municipale de Toronto, comme le rappelle l'avocat Sydney Linden, qui œuvre pour la défense. Il confie d'ailleurs à un journaliste que les ouvrages qu'il a empruntés avant la tenue du procès à la Cour d'appel n'ont toujours pas été remis par le tribunal quelques semaines après que les jugrent aient rendu leur verdict (Anderson, 1966.06.28[522]).

La défense n'a toutefois pas pu étayer son argumentaire en s'appuyant sur le texte d'Heinrich et de Porter, puisque les juges de la Cour Suprême ont voté majoritairement contre la tenue d'un nouveau procès. Pour eux, les jugements de la

---

[522] Linden insiste pour dire au journaliste que cette situation a entraîné la réception de lettres de retard de la part bibliothèque municipale.

Cour municipale de Toronto et de la Cour d'appel de l'Ontario démontrent hors de tout doute la culpabilité de Cameron, ce qui met un terme à toutes les démarches juridiques de la galeriste.

Si Cameron est la première galeriste à être accusée au criminel en raison du choix des œuvres qu'elle y présente, elle est n'est pas la seule Canadienne à l'être durant cette période. En mars 1967, quelques mois seulement avant que Cameron ait eu son audience devant la Cour Suprême du Canada, un galeriste de Vancouver, Douglas Christmas (dates inconnues) est lui aussi accusé d'obscénité en vertu de l'article 150 du *Code criminel canadien*. Ces accusations et le procès qui a lieu sont générés par une exposition de David Mayrs (1935-2020). Deux œuvres érotiques attirent alors l'attention des autorités : *La Dildo* et *St.George – Ten minutes After Slaying the Dragon* (*Artscanada*, 1967.05 ; Simmins, 1967, p. 1). Le premier tableau montre « […] *a nude with dildo strapped on, crouching before an automobile grille and headlights* » et le second présente Saint-Georges, toujours vêtu de son armure, ayant une relation sexuelle avec la jeune femme nue qu'il a sauvée des griffes du dragon (*Artscanada*, 1967.05). À la suite de la visite des policiers, Christmas et Mayrs acceptent de retirer *La Dildo* de l'exposition, mais pas *St.George – Ten Minutes After Slaying the Dragon*. Les agents de la paix reviennent sur les lieux et saisissent le tableau. Tout comme pour l'affaire *Eros '65*, des policiers témoignent devant un juge et tentent de démontrer que l'œuvre « […] *was obscene or that a sexual theme was unduly exploited* » (Simmins, 1967, p. 1). Au terme de son procès, contrairement à Cameron, Christmas est reconnu non coupable, ce qui clôt rapidement le dossier. Ces évènements et le procès ont lieu quelques semaines avant que la rencontre avec les juges de la Cour Suprême du Canada, l'équipe juridique de Cameron et l'avocat de la couronne ne soit faite en juin 1967, mais ils ne semblent pas avoir d'incidence sur le sort de la galeriste torontoise.

3.4 Les réponses du milieu culturel à la censure du nu

Le concept de censure est abondamment discuté et dénoncé par les intellectuels dans les années qui suivent la fin de la Seconde Guerre mondiale. Les manières de surveiller les productions culturelles (livres, cinéma, théâtres, magazines, etc.) sont alors en pleine transformation. Des acteurs de la communauté artistique et culturelle s'allient souvent pour prendre la défense de ceux dont les nus sont censurés ou jugés controversés. Le soutien est exprimé parce que ces gens partagent des idéaux sur la liberté (artistique, individuelle), qu'ils ont eux-mêmes été la cible de la censure et/ou qu'ils la combattent dans leur propre domaine d'activité[523]. Il arrive que le soutien de certaines personnes soit rapporté à titre de ouï-dire, sans qu'il soit possible de vérifier l'information. C'est le cas, par exemple, de la présence de Gratien Gélinas (1909-1990), André Audet (1914-1952) et André Mathieu (1929-1968) « [p]armi les sympathisants du groupe anti-Maillard », lors du vernissage (et de la manifestation) à l'ÉBAM en juin 1945. L'information se trouve dans la chronique à potins « Les indiscrétions de l'ouvreuse » de *Radiomonde* (1945.06.23). Les trois hommes (amis et collaborateurs de Pellan) ont-ils participé ou tout simplement assisté à la soirée ? Impossible de le confirmer. Néanmoins, des appuis tangibles sont aussi exprimés dans la presse et ces témoignages s'expliquent en raison des amitiés et le réseau de sociabilité des artistes et galeristes censurés. Les opposants à la censure se manifestent, entre autres, par des lettres, des débats, des manifestations, ou parfois même une aide financière.

---

[523] Le lecteur est invité à consulter l'annexe B dans laquelle certains de ces liens amicaux et professionnels sont davantage exposés, tout comme le rapport des acteurs à la censure et à la nudité.

3.4.1 Correspondances, lettres ouvertes et opinions sur la censure partagées avec les journalistes

Des acteurs des scènes artistiques et culturelles de Montréal et de Toronto n'hésitent pas à s'exprimer sur la censure qui touche leurs collègues et amis. Si le support de certains s'exprime dans la sphère privée, comme c'est le cas pour les lettres envoyées en juin 1945 par les étudiants de Pellan, la peintre Simone Beaulieu Aubry (1945.07.03) et le journaliste Prévost (1945.07.03), et retrouvées dans son fonds d'archives[524], d'autres n'hésitent pas à le faire publiquement. Ainsi, des lettres ouvertes sont parfois envoyées dans les journaux par des artistes pour exprimer leur désaccord face à la censure. C'est le cas du sculpteur Gerald Gladstone qui écrit au *Telegram* (1955.01.08) afin de dénoncer l'ingérence de Nathan Phillips à l'exposition de la Hart House. Pour leur part, la sculpteure Patricia Fulford (née en 1935) et le dessinateur Paul Young écrivent respectivement deux et trois lettres ouvertes dans la foulée des interventions policières à la Dorothy Cameron Gallery[525]. En plus d'être un ami de Markle (Watson, 2000, p. 31), Young présente des œuvres dans l'exposition *Eros '65*. L'une d'elles, qui montre un couple hétérosexuel durant ses ébats amoureux, est initialement étudiée par les policiers lors de leur première visite dans la galerie torontoise (Fulford, 1965.05.22). En ce qui concerne Patricia Fulford, elle fait ses études à l'OCA en même temps que Markle, soit de 1954 à 1957 (Wainwright, 2010, p. 27 ; Cameron, 1968, p. 114). Puisqu'elle est sculpteure et que Dorothy Cameron se spécialise ce médium, il est possible que les deux femmes se connaissent. Des articles se positionnant contre la censure sont aussi de la plume d'artistes à la suite de certains évènements. Ainsi, Philippe Edmond (1956.11.24) (né en 1930) écrit au sujet de

---

[524] Les étudiants sont Roland Truchon (1945.06.16), Fernand Malaouin, (1945), Ninon Pedneault (1945.06.23), Jeanne Courtemanche (1945.06.23), Marguerite Ducharme (1945.06.23), Martine Ranger (1945.06.23). Deux des étudiants censurés, Jean Léonard (1945.06) et Mimi Parent (1945.06.15), envoient aussi des lettres dans lesquels ils soutiennent Pellan et blâment Maillard.

[525] Pour Patricia Fulford : *The Toronto Daily Star*, 1965.05.29a ; *The Telegram*, 1965.06.01b. Pour Paul Young : *The Toronto Daily Star*, 1965.05.29c ; *The Globe and Mail*, 1965.05.31c ; *The Telegram*, 1965.06.01d.

l'intervention d'Antoine Tremblay à l'exposition de Pellan en 1956 et Robert Roussil (1956.10.25) répond au citoyens dégoûtés par la présence de sculptures de nu sur le terrain de l'artiste. En ce qui concerne Louis Muhlstock, il publie à la fois des lettres ouvertes et un article sur la question, mais une seule a été rédigée pour réagir à une censure qui le touche directement[526].

Guy Borremans écrit lui aussi une lettre pour contester la censure de son exposition *Chère chair*. En plus de la faire parvenir au maire Jean Drapeau – à qui elle est adressée –, elle est transmise à des journaux de Montréal. Il n'est pas possible de savoir si elle a été envoyée à tous les médias francophones de la ville, mais *Le Devoir* (1960.12.21) et *La Presse* (Borremans, 1961.01.16) en publient des extraits. La missive est cosignée par une vingtaine de personnalités connues du milieu artistique et culturel. On y retrouve le chansonnier Jean Billard (dates inconnues), le peintre et chansonnier Paul « Tex » Lecor (1933-2017), le poète Claude Gauvreau, le dramaturge Marcel Dubé (1930-2016), l'auteur Yves Préfontaine (1937-2019), la critique Nicole Charest (dates inconnues), l'écrivain et journaliste Patrick Straram (1934-1988), les artistes Ulysse Comtois (1931-1999), Jean-Paul Mousseau, François Soucy (1929-2007) et Yolande Soucy (dates inconnues), le photographe John Max (1936-2011), la galeriste Denyse Delrue, le régisseur Gilbert Fournier (dates inconnues), le réalisateur Claude Sylvestre (1927-2014), ainsi que les acteurs Nicole Goyette (dates inconnues), Guy L'Écuyer (1931-1985), Raymond Poulin (1929-1998), Gilles Rochette (1930-1996) et Guy Sanche (1934-1988). Les domaines d'activités des signataires de la lettre qui appuient Borremans témoignent des liens que l'artiste entretient tant dans le milieu artistique et culturel que dans le domaine du cinéma où il œuvre en tant que directeur

[526] Pour les lettres ouvertes : Muhlstock, 1947.05 ; *The Montreal Star*, 1962.12.04b. Pour l'article : Muhlstock, 1947.12.

de la photographie et de réalisateur. Par ailleurs, son mariage avec l'actrice Luce Guilbault (1935-1991), en juin 1955, l'amène aussi à élargir davantage son réseau.

Borremans est amis avec certains des signataires, dont Comtois, Max, Préfontaine, Straram et Mousseau. Ce dernier est aussi vraisemblablement le propriétaire du Café où a lieu l'exposition du photographe (Hudon, 2007, p. 28, 90-91). Certains des cosignataires ont aussi expérimenté de manière directe la censure, ce qui les mènent, tout comme les liens de sociabilité qu'ils entretiennent avec l'auteur de la lettre, à vouloir se positionner contre le phénomène. C'est le cas, entre autres, de Denyse Delrue qui, comme il a été montré dans le premier chapitre, a dû ajouter un costume de bain au personnage féminin de son tableau *Chérie des îles* en 1945, afin de contourner la censure demandée par le directeur de l'ÉBAM. Delrue et Borremans se connaissent bien, comme le rapporte Sébastien Hudon (2007, p. 31) dans l'ouvrage qu'il a publié sur le photographe. Enfin, quelques-unes des personnalités qui appuient Borremans et les idées qu'il énonce dans sa lettre ont aussi pris position contre la censure à d'autres occasions. C'est le cas de Claude Gauvreau qui a notamment défendu Roussil lors des affaires de *La Famille* et de *La Paix*. Le poète automatiste apprécie tout particulièrement le film *La Femme Image* réalisé par Borremans en 1960 (Hudon et G. Lapointe, 2012, p. 123). En ce qui concerne Billard, Charest, Dubé, Poulin, Rochette, Sanche et Straram, ils ont tous signé une lettre reproduite dans quelques quotidiens montréalais afin de protester contre la censure du film *Hiroshima mon amour* quelques semaines seulement avant de ratifier la missive de Borremans (*Le Devoir*, 1960.11.29 ; *La Presse*, 1960.11.30).

Ceux qui sont contactés par – ou qui établissent un contact avec – les journalistes prennent bien souvent la défense des œuvres, des artistes et des galeristes, en plus de prôner la liberté artistique. Par exemple, dans les mois qui suivent le verdict de culpabilité de Dorothy Cameron, son collègue Jack Pollock avance l'idée que des nus devraient être exposés à la bibliothèque afin d'être vus et de servir d'outils éducatifs.

Comme le rapporte le *Toronto Daily Star* (1966.04.13) : « *If art gallery owner and artist Jack Pollock had his way, paintings like those ruled obscene by a court last year would hang in libraries and parents would sit on the floor and paint with their children* ». Le galeriste est aussi en faveur de la présence de livres érotiques dans les bibliothèques. L'important, croit-il, c'est de miser sur l'éducation des enfants[527]. Évidemment, le commentaire de Pollock n'est pas fait seulement pour défendre Cameron, mais bien parce qu'il cherche aussi à protéger son propre droit à exposer ce que bon lui semble. Il faut dire qu'il présente, lui aussi, des nus dans sa propre galerie. Les deux affaires auxquelles il est mêlé ont mené à des controverses de petites envergures, soit en 1963 avec les dessins de Martin Berkovitz et en 1965 avec les toiles de John Bennett.

Outre ces interventions, des activités de différentes ampleurs sont aussi organisées par des amis et collègues des acteurs censurés afin de prendre publiquement leur défense. Chacun de ces évènements est fait dans l'espoir d'influencer les censeurs à revenir sur leur décision, mais aussi pour sensibiliser le grand public aux questions de censure, d'art et de nudité.

3.4.2 Débat public pour défendre *La Famille* de Robert Roussil

Dès le 18 février 1950, soit quelques mois après la censure de *La Famille* de Robert Roussil, des journaux annoncent la tenue éminente du « procès d'un sans-culotte », un évènement-spectacle dans lequel des personnalités publiques doivent

---

[527] Un vox pop est organisé par le même journal afin de voir si les Torontois partagent les idées de Jack Pollock. Quelques réponses sont publiées deux jours plus tard. La plupart ne croient pas que les nus devraient être exposés dans les bibliothèques puisque leur place légitime est dans les galeries d'art (Feeny, 1966.04.15).

débattre au sujet de l'arrestation de la sculpture[528]. Il s'agit d'une initiative du journaliste Arthur Prévost et de ses amis Henri Tranquille, Charles Hamel, Jean-Jules Richard (1911-1975), Pierre Saint-Germain (mort en 2000), André Lecompte (mort en 1996) et Roger Guil (mort en 1983). L'amitié qui unit les organisateurs et le sculpteur est soulevée dans *La Presse* (1950.02.18). Il y est annoncé que le comité responsable de la mise sur pied du procès d'un sans-culotte est formé d'« [u]n groupe de journalistes et des amis du sculpteur Robert Roussil ». Une grande partie des membres de ce groupe fait la connaissance de l'artiste à l'occasion des deux expositions auxquelles le sculpteur prend part chez Tranquille durant l'été 1949. Ils n'ont que de bons mots pour l'artiste et ses œuvres à la suite des expositions[529], comme en témoignent les critiques de Charles Hamel (1949.07.09) et Pierre Saint-Germain (1949.07.31).

Non seulement les organisateurs du procès d'un sans-culotte connaissent bien le sculpteur pour les raisons tout juste évoquées, mais des liens existent aussi entre eux en raison des relations professionnelles et amicales. En plus d'être employé à la Librairie Tranquille, Richard collabore au *Petit Journal* durant les mois de février et mars 1949[530]. Lecompte et Saint-Germain publient aussi dans cet hebdomadaire, alors qu'Hamel écrit pour *Le Canada*. Qui plus est, Arthur Prévost est employé simultanément par ces deux journaux. La composition de ce comité explique sans doute pourquoi *Le Canada* et *Le Petit Journal* sont les journaux qui publient le plus

---

[528] André-G. Bourassa (1986, p. 386) soutient qu'« [i]l s'agit, on le sait, d'un procès fantoche qui évoque le procès de Barrès par les dadaïstes ou le procès de Dali par les surréalistes ».

[529] *Le Canada*, 1949.07.06 ; *Le Devoir*, 1949.07.30 ; *La Patrie*, 1949.11.15. Il n'a toutefois pas été possible de trouver la preuve que Lecompte a rencontré Roussil, que ce soit lorsque ses œuvres sont exposées chez Tranquille ou à une autre occasion. Ceci ne veut pas dire que les deux hommes ne se sont jamais croisés. En ce qui concerne Richard, il est à l'extérieur du pays à l'été 1949 (Lecompte, 1949.07.03 ; Lecompte, 1949.07.31). Cependant, en raison de ses fonctions de commis-libraire chargé des expositions chez Tranquille, tout porte à croire qu'il ait déjà rencontré le jeune sculpteur – que ce soit avant ou après la tenue des deux expositions estivales.

[530] Il s'agit d'une chronique intitulée « Pour un bain de rhum ». Voir Richard, 1949.02.13 ; 1949.02.20 ; 1949.02.27 ; 1949.03.06 ; 1949.03.13 ; 1949.03.27.

grand nombre de textes au sujet de *La Famille* à l'automne 1949, puis sur le procès d'un sans-culotte à l'hiver 1950[531].

Le comité provisoire du procès d'un sans-culotte désire mettre sur pied un tribunal populaire dont le mandat premier est de réhabiliter la sculpture de Roussil, « victime d'une erreur judiciaire » (Richard, [1950.02]). Une invitation est lancée dans les journaux anglophones et francophones de Montréal et annonce que l'évènement doit se tenir en deux temps[532]. Une première rencontre, prévue le 27 février 1950, doit servir à l'organisation d'une seconde soirée qui doit prendre la forme d'un débat public. Cet évènement permettra d'aborder des enjeux sociaux ainsi que des questions d'égalité et d'abus de pouvoir. La liste des nombreuses personnes qui sont approchées pour y participer est relayée dans les journaux et elle est plutôt impressionnante. Elle ne regroupe que des personnalités connues du grand public. Plusieurs des participants pressentis sont des amis, des collègues et des connaissances du comité organisateur. Les noms ne sont pas lancés au hasard : certains sont des militants dont les idées anticléricales et la recherche constante de la liberté sont bien connues.

En générale, ces personnalités publiques invitées au procès du sans-culotte se connaissent, soient pour avoir travaillé ensemble sur certains projets professionnels, soient parce qu'elles circulent tout simplement dans le même réseau de sociabilité. Bien que l'évènement regroupe uniquement des vedettes canadiennes-françaises, les

---

[531] *Le Canada*, 1949.11.10 ; *Le Canada*, 1949.11.11 ; *Le Canada*, 1949.11.14 ; *Le Petit Journal*, 1949.11.18 ; *Le Canada* 1949.11.21 ; *Le Canada* [Arthur Prévost], 1950.02.18 ; *Le Petit Journal*, 1950.02.19 ; *Le Canada* [Arthur Prévost], 1950.02.25.

[532] *Le Canada* [Arthur Prévost] 1950.02.18 ; *La Presse*, 1950.02.18 ; *Le Devoir*, 1950.02.18 ; *La Patrie*, 1950.02.19 ; *Le Petit Journal*, 1950.02.19 ; *Le Canada* [Arthur Prévost], 1950.02.25 ; Gallant, 1950.02.25 ; Stockdale, 1950.02.28.

textes annonçant la tenue du procès sont publiés tant dans les journaux francophones qu'anglophones de la métropole. La liste des invités varie selon les publications[533].

Parmi les personnes qui auraient confirmé leur présence se trouvent Gauvreau, ainsi que les écrivains Éloi de Grandmont et Roger Lemelin (1919-1992), le producteur de concerts Bernard Eudes (dates inconnues), le musicien André Mathieu, les actrices Nicole Germain (1916-1994) et Barbara Val (dates inconnues), le producteur Paul L'Anglais (1907-1982), le boxeur Laurent Dauthuille (1924-1971), les journalistes Roland Côté (dates inconnues), Dostaler O'Leary (1908-1965), Jean-Louis Gagnon (1913-2004) et René Lévesque (1922-1987), ainsi que de l'éditeur du *Petit Journal*, Fernand Denis (mort en 1975)[534]. Bien que certains textes confirment la présence de ces gens quelques jours avant la tenue de la soirée du 27 février 1950, il n'est pas toujours possible de démêler ceux qui ont été invités de ceux qui se sont réellement présentés à la réunion préliminaire. Par exemple, Paul-Émile Borduas a été convié à l'évènement, mais son invitation ne sera rendue publique qu'en 1969, soit bien après le décès de l'artiste. La lettre dans laquelle Borduas annonce ne pas vouloir se rendre à la soirée est publiée quelques années plus tard dans un numéro de *La Barre du jour.* Sa réponse est empreinte d'humour et est signée sous le pseudonyme de « A/Z 1er ». Faisant allusion à mots couverts au texte de *Refus global*, à sa réception et à son renvoi du poste de professeur à l'École du Meuble en raison de son contenu sulfureux, Borduas (1969) justifie son absence en écrivant : « Dans le passé je me suis

---

[533] *Le Canada* [Arthur Prévost] 1950.02.18 ; *Le Petit Journal*, 1950.02.19 ; Gallant, 1950.02.25 ; *Le Canada* [Arthur Prévost] 1950.02.25 ; Stockdale, 1950.02.28.

[534] *Le Canada* écrit que Paul L'Anglais, André Mathieu, Bernard Eudes, Nicole Germain, Dauthuille, Fernand Denis, Dostaler O'Leary, Roland Côté, Barbara Val, Roger Lemelin, René Lévesque et Jean-Louis Gagnon « […] ont accepté de participer à ce procès sensationnel […] » (*Le Canada* [Arthur Prévost], 1950.02.25). Les mêmes noms sont donnés par Mavis Gallant (1950.02.25) dans *The Standard*, qui ajoute cependant celui de Gauvreau. Pour sa part, le *Petit Journal* (1950.02.19) ne confirme que la présence de Lemelin, Lévesque et Gagnon.

assez compromis […] pour qu'il me soit maintenant interdit de défendre publiquement, ou même d'accuser, cet énorme Sans-Culotte ».

Pour sa part, la présence de Gauvreau, qui atteste de la soirée dans sa correspondance, peut être confirmée. Le poète prend la défense de Roussil pour des raisons idéologiques et non parce qu'il apprécie nécessairement l'art du sculpteur. Dans une lettre datée du 4 mars 1950 et adressée à Jean-Claude Dussault (1930-2012), il écrit : « Roussil est un bien chic garçon dont les travaux plastiques, malgré leur brio incontestable, ne m'emballent pas encore outre mesure » (Gauvreau et Dussault, 1993, p. 192). Le poète assiste à la rencontre afin de protéger l'artiste, dont il apprécie la personnalité, contre ceux qui voudraient l'exploiter. À Borduas, Gauvreau écrit le 1er mars 1950 : « P.S. L'affaire Roussil s'annonce plutôt désagréable. J'ai fortement l'impression qu'une bande de requins cherche à exploiter ce brave garçon » (Gauvreau et G. Lapointe, 2002, p. 96). Quelques jours plus tard, il confie une chose semblable à Dussault :

> Il est hors de doute que Roussil est tombé entre les mains de sangsues qui cherchent à exploiter (sans risque) sa statue au profit d'amusements mondains, badins et rémunérateurs. […] J'ai cru que le bon Roussil aurait sans doute besoin d'aide, dans un tel entourage. Je me suis donc rendu à cette réunion, non peut-être avec plaisir, mais certainement avec conviction (Gauvreau et Dussault, 1993, p. 193).

Bien qu'il ne nomme pas spécifiquement ces « sangsues », il est possible de croire que l'un des organisateurs, Pierre Saint-Germain, soit, aux yeux de Gauvreau, l'une de ces personnes. Saint-Germain publie un article sur *Refus global*, le manifeste dont Gauvreau est l'un des signataires, dans *Le Petit Journal* au mois d'août 1948. Selon le poète, le journaliste aurait sensiblement manipulé ses paroles pour en faire un texte « au ton loufoque » dénaturant du mouvement automatiste (F.-M. Gagnon, 1998, p. 494-496). En outre, Saint-Germain se retrouve au cœur d'une polémique avec

Gauvreau et Pierre Mercure (1927-1966), lorsqu'il écrit, à l'automne 1949, une critique satirique de leur opéra *Le vampire et la nymphomane*[535].

Dans sa lettre adressée à Dusseault, Gauvreau laisse entendre qu'une grande quantité d'alcool est servie aux participants lors de la réunion : la soirée se serait terminée en beuverie et les gens présents auraient complètement oublié d'aborder les raisons qui les ont menées à se rassembler. Le poète écrit :

> Un buffet exclusivement liquide servit à nous rendre tous souls assez tôt. Parmi les breuvages à notre portée était une liqueur au goût délicieux et à la couleur attrayante, mais aux propriétés explosives. Elle est préparée par Jean-Jules Richard : c'était du caribou (vingt onces de vin pour quarante onces d'alcool pur). Une fois la réserve de caribou épuisée, il restait du whisky… et pour ma part du moins, j'étais dans un état de baudelarité [*sic*] trop avancé pour me méfier de pareils mélanges. Quelques verres de bière jetés par-dessus le tout servirent à parfaire un Vésuve stomacal somnolent. La réunion fut veule. J'avoue que, vers minuit, j'éprouvais plus d'entrain à construire des galéjades folichonnes avec Richard qu'à discuter avec les cons de l'organisation (Gauvreau et Dussault, 1993, p. 193-194).

Gauvreau semble oublier ici que Jean-Jules Richard est lui aussi l'un des coorganisateurs de la soirée. Il est aussi le secrétaire du comité du procès d'un sans-culotte.

Peu d'informations concernant la soirée préliminaires sont transmises au public. Les Montréalais disposent d'un seul et unique article à lire à la suite de la soirée préliminaire. Il est publié par John Stockdale (1950.02.28) dans le journal anglophone *The Herald*, ce qui est plutôt étonnant compte tenu des liens qui unissent les organisateurs avec *Le Canada* et *Le Petit Journal*. Sans oublier que l'éditeur du *Petit*

---

[535] A.-G. Bourassa, 1977, p. 20 ; A.-G. Bourassa,1986, p. 368-370 ; G. Lapointe, 1996, p. 196 ; F.-M. Gagnon, 1998, p. 631-634. Comme l'écrit Gilles Lapointe (2011, p. 28-29), « [l]e poète automatiste a en effet eu l'imprudence de se confier au journaliste Pierre Saint-Germain, qui "mit bout à bout les expressions les plus cocasses" du livret ».

Journal, Fernand Denis, figure parmi les invités. Enfin, l'évènement rassemble que des personnalités de la communauté francophone et ce compte rendu est fait dans la presse anglo-montréalaise.

Le texte de Stockdale demeure avare de détails. Les seules informations qui s'y trouvent ne concernent pas le déroulement de la soirée qui reste, somme toute, assez nébuleuse. Seule une photographie témoigne de ce qui s'y est passé. Elle présente un dénommé Zed Koening (dates inconnues) et Roussil qui personnifient *La Famille*. Alors que le premier est agenouillé devant Roussil, l'artiste se tient de manière stoïque. Un tissu placé de manière stratégique recouvre la taille du sculpteur et rappelle le vêtement porté par le père de *La Famille* quelques mois plus tôt. À la droite de Koening et Roussil, Pierre Saint-Germain et Roger Guil regardent le résultat et comparent avec la photographie du groupe sculptural qui orne l'invitation à assister à la soirée du 27 février 1951 chez Tranquille (Figures 3. 12 et 3. 13).

Une grande part de l'article se limite à la liste des invitations supplémentaires qui seront faites à des personnalités publiques afin qu'elles soient présentes lors de la seconde rencontre. Cette fois, les noms des hommes de théâtre Gratien Gélinas et Gérard Delage (1912-1991) ; des animateurs de radio Roger Baulu (1910-1997), Jacques Desbaillets (1919-1990) et Roger Garand (1922-1987) ; des acteurs Hector Charland (1883-1962), Guy Maufette (1915-2005) Jean-Pierre Masson (1918-1995), Denis Drouin (1916-1978), Ovila Légaré (1901-1978) et Juliette Béliveau (1889-1975) sont donnés. Ces personnalités ne sont pas plus nommées au hasard que ne le sont celles des textes publiés précédemment. Plusieurs collaborent ensemble ou sont amis avec des personnes ayant confirmé leur présence, mais surtout, toutes sont très connues du grand public. Chacune d'entre elles, tout comme celles nommées dans les jours précédents, doit jouer un rôle dans le déroulement de la soirée, soit en tant que membre du jury, avocat, témoin ou juge.

Stockdale mentionne aussi que des invitations seront bientôt envoyées à certaines personnalités uniquement pour assister à l'évènement. Tout comme c'est le cas pour les autres invités, ces derniers sont des personnes bien connues du grand public et sont très présents dans l'actualité. Il s'agit du joueur de hockey Maurice Richard (1921-2000), du chef de la police montréalaise Albert Langlois (né en 1899) et de l'ancien directeur du comité de la moralité, Pacifique Plante (1907-1976). Des politiciens sont aussi nommés : le maire de Montréal Camillien Houde (1889-1958), le Secrétaire de la province, Omer Côté et le sénateur Thomas Vien (1881-1972). Enfin, le Colonel U. Mitchell (dates inconnues), l'avocat Maurice Trudeau (dates inconnues) et le juge Hector Perrier (1895-1978) figurent aussi parmi les invités. Puisque la seconde soirée n'a jamais eu lieu, il est difficile de savoir si toutes ces personnes s'y seraient rendues, soit pour participer, soit pour assister au procès de la sculpture.

Dans les jours qui suivent la première rencontre, *Le Canada* (1950.03.06) annonce le report de la seconde rencontre au mois de mai. Il semble toutefois que le projet ait été abandonné et que le débat tant désiré par le comité d'organisation n'ait jamais eu lieu puisqu'aucun texte à son sujet n'a été publié par la suite et qu'aucun témoignage sur sa tenue n'a été retrouvé[536]. L'annulation du procès d'un sans-culotte peut s'expliquer en partie par le fait que plusieurs des artistes et des personnalités publiques impliquées dans cet évènement sont occupés, tout au long du mois de mars 1950, par deux autres activités de contestation liées à des censures : la manifestation faite en marge du vernissage de l'Exposition du Printemps de l'AAM et l'exposition des Rebelles, du 18 au 26 mars 1950. Robert Roussil et Claude Gauvreau participent à chacune d'elles. Comme c'est le cas pour le procès d'un sans-culotte, ces évènements

[536] Ce que confirment d'ailleurs les recherches de Tétreau, 1996, p.15 ; L. Lamarche, 1999, p. 64-65 ; Gauthier, 2005, p. 98 ; Germain, 2007, p. 103.

visent à s'opposer à la censure artistique (pas seulement celle qui concerne le nu) et le contrôle des autorités, qu'il s'agisse du clergé, des policiers ou d'un jury jugé partial.

La manifestation a lieu après que les tableaux envoyés au Salon du Printemps de 1950 par Jean-Paul Mousseau et Marcelle Ferron (1924-2001) aient été refusés. Les automatistes et de jeunes artistes croient que le jury, composé de Stanley Cosgrove, Goodridge Roberts et Jacques de Tonnancour, a écarté volontairement des œuvres automatistes. Malgré son renvoi de l'École d'art et de design de l'AAM, Roussil parvient à mettre la main sur plusieurs invitations pour le vernissage et il les refile aux artistes refusés et mécontents. Ils se rendent donc sur place pour manifester[537]. Comme se le remémore Claude Gauvreau :

> Il fut décidé tout de suite de faire une marche de protestation le soir de l'ouverture du Salon. Ce projet fut mis sur pied dans la fébrilité et la célérité. Nous nous mîmes à rédiger des formules lapidaires et des slogans extrêmement agressifs dont allaient se revêtir en hommes-sandwiches les protestataires[538].

L'exposition des Rebelles est une suite directe de la manifestation survenue lors du vernissage du Salon du Printemps. Elle a lieu dans un local de la rue Mansfield et regroupe notamment les œuvres refusées par l'AAM. *La Famille* compte parmi les œuvres exposées à cette occasion[539]. La sculpture est toutefois couchée par terre puisque le plafond de la salle choisie par les Rebelles n'est pas assez haut pour permettre de la présenter verticalement. Sa présence ne crée pas de scandale (Y. Lacasse, 1991 ; F.-M. Gagnon, 1998, p. 678 ; L. Lamarche, 1999, p. 65-66), ce qui est

---

[537] François-Marc Gagnon (1998, p. 662) soutient qu'à la suite de la censure de *La Famille*, « […] il n'était plus question pour Roussil d'exposer au Musée. Cette même circonstance rendit Roussil très sympathique à la cause des autres refusés ». La situation change toutefois rapidement puisque deux ans plus tard, soit en 1952, le sculpteur figure à nouveau parmi les exposants du Salon du Printemps (Ayre, 1952.05.23).

[538] Gauvreau, 1969, p. 82. Pour un compte rendu détaillé de cette manifestation, voir notamment, F.-M. Gagnon, 1998, p. 660-671.

[539] Pour en savoir plus sur l'exposition des Rebelles, voir F.-M. Gagnon, 1998, p. 671-687.

peut-être dû au fait que Roussil place l'œuvre afin que « […] le sexe de son personnage mâle fût disposé du côté du mur afin que des sentiments de salacité ne fussent pas mis de l'avant au détriment du contenu esthétique de sa sculpture », comme le rapporte Claude Gauvreau (1969, p. 84) quelques années plus tard.

3.4.3 Plaider en faveur de *La Paix* de Robert Roussil

Une initiative collective pour protester contre la censure et parler de liberté artistique, telle que celle orchestrée pour *La Famille*, n'est pas un phénomène isolé. L'année suivante, un autre évènement est mis sur pied, cette fois pour sensibiliser le public à la censure de *La Paix*. Le débat de 1951 est cependant bien moins publicisé que celui du procès d'un sans-culotte : seuls trois textes paraissent, alors qu'une dizaine avaient été publiés à l'hiver 1950. Il faut dire que, bien que ce ne soit pas explicitement écrit dans le journal, la soirée dédiée à *La Paix* semble être organisée par Roussil et non par des journalistes, comme c'est le cas pour le procès-spectacle de *La Famille*.

L'un des articles du *Petit Journal* (1951.04.22) paraît avant la tenue prochaine de la rencontre prévue le 27 avril 1951 au Café Saint-Jacques, un cabaret situé au 415 rue Sainte-Catherine. L'auteur y indique que des « spécialistes » se pencheront sur « la valeur artistique et le point de vue moral » de *La Paix.* Pour sa part, le texte du *Canada* ([Arthur Prévost], 1951.04.28) propose un compte rendu de la soirée. Enfin, le troisième article, publié deux semaines après l'évènement, se résume à une légende et accompagne une photographie de la soirée à laquelle auraient assisté près de 200 « travailleurs manuels et intellectuels » (*Le Petit Journal*, 1951.05.13). Durant la rencontre, au moins trois personnes prennent la parole pour défendre l'œuvre et la liberté artistique : Roussil, Marcel Lapalme (dates inconnues) et Émile Nantel (dates inconnues). Lapalme et Nantel n'œuvrent pas dans le milieu artistique : ils sont près

de la classe ouvrière. Le premier est rattaché au Parti ouvrier-progressiste (POP) (*L'action populaire*, 1946.10.17) alors que le second est un « organisateur de l'Union des camionneurs de la province de Québec » (*Le Canada* [Arthur Prévost], 1951.04.28). La présence des « travailleurs manuels » et de représentants de différents syndicats n'a rien d'étonnant : Roussil est près des milieux syndicaux et des travailleurs, partageant son temps au début des années 1950 entre sa pratique artistique et des chantiers où il occupe tour à tour le poste de « […] bûcheron, peintre de hautes cheminées, grimpeur de ponts, *steeplejack*, ou réparateur de clocher » (Tétreau, 1996, p. 16). De plus, Roussil embrasse les idéaux communistes, ce qui lui cause d'ailleurs quelques ennuis au début des années 1950 (Roussil et Gaudet, 1977, p. 25-26). Enfin, le sculpteur anime la *Place des arts*, un atelier qui sert de lieu de rencontre et d'université populaire pour les artistes et les ouvriers montréalais[540]. Les intérêts pour la cause des travailleurs sont aussi défendus par le cofondateur de *Place des arts*, Henri Gagnon (1913-1989), un « électricien communiste » (Tétreau, 1996, p. 12), syndicaliste et ancien membre du POP[541]. À la lumière de ces informations, il est donc possible de croire que Nantel et Lapalme fréquentent l'atelier *Place des arts* et/ou qu'ils connaissent soit Roussil, soit Gagnon.

La soirée ne se limite pas qu'aux discours. Comme l'explique Prévost dans *Le Canada* (1951.04.28), « […] les couples enlacés, tout comme la statue, dansèrent des rondes qui n'avaient rien d'enfantin […] ». La photographie publiée dans *Le Petit Journal* (1951.05.13) une quinzaine de jours plus tard montre des femmes se tenant par la main et dansant une ronde autour de Roussil et de *La Paix*, qui se trouvent au centre de la ronde.

---

[540] Comme l'expliquent Roussil et Gaudet (1977, p. 25), il est possible de constater « […] une osmose très active entre les artistes de la "Place des Arts" et les ouvriers qui la fréquentaient ».
[541] Comby, 2013, p. 17. Gagnon est toutefois expulsé du POP en 1947 (Tétreau, 1996, p. 12).

Bien que son rôle soit moins important que celui joué lors de l'organisation du procès d'un sans-culotte, Arthur Prévost semble appuyer Roussil et son débat populaire puisqu'il signe un article à ce sujet dans *Le Canada* (1951.04.28)[542]. Compte tenu des liens qui unissent Prévost au *Petit Journal*, il est possible qu'il soit également l'auteur des deux textes anonymes qui y sont publiés. Le journaliste ne semble toutefois pas satisfait du déroulement de la soirée et souhaite que le débat ait une suite. Dans l'article publié dans *Le Canada* le 28 avril 1951, il revient une fois de plus sur 1'idée du tribunal populaire, prônée aussi lors de l'affaire de *La Famille* :

> Bon nombre de spectateurs qui croyaient assister à un débat véritable se sont demandé quand il y aura débat sous forme de procès. On a annoncé, non officiellement cependant, que le débat véritable sera organisé dans quelques jours, sous forme de cour miniature, avec plaidoiries, interpellations, témoins et le reste.

Le « procès » souhaité par Prévost n'aura cependant pas plus lieu que celui qu'il a désiré pour *La Famille.*

Le soutien de la communauté artistique et culturelle de Montréal envers Roussil se poursuit au mois d'août 1951, dans un numéro des *Cahiers de la place publique* qui revient sur l'affaire de *La Paix* en publiant deux articles à ce sujet. Ce support n'est pas surprenant : non seulement la revue défend la liberté d'expression, elle s'intéresse à la littérature et aux beaux-arts en plus d'être codirigée par Jean-Jules Richard, qui a joué un rôle de premier plan dans l'organisation du procès d'un sans-culotte en février 1950. Dans le premier numéro, Richard et Jean-Maurice Laporte (1919-2010), l'autre fondateur de la revue, écrivent :

> *Les Cahiers de la Place Publique* encourageront les échanges d'idées, de conceptions artistiques. Aucune manifestation de l'esprit ne sera négligée. Aussi

---

[542] L'article du *Canada* est revendiqué par Prévost, dans une note conservée dans ses archives (Prévost, [n.d.]).

> faudra-t-il dénoncer les ennemis de l'évolution : crétinisme, ignorantisme, impotence, incompétence, apathie[543].

Sans être un débat à proprement parler – puisque seules les personnes en faveur de *La Paix* et du nu se prononcent – il est possible que les deux articles publiés dans ce numéro soient une suite logique au procès souhaité quelques mois plus tôt par Prévost. D'ailleurs, celui-ci signe l'un des deux textes des *Cahiers de la Place Publique*. Il raconte la genèse de *La Famille*, en plus de prendre la défense de l'art de Roussil et du droit de l'artiste à la liberté d'expression (Prévost, 1951.08). Le second article est constitué d'appuis adressés tant au sculpteur qu'à la liberté artistique par plusieurs personnalités publiques. Tous réprouvent le geste de Gonthier et condamnent ceux qui s'opposent à la liberté artistique (*Les Cahiers de la Place Publique*, 1951.08).

Parmi ceux qui donnent leur avis, quelques-uns sont aussi associés de près au procès d'un sans-culotte : l'un des coorganisateurs, Charles Hamel, et deux des participants, Roger Lemelin et André Mathieu[544]. Les autres personnes qui expriment leur support à Roussil sont Jean-Maurice Laporte[545], les critiques d'art Paul Gladu (1914-2003) et Maurice Huot (1911-2001), le critique littéraire Jean Brushési (1901-1979), les romanciers Adrienne Choquette (1915-1973) et Roger Rolland (1921-2011), le poète Gilles Hénault (1920-1985), l'acteur et metteur en scène Fernand Doré (1923-2008), la dramaturge Jean Desprez (1906-1965), les professeurs aux Ateliers d'art graphique Albert Dumouchel[546] (1916-1971), Léopold Legroulx[547] (1921-1993),

---

[543] Richard et Laporte, 1951.02.21. La vie de cette revue est de courte durée : seuls trois numéros paraissent, contrairement aux souhaits des deux fondateurs qui espèrent en publier au moins six. Des personnes qui connaissent bien Roussil y sont rattachées. Par exemple, Charles Hamel, Arthur Prévost, Henri Tranquille publient chacun au moins un texte entre 1951 et 1952.

[544] Tous les trois sont des amis d'Henri Tranquille. Roussil est aussi ami avec le libraire.

[545] Laporte assiste aux vernissages de l'exposition solo de Roussil, présentée chez Tranquille du 5 au 17 juillet 1949 (*Le Canada*, 1949.07.06), ainsi qu'à l'exposition collective à laquelle participe le sculpteur, toujours à la Librairie Tranquille, du 30 juillet au 31 août 1949 (*La Presse*, 1949.08.09).

[546] Une erreur s'est glissée dans la revue, où Dumouchel est rebaptisé Arthur.

[547] Il est possible de constater un manque important de recherches portant sur Legroulx, un professeur aux Ateliers d'arts graphiques.

Arthur Gladu (1918-1998), le poète et graveur Roland Giguère (1929-2003), les peintres Maurice Domingue (1918-2002) et André Jasmin (né en 1922), les médecins Adrien Plouffe (1887-1971), Jacques Ferron (1921-1985) et Michel Servan (1895-1966), ainsi que le prêtre Arthur Maheux (1884-1967).

Le type de personnalités qui se prononce dans *Les Cahiers de la Place Publique* rejoint celui qui a été sollicité pour le procès d'un sans-culotte. Il s'agit de gens « […] reconnus pour leur largeur d'esprit et leur courage […][548] », qui militent contre la censure et le cléricalisme. En outre, comme c'est le cas pour un une grande partie des participants annoncés pour le procès d'un sans-culotte à l'hiver 1950, ces personnalités se connaissent et évoluent dans des réseaux connexes. Par exemple, Brushési, Ferron, Laporte, Plouffe et Richard participé avec le sculpteur, aux célébrations du centenaire de Balzac l'année précédente chez Henri Tranquille[549]. Cet évènement a eu lieu le 17 août 1950 à la Librairie Tranquille en dépit des interdictions proférées par le clergé, et plus particulièrement par Mgr Albert Valois[550]. D'autres invités produisent des nus durant leur carrière, comme c'est le cas pour Dumouchel, ou écrivent des textes dans lesquels ils défendent le nu et s'opposent à sa censure, ce que fait par exemple Paul Gladu tout au long des années 1950 et 1960[551]. Enfin, certains ont été censurés, comme

---

[548] *Le Canada*, 1951.09.27. L'article du *Canada* est tiré du *Haut-Parleur* et propose un résumé des textes du numéro de *Place Publique* d'août 1951.

[549] *Le Devoir*, 1950.08.24 ; Gauthier, 2005, p. 105. Roussil profite de l'occasion pour exposer un buste représentant l'écrivain français (P. Hébert, 2006a, p. 67, 69 ; P. Hébert et Salaün, 2004, p. 176-177, 181). Rolland et Val, des personnalités invitées au « procès d'un sans-culotte » s'y trouvent aussi.

[550] R. Martel, 1972, p. 47-48 ; Gauthier, 2005, p. 94-96 ; P. Hébert, 2006a, p. 67-70, 405.Tranquille défie aussi les autorités ecclésiastiques en vendant sous le comptoir des ouvrages à *l'Index*, comme c'est le cas de ceux Balzac (Gauthier, 2005, p. 96).

[551] Outre l'affaire Roussil 1951 – Montréal, Gladu se prononce lors des affaires Pellan 1956 (P. Gladu, 1956.11.24), Borremans 1961 (P. Gladu, 1961.01.01), Muhlstock 1962 (P. Gladu, 1962.02.09). De plus, il écrit des textes portant sur le nu artistique et le nudisme (P. Gladu, 1965.08.01 ; P. Gladu, 1965.08.08).

c'est le cas de Choquette, dont le roman *La Coupe vide,* publié en 1948, est côté « mauvais » par *Lecture*, la revue des éditions Fides, qui dénonce l'érotisme[552].

Quelques-uns des défenseurs de Roussil dans l'article des *Cahiers de la Place publique* affirment ne pas avoir vu l'œuvre en question[553]. Il faut dire que ce n'est pas *La Paix* en tant que telle qu'ils défendent, pas plus que le nu, mais plutôt le droit d'exposition et la liberté artistique de Roussil puisqu'ils déplorent l'acte iconoclaste de Gonthier. Il est toutefois étonnant de voir qu'aucune des personnes qui se confient dans les *Cahiers de la Place publique* ne prend la défense d'Agnès Lefort. C'est pourtant elle qui est visée par l'intervention des policiers, fait face à des accusations d'indécence, se retrouve devant la Cour du Recorder en avril 1951 et doit payer une amende. Ce procès survient au moment même où André Jasmin expose ses toiles à la Galerie Agnès Lefort (*Le Devoir*, 1951.03.26)[554]. Pourquoi le peintre, qui prend la défense de Roussil dans *Les Cahiers de la Place Publique*, ne le fait-il pas aussi pour Lefort, qui lui a permis d'exposer chez elle ? Dans le premier chapitre, il a été possible de voir que Claude Gauvreau adresse des reproches à la galeriste lorsqu'elle choisit de plaider coupable aux accusations d'indécence qui pèsent sur elle. Peut-être que le silence des détracteurs de ceux qui se prononcent dans *Les Cahiers de la Place publique* est dû, tout comme c'est le cas pour Gauvreau, par leur déception devant la décision de Lefort de baisser les bras ? Cette avenue semble plausible, mais les amitiés et les affinités entre ces acteurs et Roussil peuvent aussi expliquer cette situation.

---

[552] P. Hébert, 2006a, p. 152-154 ; Salaün, 2010, p. 153-198. La cote « mauvais », attribuée par la revue *Lecture*, est la plus répréhensible. Elle veut dire « à proscrire » (P. Hébert, 2010a, p. 11-12).
[553] C'est le cas de Jean Bruchési, Arthur Gladu, Léopold Legroulx et Albert Dumouchel.
[554] L'exposition de Jasmin a lieu du 28 mars au 10 avril 1951.

3.4.4 Les actions entreprises par la communauté culturelle pour soutenir Dorothy Cameron

La situation de Dorothy Cameron est à l'opposée de celle d'Agnès Lefort puisque dès la première heure, la galeriste bénéficie du soutien indéfectible de la communauté artistique. En effet, les deux interventions policières survenues dans sa galerie en mai 1965 et la reconnaissance de sa culpabilité à la Cour municipale de Toronto, puis à la Cour d'appel de l'Ontario mènent à son lot d'actions pour contester ces décisions et pour démontrer un appui à Cameron. Par exemple, l'ACLC organise le 3 juin 1965 une table ronde intitulée « *Obscenity and the Arts: The Eros Affair* » au théâtre Colonnade à Toronto[555]. Cette table ronde est organisée afin de réagir à la seconde visite des policiers à la Dorothy Cameron Gallery et à l'annonce d'une accusation formelle qui doit être déposée à la Cour municipale à la fin du mois de juin.

Trois des participants de la table ronde, l'avocat Sidney Midanik (1920-1997), Pierre Berton, June Callwood (1924-2007), sont des membres fondateurs de l'ACLC (M.B. Fraser, 2014, p. 6, 40). Berton est aussi un ami de Dorothy Cameron (McKillop, 2008, p. 443) et il a, il faut le rappeler, pris parole lors du vernissage d'*Eros '65* pour féliciter les Torontois pour leur ouverture d'esprit devant le nu. Le Révérend N. Bruce McLeod (né en 1929), Robert Fulford, chroniqueur et critique d'art au *Toronto Star*, et Harry Malcolmson, un avocat et critique d'art au *Telegram* (qui sera, quelques mois plus tard, l'un des témoins de la défense durant le procès de Cameron), se joignent à eux pour débattre au sujet de l'art, de la loi et de l'obscénité. Selon Barrie Hale (1965.06.04), qui fait un compte rendu de l'évènement dans le *Telegram*, plus de 250

---

[555] Fulford, 1965.06.04 ; Hale, 1965.06.04 ; Kritzwiser, 1965.06.04 ; *The Toronto Daily Star*, 1965.06.04. L'ACLC est un organisme non gouvernemental fondé en 1964 afin de s'opposer au gouvernement ontarien qui désire augmenter les pouvoirs de la police. La mission de l'ACLC est de défendre la liberté, la démocratie et les droits de la personne. Des membres de différentes communautés religieuses participent aussi à la mise sur pied de cette association dont les fonds proviennent de dons de particuliers.

personnes assistent à la discussion. Durant la soirée, il n'est pas seulement question que de l'affaire *Eros '65*, puisque les participants discutent à propos de la liberté d'expression et se positionnent contre la censure en général.

Quelques jours après la tenue de la table ronde, le critique du *Telegram*, Barrie Hale (1965.06.11), annonce que les propriétaires de la Galerie Dresdnere, de l'Isaacs Gallery, des Laing Galleries, de la David Mirvish Gallery, de la Gallery Moos, de la Jerrold Morris International Gallery, de la Picture Loan Society et de la Pollock Gallery se réunissent et signent un document dans lequel ils prennent la défense de Cameron et s'opposent à la censure survenue chez leur collègue. Il n'est toutefois pas indiqué à qui exactement cette pétition a été envoyée.

L'ACLC continue à apporter son soutien à Cameron dans les mois qui suivent la table ronde. Au lendemain de l'annonce du verdict de culpabilité prononcée par le juge Fred C. Hayes en novembre 1965, Julian Porter, le vice-président de l'association, signifie son intérêt et celui de l'ACLC pour le cas de Cameron : « *Our Association is interested in the case and is studying the reasons of the Magistrate. We could want to help Miss Cameron if she wishes to appeal* » (Hale, 1965.11.26). Ses paroles sont sincères puisque, comme il a été possible de le voir, Porter joue un rôle majeur dans l'équipe de la défense lors du procès à la Cour d'appel et en prévision de l'audience devant la Cour Suprême du Canada. Le reste de l'équipe juridique de Cameron, dont tous les membres travaillent de manière *pro bono*, est aussi composée d'avocats liés à l'ACLC.

Le soutien de la communauté artistique et culturelle de Toronto est lui aussi toujours bien présent à la suite du verdict de culpabilité énoncé par le juge Fred Hayes en novembre 1965. Des actions concrètes sont alors mises en branle par certaines personnalités connues de la communauté artistique et culturelle, notamment pour amasser des fonds destinés à assurer la tenue du procès à la Cour d'appel. Par exemple,

le *Telegram* (1965.12.01) informe ses lecteurs que trois groupes distincts font parvenir des fonds à Cameron. Le premier est composé de J. Reynolds et de quelques artistes dont l'identité n'est pas révélée. Le verdict de culpabilité touche directement Reynolds puisqu'il est le propriétaire de *The Lovers* de Lawrence Chaplin (Hale, 1965.11.26 ; *The Telegram*, 1965.12.01). Le second groupe est formé à l'initiative de Pierre Berton et de l'architecte John Cresswell Parkin (1922-1988). Le troisième rassemble l'artiste Harold Town et son galeriste, Jerrold Morris.

Berton, Parkin et Town connaissent bien Cameron non seulement parce qu'elle est l'une des galeristes les plus importantes de Toronto, mais aussi parce qu'elle fréquente les mêmes lieux de sociabilité. Ainsi, Berton, Parkin et Town sont tous les trois membres du Swordsmen's Club et la galeriste est régulièrement invitée aux soirées qu'ils organisent (McKillop, 2008, p. 443). Cameron est aussi amie avec la femme de Parkin, Jeanne, avec qui elle œuvre au sein du Women's Committee de l'AGT durant les années 1950 (Institut de l'art canadien, 2017). Enfin, Town est celui qui convainc Cameron d'ouvrir sa propre galerie d'art (Tyrwhitt, 1962.09.22) et il y présente des œuvres lors de l'exposition *Eros '65*.

La collègue montréalaise de Cameron, Agnès Lefort, s'est elle aussi fait promettre des fonds pour sa lutte lorsqu'elle est accusée d'indécence. Cependant, cette promesse ne semble pas s'être concrétisée. Les journaux de l'époque emploient systématiquement la forme conditionnelle lorsqu'ils parlent de l'aide possible qui lui serait apportée. Par exemple, dans *Le Canada* ([Arthur Prévost], 1951.03.17), il est possible de lire : « Mlle Lefort a reçu l'assurance qu'elle serait appuyée par plusieurs associations. Le professeur Frank Scott, par exemple, aurait dit, paraît-il, qu'il pourrait amasser $300 de souscriptions et d'autres groupements seraient prêts à faire de même ». Ensuite, *Le Petit Journal* (1951.03.18) insiste pour dire « […] que si des groupes voulaient l'aider dans sa cause, [Lefort] accepterait leur aide avec joie ». Enfin, Lefort (1951.04.21) elle-même confirme que « […] nulle association d'artistes n'a eu

la force de l'appuyer même moralement ». En fait, seuls les journalistes semblent l'avoir soutenu, notamment Arthur Prévost (*Le Canada* [Arthur Prévost], 1951.03.17) et Adrien Robitaille (1951.03.24) par l'entremise d'articles dans lesquels ils insistent sur le fait que la galeriste « ne peut lutter seule ». Ces textes semblent consister en un appel à la solidarité envers Lefort. Cette indifférence tranche avec l'appui concret dont bénéficie Roussil, comme il a été possible de le voir plus haut. Elle contraste aussi avec le soutien manifeste de la communauté artistique, des journalistes et des pairs envers Dorothy Cameron, de la première intervention policière jusqu'à la fin des démarches judiciaires en juin 1967.

À la suite du verdict de culpabilité émis par la Cour d'appel de l'Ontario, en juin 1966, une initiative de la communauté artistique canadienne en témoigne notamment. Cette fois, ce sont des galeristes – directement touchés par la jurisprudence engendrée par la culpabilité de leur consœur Dorothy Cameron – qui se regroupe pour protester. L'initiative est mise en place par le galeriste et voisin de Cameron, Avrom Isaacs. Il s'allie à Jean Sutherland Boggs (1922-2014), la directrice de la GNC[556], afin de rédiger un texte dans lequel ils prennent la défense de Cameron. C'est la deuxième fois qu'il participe à ce genre d'initiative puisqu'il était l'un des huit galeristes torontois à signer un document en appui à Cameron et dénonçant la censure faite par les policiers (Hale, 1965.06.11).

Cette fois, le document n'est pas seulement signé par des Torontois, comme c'est le cas en juin 1965. Il est envoyé aux plus importants galeristes et conservateurs canadiens afin de solliciter leur aide en prévision du procès devant la Cour Suprême. Or, aucune trace de ce soutient n'a été retrouvée dans la presse : l'ensemble des

[556] Elle occupe ce poste de 1966 à 1976, puis encore une fois en 1980.

informations proviennent d'un dossier trouvé dans les archives d'Isaacs conservé à la Clara Thomson Archives & Special collections, à l'Université York.

Le soutien d'Isaacs et de Sutherland Boggs s'explique aisément. Isaacs est le galeriste qui représente Robert Markle. Il a exposé *Lovers n° 1* dans sa galerie en 1963, et ce, sans aucun problème (Hale, 1965.05.26 ; *The Toronto Daily Star*, 1965.05.26b). Il représente d'autres artistes qui réalisent des nus et des œuvres érotiques, dont Dennis Burton, Graham Coughtry et Joyce Wieland, qui participent aussi à *Eros '65*. Il cherche donc peut-être avant tout à protéger ses propres intérêts. Quant à Sutherland Boggs, elle est conservatrice à l'AGT de 1962 à 1964. Lors de son passage dans ce musée, elle met sur pied une importante exposition sur Picasso, intitulée *Picasso and Man*, dans laquelle se trouvent des nus et des œuvres érotiques. Le catalogue (Sutherland Boggs, 1964) est évoqué lors du premier procès par l'un des témoins experts, Doris McCarthy, qui y pointe des œuvres comparables à celles saisies chez Cameron en mai 1965. Sutherland Boggs est aussi l'instigatrice de l'exposition *Auguste Rodin: Sculpture and Drawings* qui circule dans les musées nord-américains entre 1963 et 1965. Le catalogue tiré de cette exposition est notamment nommé dans les documents préparés par la défense pour le procès à la Cour d'appel de la galeriste torontoise (Goldscheider et Steinberg, 1963 ; *Appeal Case*, 1967, p. 25).

En 1966, Sutherland Boggs devient la directrice de la GNC, un poste qu'elle occupe jusqu'en 1976. Par conséquent, elle connaît bien Cameron qui est engagée par le musée afin de préparer une grande exposition de sculptures extérieures à Toronto pour les célébrations du centenaire du Canada, en 1967[557]. L'exposition, intitulée *Sculpture '67*, est présentée dans le cadre des festivités du 100e anniversaire du Canada.

---

[557] Ce n'est pas Sutherland Boggs qui engage Cameron puisque le projet est déjà mis en branle peu avant son arrivée à la direction de la GNC (Ord, 2003, p. 224).

Elle a lieu à partir du 1er juin 1967 au Square Nathan Phillips de Toronto qui jouxte l'hôtel de ville. La date coïncide avec celle du début de l'audience de Cameron devant la Cour Suprême. Au départ, la relation entre Cameron et Sutherland Boggs est cordiale, mais elle s'envenime au cours de l'année 1967, notamment à cause des évènements entourant *Sculpture '67*. L'exposition ferme le 17 juillet 1967, sept semaines plus tôt que prévu, en raison des réactions suscitées par certaines œuvres et des actes de vandalisme qui y sont perpétrés (Kritzwiser, 1967.07.17 ; Ord, 2003, p. 225-227). Les récriminations publiques faites par Cameron à cette occasion créent donc des tensions entre la commissaire et Sutherland Boggs (Ord, 2003, p. 227-228).

Les différentes lettres envoyées par Isaacs sont accompagnées d'un texte de deux pages dans lequel la condamnation de Cameron est dénoncée, d'une part pour ses conséquences pour la sphère artistique, mais aussi parce qu'il « […] *touches on the individual liberties if every Canadian*[558] ». Isaacs dénonce le fait que les juges de la Cour d'appel de l'Ontario aient refusé

> […] *to permit one of Miss Cameron's lawyers to present a succinct and exhaustively researched history of art which, it was felt, might assist the judges in fitting the Cameron case into the long tradition of indignation over the works of immortal artists* (Re : Dorothy Cameron, [1966]).

Le nom de Julian Porter est écrit à la main au-dessus du mot « *lawyers* » dans le document retrouvé dans les archives d'Isaacs. Le galeriste envoie plusieurs copies de ce texte aux différents destinataires de ses lettres, d'une part pour que ces derniers

---

[558] Re : Dorothy Cameron, [1966], p. 1. Le document retrouvé n'est pas la version finale envoyée aux galeristes et directeurs d'institutions artistiques, puisque des ajouts manuscrits sont apportés au document dactylographié.

puissent en gardent un exemplaire dans leurs archives personnelles et, d'autre part, afin qu'elle soit signée et retournée à l'expéditeur[559].

Isaacs cherche aussi à rassurer les destinataires de sa lettre sur la légalité de sa démarche. Comme il l'explique dans le document qu'il joint au texte d'appui :

> […] *this statement has been checked by a lawyer and he says it is perfectly okay and is not in any way a contempt of court. When Jean Boggs visited me in the Gallery, I showed the statement to her and she thought it was perfectly in order and was sympathetic towards it*[560].

Ce document est notamment envoyé à John K.B. Robertson (décédé en 2001), propriétaire de la Robertson Galleries d'Ottawa, à qui Isaacs (1966.09.27a) demande de le transmettre à signer à « *the other three Ottawa galleries* », sans spécifier lesquelles. Le galeriste torontois sollicite l'aide Douglas Christmas, propriétaire de The Studio Art Gallery à Vancouver, afin de contacter « […] *the New Design Gallery, the Victoria Art Gallery, and Mr. Richard Simmins at the Vancouver Art Gallery* » (Isaacs, 1966.09.27b). À Phyllis Tapper (dates inconnues), directrice de la Yellow Door Gallery de Winnipeg, Isaacs (1966.09.27c) demande de faire parvenir sa lettre à la direction de la Winnipeg Art Gallery, alors qu'à Terry Fenton (né en 1940), le directeur de la Norman Mackenzie Art Gallery à Regina, il demande de faire signer un exemplaire à Bruce Parsons (né en 1937), le conservateur de la Regina Public Library Art Gallery (Isaacs, 1966.09.27d). À Mira Godard (1928-2010), directrice de la Galerie Agnès Lefort à Montréal, Isaacs (1966.09.27e) demande « […] d'approcher [*approach*] » des galeristes, sans toutefois spécifier lesquelles. À E.E. Jacox (dates

---

[559] Isaacs écrit : « *Our plan is to have the statement approved by the important commercial and public galleries in Canada. A large number of the statements will then be printed with the names of the endorsers at the bottom and will be made available to the public through galleries and other media* » (voir Isaacs, 1966.09.27a à Isaacs 1966.09.27i). Les lettres se trouvent dans un dossier consacré à Dorothy Cameron.

[560] Voir Isaacs 1966.09.27a à Isaacs, 1966.09.27i.

inconnues), directeur de la Jacox Galleries Limited d'Edmonton, il demande de contacter John McGillivray (dates inconnues), le directeur de l'Edmonton Art Gallery (Isaacs, 1966.09.27f). Il envoie aussi sa lettre à T.R. MacDonald (1908-1978), le directeur de l'Art Gallery of Hamilton (Isaacs, 1966.09.27g), à Clare Bice (1909-1976), conservateur de la London Public Library and Art Museum (Isaacs, 1966.09.27h). Enfin, Isaacs (1966.09.27i) expédie aussi un des documents à signer à celle qui l'a aidé à le rédiger, Jean Sutherland Boggs.

Certaines des réponses positives à la requête d'Isaacs sont conservées dans le fonds d'archives du galeriste. Parmi ces documents se trouvent les lettres de Phyllis Tapper (1966.09.30) et de Terry Fenton (1966.10.04) informant Isaacs qu'ils ont transmis le texte à signer aux personnes demandées. Fenton affirme dans sa missive : « *I would be very happy to endorse a much stronger statement when it becomes possible. We've had our problems with a Kienholz exhibition in Regina and appreciate the significance of a legal precedent in this area* ». Le cas auquel le directeur de la Norman Mackenzie Art Gallery fait référence est survenu en septembre 1966, lorsque l'exposition de l'Américain Edward Kienholz (1927-1994) présentée dans le cadre du Festival of the Arts à Regina « […] *was viewed by Cabinet ministers, clergymen, film censors, and the city police morality squad before its official opening. They indicated the exhibit was worthwhile and moral*[561] ». L'ingérence de personnes étrangère à la sphère artistique, dénoncée par les spécialistes, n'est donc pas unique à Toronto ou à Montréal.

Tapper et Fenton ne sont pas les seuls à répondre à Isaacs. Barbara Ensor (1915-2008), Richard E. Williams (1921-2013), Mary Larratt Goldie (1903-1985) et

---

[561] Needham, 1966.09.16. Brenda Cossman (1995) ne relève pas l'incident dans la chronologie qui se trouve dans son ouvrage sur la censure dans les arts au Canada.

Richard Simmins (1924-1999) assurent eux aussi leur soutien à Dorothy Cameron en signant les textes envoyés par Isaacs[562]. Ensor est la directrice de la Wells Gallery à Ottawa. Dans deux lettres écrites à cinq jours d'intervalles et envoyées à Isaacs, elle affirme appuyer Cameron, mais avoir hâte que la galeriste ne soit plus au cœur des discussions portant sur l'obscénité. Elle craint que les discussions nuisent à sa collègue plutôt que ne l'aide : « *Personally, however, I feel that the whole thing should now be droped and forgetten. Too much publicity can sometimes become banal and can do more to kill the cause then to help it* » (Ensor, 1966.10.13). Isaacs écrit à Ensor et insiste sur l'importance que revêt la pétition pour les galeristes qui sont toujours en activité : « […] *who will very much be affected by the Supreme Court's decision* » (Isaacs, 1966.10.15). Cinq jours plus tard, en réponse à Isaacs, elle réaffirme son engagement envers Cameron, mais insiste : « *To have Dorothy name and case the chief topic of conversation among all the "dirty old men" on the street (and believe me this is so because I have heard them!) strikes me as being very degrading for her and for all galleries* » (Ensor, 1966.10.18). En ce qui concerne Richard E. Williams, il est le directeur de l'École d'art de l'Université du Manitoba à Winnipeg. Il n'est pas expressément nommé par Isaacs (1966.09.27c) dans la missive qu'il envoie à Phyllis Tapper, mais tout porte à croire que la propriétaire de la Yellow Door Gallery ne s'est pas limitée à faire parvenir le document à signer au directeur de la Winnipeg Art Gallery. Williams (1966.11.02) insiste fortement dans sa lettre sur l'appui qu'il offre à Cameron. Pour sa part, Mary Larratt Goldie (1966.11.03), du Studio Art Gallery, répond pour Douglas Christmas qui est « […] *so frantically busy getting the new gallery into shape* […] ». Elle a aussi transmis le message d'Isaacs à Richard Simmins, le directeur de la Vancouver Art Gallery. Ce dernier affirme avoir offert un soutien financier à celle qui se trouve devant les tribunaux afin qu'elle puisse poursuivre sa

---

[562] Ensor, 1966.10.13 ; Ensor, 1966.10.18 ; Williams, 1966.11.02 ; Larratt Goldie, 1966.11.03 ; Simmins, 1966.11.03. Ensor, directrice de la Wells Gallery à Ottawa, est l'une des trois galeristes d'Ottawa sollicitées par John K.B. Robertson à la demande d'Isaacs.

bataille devant la Cour Suprême du Canada. Cameron a remercié Simmins, mais aurait décliné son offre, ayant déjà suffisamment amassé de fonds pour poursuivre son combat. Dans sa missive adressée à Isaacs, il réitère son appui à Cameron (Simmins, 1966.11.03). Le soutien des plus importants galeristes du Canada n'a cependant pas aidé à influencer l'opinion des juges de la Cour Suprême qui, à la suite de l'audience de juin 1967, déterminent qu'aucun point de loi ne justifie la tenue d'un troisième procès.

Il n'a pas été possible de découvrir si les lettres envoyées par Isaacs ont pu servir de manière concrète à la défense de Cameron. Aucune mention n'est faite à leur sujet dans les documents de la Cour Suprême du Canada ni dans les articles qui se penchent sur l'audience qui a lieu en juin 1967.

3.5 Conclusion

Ce chapitre a permis de voir que l'histoire de l'art traditionnelle est utilisée pour défendre les nus et dénoncer la réception négative engendrée par certaines œuvres, mais aussi pour convaincre le public et les censeurs de leur légitimité. Des opposants à la censure considèrent même que la bonne connaissance de cette discipline est la solution idéale pour éviter le scandale. Pour ce faire, ils encouragent le grand public, les enfants et les autorités chargées des censures à acquérir une meilleure éducation artistique. Règle générale, les canons sont cités en référence, ce qui n'est pas surprenant puisque ceux qui les nomment veulent s'assurer que les œuvres soient connues par la majorité des lecteurs qui lise les journaux. Cependant, les œuvres choisies comme comparatifs ne sont pas toujours appropriées. À plus d'une reprise, elles sont si éloignées de celles qui sont censurées à Montréal et à Toronto que la comparaison ne convainc pas les censeurs et ceux qui l'appuient. Parfois, c'est l'esthétique des œuvres qui est trop

éloignée, d'autre fois, l'érotisme est absent dans l'une et présent dans l'autre. Ainsi, faire un rapprochement entre des nus qui ne se ressemblent pas semble dans ces cas indiquer une méconnaissance de l'histoire de l'art auquel la personne fait référence.

Enfin, les communautés artistiques et culturelles joignent leurs forces à de nombreuses reprises afin de défendre l'un.e des leurs qui se trouve au cœur d'une censure ou d'une controverse impliquant le nu. Les manifestations de soutien sont diversifiées et d'ampleurs différentes, mais témoignent des changements sociétaux vécus dans les années d'après-guerre, ainsi que des transformations qui marquent les mécanismes de la censure culturelle de l'époque.

CHAPITRE IV

UN ACTE PUBLICITAIRE. LA CENSURE ET LA CONTROVERSE DU NU UTILISÉES POUR (FAIRE) PARLER DE SOI ET DE SES ŒUVRES

L'analyse faite dans les journaux de masse permet de constater qu'un effet publicitaire est engendré par les controverses ou les censures survenues à Montréal et à Toronto dans les années d'après-guerre. C'est le cas notamment lorsque la communauté culturelle se rallie à un artiste ou un galeriste censuré pour dénoncer l'ingérence d'autorités qui n'ont pas préséance dans le domaine artistique, comme il a été possible de le voir dans le chapitre précédent. La curiosité engendrée par les évènements, à l'instar de l'arrestation d'une sculpture ou encore le procès d'une galeriste, participe aussi de cet effet publicitaire.

Des nus et des artistes tirent avantage – de manière consciente ou non – de l'attention médiatique attisée par la controverse ou la censure. C'est principalement le cas de Robert Roussil, mais également, dans une certaine mesure, de Michael Snow, Graham Coughtry et John Bennett. La CNE, théâtre récurrent de controverses liées à l'exposition du nu à Toronto, sort elle aussi gagnante des scandales puisque les foules accourent pour voir les œuvres controversées. Autrement dit, le pouvoir d'attraction des nus, mais aussi des phénomènes de controverses et de censures, agit à plusieurs reprises comme un outil promotionnel bénéfique à une œuvre, un artiste ou une institution.

Il est aussi possible de constater que les motifs de la censure sont parfois externes à l'exposition de nus subversifs. Dans ces cas-là, ils reposent plutôt sur des conflits de personnalités entre un artiste et une figure d'autorité (Charles Maillard et Alfred Pellan, Robert Roussil et Guy Robert), voire dans un des cas, de politiciens extérieurs au domaine (Jean Drapeau et Antoine Tremblay). Le nu, la controverse et la censure sont alors utilisés comme armes afin de déclencher un conflit, ce qui permet aux acteurs de camps opposés de régler leurs comptes sur la place publique.

La censure ne semble pas avoir été utilisée par les artistes et les figures d'autorité torontoise durant la période étudiée afin de régler des conflits externes à l'exposition du nu, comme il est possible de le voir à Montréal. En effet, bien qu'il soit possible que le maire Nathan Phillips ait initialement voulu asseoir son nouveau pouvoir en intervenant à la Hart House dans les premières heures de son mandat, la censure du nu ne sert pas, dans ce cas-ci, d'excuse pour régler un différend entre deux personnalités qui va au-delà de l'évènement censorial.

4.1 L'effet publicitaire de l'interdit

En 1970, l'éditeur Jacques Hébert (p. 37-38) remarque l'attention soutenue que reçoivent les œuvres littéraires censurées, alors que le but des autorités est de les retirer du réseau de circulation. Il écrit :

> La saisie d'un livre par la police, sa condamnation par un tribunal […] stimulent presque toujours la vente de l'ouvrage ostracisé. L'affront qu'on fait à l'intelligence, au jugement et même au sens moral des citoyens en leur interdisant de lire tel livre les incite, pour se venger de la censure, à vouloir le lire à tout prix.
>
> De plus, le livre saisi ou condamné jouira d'une publicité inouïe. Un titre, peu connu, fera la manchette des journaux, dessinateurs et chansonniers s'en amuseront, la radio et la télévision lui consacreront des reportages où il sera moins

> question d'obscénité que des droits de l'homme. Bref, tout le monde parlera *du* livre.

Jacques Hébert n'est pas le seul à constater que la censure et la controverse attisent la curiosité du grand public et des médias. Par exemple, le clergé a cherché à interdire le passage de Sartre à Montréal en 1946 (Cloutier, 1998), mais sans succès puisque l'interdit a publicisé la visite du philosophe. Cet évènement « […] consiste en une censure avortée », selon Pierre Hébert (2006a, p. 320-322) et cet échec est attribuable à l'attention médiatique accordée à la controverse, à Sartre et à sa pièce de théâtre *Huis-Clos* dans les différents journaux de la métropole. Récemment, Róisín Kennedy et Riann Coulter (2018, p. 2) ont posé un constat semblable dans l'introduction de *Censoring Art. Silencing the Artwork* : « *As well as negating certain artworks, the mechanisms of censorship can equally highlight, and even produce, art that responds to or reflects the underlying concerns of the censor, many of which may be shared by the artist and the audience* ». Pour sa part, Michèle Grandbois (2009, p. 22-23) croit que le succès de l'Exposition du Printemps de 1913 réside dans le « […] parfum de scandale qui entoura l'évènement », ce que soutient aussi Anna Hudson lorsqu'elle constate l'attrait suscité par les nus – et plus particulièrement par les nus controversés – lors de la Canadian National Exhibition (Grandbois, 2009, p. 52, 88). Le nombre d'articles recensés dans les deux premiers chapitres pour la période allant de 1945 à 1967 le confirme aussi.

4.1.1 Une augmentation des visiteurs pour voir les œuvres controversées

Lorsque l'évènement se limite à la controverse, ou qu'il ne s'est pas encore transformé en censure, l'attention médiatique incite certaines personnes à se déplacer, ou à envisager de le faire, pour voir l'œuvre alors qu'a priori, elles n'avaient pas nécessairement l'intention de se rendre à l'exposition avant que n'éclate la controverse.

Ceci est particulièrement vrai pour les affaires qui impliquent l'intervention des policiers. Ainsi, *La Famille* de Robert Roussil attire des badauds alors qu'elle est toujours conservée au commissariat et *La Paix* devient un objet de curiosité pour certains Montréalais peu après la visite des policiers à la Galerie Agnès Lefort[563]. L'artiste et ses œuvres obtiennent également une couverture médiatique importante[564].

Le traitement de *La Famille* de Roussil est loin d'être le seul à attirer l'attention sur une œuvre. À la suite de la demande de censure faite par le maire Nathan Philipps à Toronto, il est écrit dans le *Telegram* (1955.01.06b) : « *Controversy excites curiosity and the Hart House authorities should be prepared for a fill attendance at the public show on Sunday* ». Une idée semblable se trouve dans la chronique de Frank Tumpane (1955.01.07), qui laisse entendre que les actions du maire « […] *has stimulated attendance at the Hart House exhibition and has given it publicity it would never otherwise have attracted* ». Il est vrai que la foule qui se rend à la Hart House en janvier 1955 est importante. Selon le journal étudiant de la University of Toronto, *The Varsity*, le public issu de la population estudiantine aurait été plus nombreux à se rendre à la Hart House à la suite de la demande de censure faite par Nathan Phillips. Un premier article paraît trois jours après l'intervention du maire et indique que :

> « […] *literally thousands of undergraduates – and the off faculty member too – swarmed down to the little art exhibition room, in the basement of Hart House to grab a peek at the forbidden creations which, it appeared, might be taken down at any moment. Chairman Gigeroff said attendance skyrocketed to ten or twelve times normal* (Pengelley, 1955.01.07, p. 1).

---

[563] *The Montreal Star*, 1949.11.10 ; *La Presse*, 1949.11.11 ; *The Montreal Star*, 1951.03.10b ; *The Gazette*, 1951.03.13.
[564] Il en sera question un peu plus loin dans le présent chapitre.

Une semaine après la visite du maire, un second article statue aussi la popularité de l'exposition auprès des étudiants : « *All last week the exhibit was filled with curiousity* [*sic*] *seekers; "there was scarcely standing room, commented Warden Joseph McCulley"* » (*The Varsity*, 1955.01.10a, p. 1). En ce qui concerne le nombre de visiteurs issus du grand public, qui peuvent se rendre à la galerie que dimanche, le *Globe and Mail* (1955.01.10) estime que 400 personnes se sont déplacées, ce qui est « […] *only a slightly larger crowd than usually* ». *Varsity* (1955.01.10a, p. 1) indique un nombre de visiteurs semblable (entre trois et quatre cents), mais contrairement au *Globe and Mail*, affirme plutôt qu'il s'agit d'un « *substantial increase over usual* ». Il semble que des gens soient aussi attirés à l'exposition de Muhlstock à Montréal en raison des allégations de censure faites par l'artiste et l'intervention d'un gardien qui a fermé les lumières de la salle lorsque des enfants sont arrivés à la Galerie XII (*The Gazette*, 1962.11.28 ; Sabbath, 1963).

Enfin, il ne fait aucun doute que l'achalandage élevé lors du vernissage de l'exposition de John Bennett à la Pollock Gallery au début de juin 1965 soit une cause directe des interventions des policiers à l'exposition *Eros '65*. Les centaines de curieux [565] espèrent sans doute que les œuvres présentées soient potentiellement controversées et qu'elles attireront les hommes de loi puisqu'un avertissement indiquant « *For Adult Viewing Only* » se trouve à la porte et sur le carton d'invitation, tout comme il l'a été pour *Eros '65* quelques semaines plus tôt. Cette affichette, mise en place tant chez Pollock que chez Cameron afin de limiter l'entrée à un public adulte et averti, servirait plutôt à informer les autorités de la présence d'œuvres subversives. À moins qu'elles aient servi à publiciser l'évènement afin d'appâter un public en quête de scandale. C'est ce que pense le critique du *Canadian Art*, Arnold Rockman (1965c). Il écrit en effet que sans l'affichette « […] *"adult viewing only," no doubt it would have*

[565] Les chiffres varient entre 200 (Hale, 1965.06.07) et 800 personnes (Duff, 1965.06.07).

remained totally unnoticed by the police […] ». Par la suite, le peintre A.Y. Jackson et le juge de la Cour d'appel J.A. Aylesworth énoncent eux aussi cette idée (*The Telegram*, 1966.06.25; *Canadian Criminal Case*, 1966, p. 283).

4.1.2 Attirer une clientèle en instiguant une controverse ?

Certaines personnes sont accusées d'être à l'origine du scandale et que l'objectif premier est de faire de la publicité pour son exposition. C'est le cas du propriétaire du magasin Simpson's de Pointe-Claire, R.C. Gibson. Il est accusé par certains d'exposer la copie du *David* de Michel-Ange non pour permettre aux clients d'avoir accès à la culture, mais bien pour augmenter la fréquentation de son établissement. C'est du moins ce qu'un homme confie à la journaliste Nicole Mongeau (1965.10.29) lorsqu'il affirme : « C'est un truc publicitaire pour attirer le plus de monde possible ». Pour sa part, B. Valois, lecteur du *Photo-Journal* (1965.12.08), soutient avec force que la présence du plâtre est « […] la plus belle niaiserie publicitaire de l'année » et refuse de se rendre sur les lieux pour aller la voir. Se pourrait-il aussi que les articles portant sur *Exhibit 21*, qui insistent sur la présence de nus pouvant mener à une controverse (*La Presse*, 1965.11.09 ; Henry, 1965.11.11), aient été publiés afin d'aiguiser la curiosité des gens et ainsi, de les attirer dans le Centre commercial ? Il faut rappeler que Fairview Pointe-Claire a ouvert ses portes que quelques mois plus tôt, en août 1965, et les deux controverses ont lieu en novembre. Toujours dans la perspective que le nu avive l'intérêt du public, il est aussi possible de croire que la censure du *David* de Michel-Ange – ou du moins, l'attention médiatique dont le plâtre bénéficie à la suite des plaintes acheminées au Centre commercial Fairview – est sans doute responsable de l'augmentation considérable des participants au bal du MBAM où la sculpture est présentée peu après son passage remarqué à Pointe-Claire, comme le laisse entendre la journaliste Laureen Sweeney (1965.12.11).

Pour sa part, le procureur de la couronne, Peter Rickaby, est d'avis que Dorothy Cameron a cherché à attirer les foules en choisissant délibérément un titre controversé, *Eros '65*, afin d'appâter les foules, comme il le souligne durant premier procès de la galeriste. Le témoin qu'il interroge à ce moment, le critique d'art Harry Malcolmson, ne contredit pas l'avocat et reconnaît qu'un nombre important de personnes a assisté au vernissage et que le nom de l'exposition y est sans doute pour quelque chose. Cependant, il ajoute que la foule rassemblée chez Cameron le premier soir n'était pas : « […] *as large as the crowd after the police arrived* » (*Appeal Case*, 1967, p. 99). Le chroniqueur Robert Fulford (1965.10.07), qui couvre le procès de Dorothy Cameron, prend soin de rapporter cet échange.

Malcolmson n'est pas le seul à croire que la véritable publicité ne vient pas du titre de l'exposition, mais plutôt des deux interventions policières qui se sont déroulées dans la galerie de Cameron. Dans une lettre ouverte envoyée au *Toronto Daily Star*, Charles T. Morey écrit que la présence des agents de la paix a attiré l'attention de badauds qui, autrement, n'auraient pas fréquenté une galerie d'art, un fait qu'il déplore. Il affirme : « *As soon as Miss Cameron's "obscene" show received publicity in places other than the usual art columns, it was invaded by the same crowd of sensation-seekers who normally frequent the burlesque houses and the magazine stands* » (*The Toronto Daily Star*, 1965.12.02). Robert Fulford (1965.06.04) croit aussi que la galeriste a bénéficié d'une publicité gratuite à la suite des visites des policiers. Il affirme au début du mois de juin 1965 que : « *This week you can hear people all over town saying that Miss Cameron received a million dollars worth of free publicity, when the police seized seven pictures from her gallery and charged her with exhibiting obscene objects* ». Il n'a toutefois pas été possible de retrouver dans les journaux des informations concernant le nombre de visiteurs qui se sont rendus à la Dorothy Cameron Gallery durant le mois de mai 1965.

Bien que Cameron soit bien connue avant la tenue de l'exposition *Eros '65* et qu'il soit souvent question d'elle ou de sa galerie dans la presse avant le mois de mai 1965[566], l'attention liée à la censure amplifie sa présence dans les médias. Plusieurs des articles écrits à la fin de 1965 et qui offrent un bilan ou un compte rendu des évènements marquants de l'année parlent de la galeriste (Ferry, 1965.12.31 ; M. Harris, 1966, p. 523-524). Tout porte à croire que sans les interventions policières ni le procès à la Cour municipale de Toronto, Cameron n'aurait pas reçu l'honneur de faire partie de la liste des femmes ayant le plus fait parler d'elles au cours de l'année 1965[567] (Sharp, 1965.12.30 ; *Le Devoir*, 1965.12.31).

S'il est vrai que la galeriste est au centre de l'attention médique de la fin mai jusqu'au début du mois de juin 1965, puis lors de chacun de ses procès, cette publicité gratuite n'est pas que bénéfique. La Dorothy Cameron Gallery a une visée commerciale et pour survivre, elle doit vendre, non pas seulement attirer une foule de curieux dans son établissement. De plus les œuvres d'art – et plus encore la sculpture monumentale à laquelle se consacre surtout Cameron – coûtent cher : tous n'ont pas les moyens et l'espace pour s'en procurer. Fulford (1965.06.04), bien qu'il croit que la censure ait engendré une forme de publicité, demeure lucide et constate les difficultés qui existent pour vendre des œuvres d'art. Il affirme à ce sujet : « *Publicity of this kind sells books and movie tickets. It doesn't sell art* ». Le cours des évènements donne raison au chroniqueur : la publicité engendrée par la censure de l'exposition *Eros '65* n'a pas permis à Cameron de sauver sa galerie de la faillite quelques mois plus tard, comme il été possible de le voir dans le second chapitre.

---

[566] Par exemple, elle figure dans l'article « Art : Dealer's Choice is the Rule of Toronto's Galleries » de Ralph Hicklin (1965.03.06), où le critique demande à six galeristes torontois « *How does a gallery director choose what he shows ?* ».

[567] Cameron est toutefois devancée par Madame George Vanier qui obtient la mention de femme de l'année, toutes catégories confondues.

Un seul des artistes censurés durant la période de 1945 à 1967 semble véritablement profiter de la situation : le sculpteur Robert Roussil. À l'exception de sa mise à pied de l'École d'art et de design du MBAM, il semble gagner sur toute la ligne.

4.2 Robert Roussil

Inconnu du public avant 1949, Robert Roussil semble dès les premières heures de cette affaire bénéficier d'un coup de publicité plutôt que d'une censure en raison du nombre d'articles qui lui sont consacrés dans la foulée des évènements[568]. C'est ce que remarque notamment François Tétreau dans un ouvrage qu'il consacre à Roussil au milieu des années 1990. Pour lui, l'affaire de *La Famille* a été bénéfique pour lancer la carrière du sculpteur[569]. Tout en étant en accord avec les propos de Tétreau, la présente section démontrera que cet évènement est même orchestré de toutes pièces par Roussil et par certains de ses amis journalistes[570]. Ces derniers utilisent de concert l'affaire de *La Famille* et le journal pour faire la promotion de l'artiste et de son travail.

4.2.1 D'inconnu à artiste médiatisé

Il a été possible de voir dans le premier chapitre que la nouvelle de la censure de *La Famille* est rapportée par de nombreux journalistes. Ceci s'explique aisément par

---

[568] Cette corrélation est notamment soulevée par un journaliste du *Standard* (1949.11.12) à l'automne 1949.
[569] « […] Roussil ne devait pas être mécontent non plus. Ce scandale le lançait comme une chanson impose un groupe de rock » (Tétreau, 1996, p. 15).
[570] La section portant sur l'instrumentalisation de la censure et l'organisation de l'affaire par Roussil et ses amis est issue d'un article écrit par la présente autrice. Voir Godin-Laverdière, 2019.

le caractère inusité de la découverte d'une telle sculpture à quelques pas de la porte latérale de l'institution. Dès les premières heures de l'affaire de *La Famille*, Roussil et son œuvre sont défendus par des journalistes qui se moquent de la censure. Puis, ils constatent de manière ironique que l'intervention des policiers est loin d'être efficace en raison de l'attention dont bénéficie la sculpture. Dans des journaux, le poste de police où est conservée *La Famille* est comparé, à la blague, à une galerie d'art fréquentée par une foule de visiteurs[571]. Certains articles invitent même les Montréalais à s'y rendre afin de visiter l'exposition la plus populaire de la métropole. Par exemple, dans la *Gazette* (1949.11.12), il est possible de lire :

> *You have two days left to see the "censored" sculpture display at Police Station, No. 10 in Montreal. The Police have announced that the show closes Monday when Montreal's most-looked-at statue will be returned to Robert Roussil, the young war veteran, who carved it*.

L'invitation parodie celles régulièrement lancées par les critiques d'art dans les pages des quotidiens lorsqu'ils convient le public à se rendre dans les galeries et musées de la métropole. En plaçant le mot « censure » entre guillemets, l'auteur démontre qu'il est conscient de son inefficacité. D'ailleurs, selon le *Montreal Daily Star* (1949.11.11), le public et les journalistes se rendent sur place en grand nombre afin de voir l'œuvre.

Roussil lui-même comprend que la censure de *La Famille* lui apporte une publicité indéniable. Comme le souligne un reporteur du *Standard* (1949.11.12) au lendemain de la saisie de l'œuvre :

> *At first Roussil was a little astounded, even a bit hurt, when he heard his pride and joy was in the cooler. He felt that perhaps his reputation as a serious sculptor would be impaired through the resulting publicity. But today he finds that the entire fracas was a blessing. Roussil* […] *said that perhaps this was the best break*

---

[571] *The Montreal Star*, 1949.11.10 ; *La Presse*, 1949.11.11 ; *The Montreal Star*, 1949.11.11 ; *The Gazette*, 1949.11.12 ; *The Standard*, 1949.11.12.

> *he had experienced since taking up the serious task of becoming a Canadian sculptor*.

Roussil n'est pas le seul artiste censuré en début de carrière à profiter ainsi de la publicité à la suite de sa censure. Les différents textes portant sur le nu, la censure et la controverse consistent en une forme de promotion inestimable pour des artistes émergents, bien que ce ne soit pas toujours pour les bonnes raisons. Outre Roussil, Graham Coughtry et Michael Snow sont aussi connus du public en raison de l'intervention du maire Nathan Phillips la Hart House. Le journal des étudiants de la University of Toronto, *Varsity* (1955.01.10a, p. 1), rapporte : « *Concerning the publicity given the display, both artists felt hat* [*sic*] *it was in general a beneficial thing* […] ». Snow est toutefois mitigé devant la situation et préfèrerait que les gens se rendent sur place pour les bonnes raisons[572]. Il est vrai que l'attention dont bénéficient les deux jeunes peintres est davantage due aux commentaires négatifs du maire qu'à la qualité artistique de leurs dessins et tableaux. D'ailleurs, presque aucune information concernant les œuvres exposées à la galerie universitaire n'est offerte aux lecteurs des journaux : c'est plutôt l'évènement qui fait la nouvelle. Les journalistes, les éditorialistes et les auteurs de lettres ouvertes se concentrent davantage sur la censure en tant que telle, sur l'ingérence du maire dans une sphère d'activité qui ne le regarde pas et sur le début de mandat animé de Phillips. Tel que soulevé dans le second chapitre, seul un compte rendu d'exposition offrant quelques descriptions et commentaires sur les œuvres paraît (McMordie, 1955.01.10). Ce texte n'est pas publié dans la presse de masse, mais dans un journal étudiant, ce qui n'offre pas la même visibilité aux artistes que ne l'aurait fait un article semblable dans le *Telegram*, le *Globe and Mail* ou le *Toronto Daily Star*. Il est néanmoins indéniable que la cinquantaine de textes et de caricatures publiés au mois de janvier 1955 dans la foulée de la plainte de Nathan

---

[572] Snow confie au journal étudiant : « *"I'd rather people came here to look at art – good or bad – than to peer at an oddity"* (*The Varsity*, 1955.01.10a, p. 1).

Phillips attire l'attention du grand public sur les jeunes Coughtry et Snow, notamment parce que des articles publiés à ce moment retracent leur formation et leur parcours professionnel. Si l'exercice sert avant tout à prouver leur professionnalisme, ces renseignements permettent au grand public de prendre connaissance de l'existence de ces deux artistes émergents. Des informations similaires à celles données sur Coughtry et Snow en 1955 paraissent aussi sur Roussil dans la presse : les journalistes parlent de son service militaire, de ses études à l'école d'art et design du Musée des beaux-arts ou de son exposition chez Henri Tranquille à l'été 1949[573]. Certains textes rapportent l'opinion favorable de critiques d'art – non identifiés – et de policiers qui qualifient le sculpteur de talentueux[574].

L'attention portée sur Roussil n'a pas que des conséquences positives. Le MBAM ne semble pas apprécier le tumulte soulevé par l'un de ses enseignants : les responsables demandent au sculpteur de récupérer les œuvres qu'il conservait au musée et il perd son poste de professeur à l'École d'art et de design (*La Presse*, 1949.11.14 ; *Le Canada*, 1949.11.14 ; *La Patrie*, 1949.11.15). Il faut dire que la plainte qui mène à l'intervention policière aurait été faite par l'une des mécènes importants de l'institution, Mme Angus[575].

En dépit de son renvoi du MBAM, Roussil tire profit des aventures de *La Famille*. Lorsqu'il récupère son œuvre, après sa sortie du commissariat, c'est pour l'exposer le jour même, en compagnie d'autres de ses œuvres, aux Galeries d'art

---

[573] *Le Canada*, 1949.11.10 ; *The Gazette*, 1949.11.11 ; *La Presse*, 1949.11.11 ; *The Montreal Star*, 1949.11.11.
[574] *The Gazette*, 1949.11.11 ; *The Montreal Star*, 1949.11.11 ; *The Standard*, 1949.11.12 ; *Le Canada*, 1949.11.14.
[575] C'est du moins ce qui est rapporté dans l'historiographie (Tétreau, 1996, p. 15 ; Volkmer, 2003 ; Grace, 2011). Son nom n'est toutefois jamais donné dans la presse à l'automne 1949, où il est plutôt question d'une dame (*Le Petit Journal*, 1949.11.18) ou de plusieurs plaintes (*The Montreal Star*, 1949.11.10 ; *The Standard*, 1949.11.12 ; *La Patrie*, 1949.11.15).

Marchant. *La Famille* est le clou du spectacle et sert à publiciser l'exposition : d'ailleurs, une photographie de Roussil et du propriétaire de la galerie, Thomas L. Marchant (1914-1974), accompagne l'article. Les deux hommes sont placés devant l'œuvre, ce qui cache la taille de la sculpture (*La Presse*, 1949.11.14) (Figure 4. 1). Il s'agit d'une chance inespérée pour l'artiste dont les sculptures sont jusqu'alors peu présentées en public. En effet, bien que sa participation à des expositions collectives des élèves de l'École d'art et de design de l'AAM soit soulignée dans quelques articles, son travail ne suscite pas vraiment de commentaires de la part des critiques[576], les œuvres du sculpteur sont seulement présentées dans le cadre des deux expositions chez Henri Tranquille à l'été 1949[577]. C'est à ce moment, il faut le rappeler, qu'il attire véritablement l'attention critique pour la première fois[578].

Tout porte à croire que le galeriste, Marchant, lance l'invitation à Roussil afin de profiter lui-même de la célébrité instantanée du sculpteur et de *La Famille*. La tenue de l'exposition – mais surtout, la présence de l'œuvre – est soulignée dans les journaux qui, habituellement, n'accordent pas une place importante aux œuvres et aux artistes exhibées chez Marchant. Une recherche sommaire dans les journaux pour l'année 1949 a permis de retracer que deux textes dans lesquels il est question des expositions tenues à la Galerie Marchant avant qu'il ne propose à Roussil de rassembler ses œuvres chez lui (Saint-Mars, 1949.10.01 ; Robitaille, 1949.10.07). Aucune trace de l'existence de la Galerie Marchant ne semble subsister dans l'historiographie. En outre, il n'a pas été possible de retracer la date d'ouverture de la galerie et tout porte à croire que sa durée

---

[576] Par exemple, son nom figure dans les articles où il est question de l'École d'art et de design et des prix annuels remis aux élèves (*The Gazette*, 1947.04.14 ; *Le Canada*, 1948.04.23) et dans l'énumération des artistes présents dans les expositions collectives de l'AAM (*The Montreal Star*, 1947.03.21 ; *The Gazette*, 1949.04.20 ; *The Montreal Star*, 1949.04.21).

[577] L'exposition solo de Roussil a lieu du 5 au 17 juillet 1949 alors que l'exposition collective à laquelle participe le sculpteur se tient du 30 juillet au 31 août 1949.

[578] Son travail est notamment louangé par Charles Hamel (1949.07.09), Rolland Boulanger (1949.07.09) et Adrien Robitaille (1949.07.13).

de vie ait été assez éphémère. Cette situation expliquerait la rareté des articles faisant mention de l'endroit et l'absence totale de ce lieu des travaux des historiens de l'art Yves Robillard (1990) et Hélène Sicotte (1992) qui s'intéressent tous deux aux lieux d'exposition des années 1940 et 1950 à Montréal.

Marchant souhaite donc amener le public et les critiques d'art de la métropole québécoise dans sa galerie, ce qu'il réussit à faire dans une certaine mesure. Deux critiques, Adrien Robitaille (1949.11.30) du *Devoir* et Rolland Boulanger (1949.11.26) du *Canada*, publient des textes à cette occasion et un article d'information paraît dans les pages artistiques de *La Presse* (1949.11.14). Cependant, seul Robitaille propose une véritable critique de l'exposition : Boulanger et *La Presse* préfèrent s'attarder aux mésaventures de Roussil et de sa sculpture. Des mentions à la Galerie Marchant et à l'exposition du sculpteur sont aussi faites de manière rapide dans des articles issus des faits divers[579]. Malheureusement, les efforts de Marchant pour attirer l'attention sur sa galerie en utilisant Roussil et sa *Famille* semblent vains. En décembre 1949, moins d'un mois après l'annonce de la tenue de l'exposition, une proclamation de la Cour supérieure, reproduite dans *La Presse* (1949.12.14), annonce la faillite du galeriste[580].

4.2.2 *La Famille* de Roussil, une censure orchestrée de toutes pièces

Il est possible de croire que la censure de *La Famille* et son traitement médiatique sont préalablement organisés par Robert Roussil et ses amis journalistes qui forment quelques mois plus tard, une partie du comité provisoire d'un sans-culotte : Roger Guil, Charles Hamel, Arthur Prévost et Pierre-Saint-Germain. L'évènement que

---

[579] *The Standard*, 1949.11.12 ; *Le Canada*, 1949.11.14 ; *La Patrie*, 1949.11.15 ; *Le Canada*, 1949.11.21.
[580] Il est notamment écrit que les biens de Marchant seront vendus à même les locaux de la galerie (*La Presse*, 1949.12.14).

désire mettre sur pied le comité est un procès-spectacle qui servirait à prendre la défense de Roussil et à lancer un débat sur la nudité artistique. L'évènement semble aussi être un coup publicitaire puissant en raison des nombreux articles publiés dans la presse francophone et anglophone de Montréal et de la notoriété des invités.

L'implication des journalistes dans la préparation de controverses artistiques n'est pas unique au cas de Roussil. Dans *Refus global. Histoire d'une réception partielle*, Sophie Dubois démontre le rôle joué par *Le Petit Journal* lors de la parution du manifeste automatiste. En multipliant les articles annonçant de manière plus ou moins voilée que le contenu du manifeste est controversé, le *Petit Journal* « […] invite moins à découvrir l'œuvre à paraître que "l'évènement" qu'est le lancement, rendu attrayant par les réactions potentielles qu'il engendrera ». Dubois (2017, p. 64) croit que cette tactique « […] contribuera à forger un horizon d'attente propice aux réactions vives » provoquées par la parution du manifeste. Cette théorie semble aussi applicable à l'affaire de *La Famille*, surtout en regard d'un article d'Arthur Prévost publié le 25 septembre 1949 dans *Le Petit Journal*, près d'un mois et demi avant que n'éclate la controverse. Ce texte est le premier à s'attarder sur Roussil et sa production en dehors des comptes rendus des expositions tenues l'été précédent chez Henri Tranquille. Le journaliste y trace un portrait biographique de l'artiste dans lequel il vante ses qualités et parle pour la première fois de *La Famille*. Dès les premières lignes, Prévost indique :

> […] c'est devant un public profane, mais sans cesse renouvelée, que M. Roussil montre son talent, et de fort originale façon. En effet, dans un jardin du quartier Bordeaux-Ahuntsic, sur l'avenue de Salaberry, ce débrouillard est en train de sculpter dans le bois une œuvre qui mesurera une douzaine de pieds de hauteur.

Des photographies accompagnent le texte. L'une montre *La Famille* de biais, l'autre présente Roussil alors qu'il est affairé à sculpter le tronc d'arbre, la dernière est une photo en buste du sculpteur.

Il faut ici insister sur le rôle joué par Prévost dans la genèse de l'œuvre, puis dans l'organisation du procès d'un sans-culotte. C'est lui qui offre le tronc d'arbre avec dans lequel Roussil sculpte *La Famille* et il propose à l'artiste de s'installer sur son terrain pour travailler[581]. En tenant compte de la suite des évènements, la publication de cet article peut prendre une connotation particulière : elle légitime le statut de l'artiste, mais aussi celui de l'œuvre qui y est encensée[582]. Par ailleurs, elle semble préparer le terrain au coup de théâtre qu'est la découverte inopinée de la sculpture sur le terrain du Musée des beaux-arts de Montréal quelques semaines plus tard.

En raison des liens entretenus par Prévost et Roussil, mais surtout, du fait que *La Famille* est réalisée sur le terrain du journaliste, ce dernier sait nécessairement que l'œuvre quitte son jardin afin d'être déposée au MBAM. Pourrait-il avoir propagé la nouvelle auprès de journalistes et photographes montréalais ?

Il n'y a pas que les journalistes qui semblent être de mèche avec Roussil puisque cela pourrait aussi être le cas de Basile Zarov (1913-1998) de l'agence Arless-Zarov[583]. Le photographe est dépêché près de l'institution juste à temps pour immortaliser les policiers alors qu'ils transportent l'œuvre, couverte d'un drap, vers le fourgon cellulaire (Figure 1. 9). Les liens qui unissent le photographe à Roussil laissent croire que la publication de cette image-choc n'est peut-être pas innocente. En effet, Zarov et sa femme, Annette (1906-1956), ont assisté à l'exposition de Roussil chez Henri Tranquille à l'été 1949 (L. Robert, 1950.01, p. 9). De plus, ils possèdent une sculpture réalisée par l'artiste et ils prennent publiquement la défense de Roussil dans les pages

---

[581] *La Patrie*, 1949.11.15. Le fait a été répété et confirmé par le journaliste (Prévost, 1951.08, p. 35 ; Prévost, 1962.10.14 ; Volkmer, 2003).

[582] Lise Lamarche (1999, p. 59) croit aussi que « [c]es détails biographiques auront des incidences sur la suite des évènements […] ».

[583] L'agence est nommée en référence au photographe de presse Richard Arless (1906-1995) et au couple de photographes Annette et Basil Zarov.

du *Standard* (1949.11.12) deux jours après la saisie de *La Famille* (Figure 4. 2). Zarov a aussi réalisé quelques portraits de Roussil, notamment avec *La Famille complète* en 1949[584] (Figure 4. 3). La séance photo a sans doute lieu bien avant l'affaire de *La Famille* puisque l'œuvre est présentée lors de l'exposition de Roussil au mois d'août chez Tranquille[585]. Il est permis de se demander si Zarov[586] est expressément dépêché près du MBAM par Roussil afin de documenter ce qui allait arriver à *La Famille* au matin du 10 novembre 1949. Par ailleurs, la photographie du *Herald*, reproduite quelques jours plus tard dans *Le Petit Journal*, détonne de ce que Zarov propose habituellement dans les journaux. En effet, les clichés qu'il réalise avec son épouse Annette sont habituellement publiés dans la section mondaine du journal *La Presse* au milieu du 20e siècle.

Des photographes de presse semblent même être invités à assister à l'arrivée de la sculpture au commissariat puisqu'elle est immortalisée par quelques images qui circulent dans les journaux dans les jours suivants (Figures 1. 10 à 1. 12). L'une d'elles montre un policier nouant le drapé autour de la taille du personnage masculin (*Le Petit Journal*, 1949.11.18). Une seconde, prise par le photographe de presse David Bier[587] (1926-1991), présente un agent de la paix pointant l'œuvre incriminée dont les organes génitaux sont cachés par le tissu (*The Gazette*, 1949.11.11). Une troisième, prise par un

---

[584] La photographie se trouve dans le fonds Robert Roussil (P20), dossier 4, et est conservée au Musée national des beaux-arts du Québec. À l'arrière de l'image se trouve une estampe identifiant son auteur « COPYWRIGHT PHOTOGRAPH BY BASIL ZAROV ». Elle est aussi reproduite dans l'ouvrage *Déclics art et société : le Québec des années 1960 et 1970*. Le crédit est attribué, à tort, à « Pierre Zarov » (de Koninck et Landry, 1999, p. 92).

[585] Au sujet de l'œuvre, Sarnault (1949.08.13) écrit dans *La Presse* en août 1949 : « "Famille complète" a été remarquée par tous, à cause de sa force et de sa composition massive. Certains la considèrent déjà comme une pièce de musée. Roussil est l'un des rares sculpteurs canadiens qui sachent tailler en pleine pierre ». Il ne faut pas confondre *La Famille complète* et *La Famille*, réalisée quelques mois plus tard.

[586] Lise Lamarche (1999, p. 61) attribue la photographie à Basil Zarov seulement, ne faisant aucune allusion à Richard Arless ou à Annette Zarov. Compte tenu du crédit Arless-Zarov, il semble important de rapprocher les trois personnes à la photographie.

[587] Bier couvrait surtout des évènements sportifs, et, bien que dans une moindre mesure, les faits divers (Pistard-P689).

certain Robitaille, met en scène *La Famille*, toujours affublée de son pagne, mais cette fois sans policier (*The Montreal Star*, 1949.11.10 ; *Le Canada*, 1949.11.11 ; *Le Canada* [Arthur Prévost], 1950.02.18).

La complicité des journalistes et des photographes ne semble pas être l'unique facteur à considérer pour expliquer le traitement médiatique de l'affaire de *La Famille.* Celle des policiers doit aussi être prise en considération. Comment expliquer sinon la présence de photographes de presse au commissariat et l'autorisation qu'ils ont reçue prendre en photo *La Famille* avec « sa culotte » dûment nouée autour de la taille du personnage masculin ? Il a fallu que les policiers acceptent de bon cœur de se prêter au jeu, tout d'abord en permettant aux photographes d'entrer dans la salle où est gardée l'œuvre, mais aussi en participant à la mise en scène immortalisée par les photographes.

À l'automne 1949, Roussil utilise sa tribune dans les journaux à plusieurs occasions pour remercier les policiers de leur aide. Par exemple, *La Presse* (1949.11.14) laisse entendre que le sculpteur n'a « […] pas eu à se plaindre des policiers qui, au contraire, se sont montrés extrêmement gentils à son égard, particulièrement le sergent Marquis ». Celui-ci aurait rendu une faveur au sculpteur, puisqu'il « […] a eu la gentillesse de garder le "Groupe familial" jusqu'à ce qu'on lui trouve un gîte » (*Le Petit Journal*, 1949.11.18). Il est aussi possible de lire dans *Le Canada* (1949.11.14) que : « [l]e sculpteur n'a que des félicitations à adresser à la police "qui sait comprendre les choses et aussi au sergent, qui a été un père pour moi", de dire Roussil ». Autrement dit, les compliments pleuvent et la reconnaissance de l'artiste est palpable. Pour leur part, les agents de la paix déclarent avoir eu beaucoup de plaisir avec toute cette histoire. Un des policiers affirme même à la *Gazette* (1949.11.12) : « *We've had too much fun out of the whole business,* […] *We don't plan to prefer any charges or bill him for cost of transport* ». Dans le *Standard* (1949.11.12), un journaliste écrit :

> *The police, who have come to regard the statue with a kind of understanding affection, have also become fond of Roussil and his artists friends.* […] *Today they were sad to think the statue was leaving – but willingly loaned they strong arms to help Roussil carry it away to the more suitable resting place in the Marchant Galleries on Sherbrooke street west.*

Dans le même article, le journaliste rapporte les confidences d'un des policiers, qui soutient : « *We've had too much fun out of the whole business* ». Les policiers semblent donc s'amuser, voire être complices de la blague. Le rôle du vilain est alors endossé par le MBAM, tandis que les journaux et Roussil rappellent sans cesse la mise à pied du sculpteur et du départ précipité de ses œuvres entreposées dans les locaux de l'École d'art et de design (*La Presse*, 1949.11.14 ; *Le Canada*, 1949.11.14 ; *La Patrie*, 1949.11.15).

Dans une entrevue accordée dans les années 1970, Henri Tranquille raconte que les policiers étaient les complices de Roussil :

> Un après-midi, le sculpteur vit arriver une auto-patrouille à cet endroit. Deux policiers en descendirent, armés d'une grande toile. Comme ils s'apprêtaient, après l'avoir détrônée, à emporter la statue dans le fourgon, Roussil leur demanda : "Pourquoi apportez-vous ma statue ? qu'est-ce qu'elle a ? avez-vous quelque chose contre elle ? – Ben non ! on n'a rien contre ta statue, mais on a reçu l'ordre de venir l'enlever. C'est ce qu'on fait." Ils font mine de la remettre en place. Alors Roussil les arrête et leur dit : "Savez-vous, les gars, au fond j'sais pas trop quoi en faire. Vous pourriez pas [*sic*] la garder quelques jours ?" (Deschênes, 1973.01.21, p. 22).

La version donnée par Tranquille, plusieurs années après les évènements, se rapproche de celle qui a été retrouvée dans la couverture médiatique à l'automne 1949. Cependant, elle ne concorde pas avec le récit que Roussil rapporte dans l'historiographie, alors que les policiers sont plutôt présentés comme des ignares et les opposants de l'artiste et de sa sculpture. Ce changement d'opinion envers les policiers se fait rapidement : ce sont eux les cibles du procès d'un sans-culotte en février 1950. Ils sont dès lors tenus responsables de la censure de *La Famille*. Ainsi, le procès d'un sans-culotte est mis sur pied afin de dénoncer l'arrestation de la sculpture, perçue comme « […] une des plus

grandes erreurs judiciaires de 1949 […][588] ». Dans le *Petit Journal* (1950.02.19), une reproduction de l'invitation, ornée d'une photographie du policier nouant le pagne autour de la taille du personnage masculin de *La Famille*, semble appuyer l'idée voulant qu'il soit responsable de l'injustice dénoncé dans le texte. Serait-il possible que ce changement d'attitude envers les policiers soit, en partie, imputable aux accusations d'immoralité et de corruption faites par Pacifique Plante contre le service de police de la Ville de Montréal ? Plante publie une série d'articles dans *Le Devoir* entre le 28 novembre et le 18 février 1950 dans lesquels il dénonce les policiers – et plus particulièrement, leur chef, Albert Langlois[589]. Puisque les textes de Plante paraissent quelques semaines après que l'affaire de *La Famille* ait cessé d'intéresser les médias et que le dernier article soit publié la même journée que l'annonce du procès d'un sans-culotte est faite (*La Presse*, 1950.02.18 ; *Le Canada* [Arthur Prévost], 1950.02.18 ; *Le Devoir*, 1950.02.18), cette hypothèse semble probable. En effet, l'image de la police commence à changer à Montréal et elle ne peut plus être considérée comme la gentille complice de l'artiste.

Dans les années qui suivent, Roussil continue à parler des policiers non plus comme des alliés, mais comme des ennemis de son art (*La Presse*, 1951.04.11 ; *The Montreal Star*, 1951.04.11 ; West, 1951.04.11). Par exemple, les souvenirs que partage Roussil en 1951 au sujet de l'affaire de *La Famille* et de l'intervention policière sont à l'opposé des propos bienveillants qu'il tient à l'automne 1949. À Bruce West (1951.04.11) du *Globe and Mail*, rappelle la saisie de *La Famille*, le séjour de la sculpture au poste de police et l'ajout d'un drapé autour de la taille du personnage masculin. Il affirme ensuite : « *How can art throve when gendarmes can do this to a*

---

[588] *Le Petit Journal*, 1950.02.19. L'idée d'injustice est aussi liée à l'arrestation de la sculpture dans un article de Mavis Gallant (1950.02.25).
[589] L'ensemble des textes est par la suite publié dans l'ouvrage *Montréal sous le règne de la pègre* (Plante, 1950).

man's work? ». Des années plus tard, alors que le sculpteur se confie à Volkmer (2003) pour son documentaire *Robert Roussil ou le destin d'un artiste impénitent*, les policiers sont accusés de lui avoir nui en saisissant *La Famille.* Ceci s'explique peut-être, en partie, par le fait que les démêlés de l'artiste avec la police en raison de son art ne se limitent pas à l'automne 1949 : les forces de l'ordre interviennent aussi, par exemple, en 1951 lorsque *La Paix* est exposée devant chez Agnès Lefort puis sur le terrain du sculpteur à Verdun. De même, les policiers ordonnent le retrait de *La Famille* lorsqu'elle est présentée au Parc Crawford de Verdun l'année suivante (Schields, 1952.05.01). En raison de ces évènements, Roussil ne semble plus avoir la même opinion au sujet du corps policier. Cette situation ne veut pas dire qu'une grande part de vérité ne se retrouve pas dans la confidence offerte par le Henri Tranquille (Deschênes, 1973.01.21, p. 22), voire dans les remerciements que Roussil lui-même adresse aux policiers à l'automne 1949.

4.2.3 Le comité d'un sans-culotte, une initiation en grande partie des amis journalistes de Roussil

Dans les mois qui suivent l'arrestation de *La Famille*, Roussil et ses amis journalistes se servent de l'affaire pour ramener l'attention du public sur l'artiste. Deux articles paraissent à la fin de janvier 1950, l'un dans *Le Petit Journal* (1950.01.29), l'autre dans *Le Canada* ([Arthur Prévost], 1950.01.30). Ces textes sont anonymes, selon la norme journalistique de l'époque, mais Arthur Prévost (n.d.) a par la suite admis en être l'auteur dans un document retrouvé dans son fonds d'archives.

Les deux articles relèvent du fait divers – tant dans la forme que dans l'emplacement qu'ils occupent dans le journal. Ils informent les lecteurs de ces deux tabloïds que *La Famille* se trouve à Saint-Lambert et que la neige qui la recouvre depuis le début de l'hiver vient d'être enlevée. Le texte du *Canada* se conclut sur cette phrase :

« Assisterons-nous à un procès en réhabilitation de la statue considérée comme indécente, mais en tout point innocente de tout ce qui lui arrive ? ». Cette question sert principalement à préparer le terrain en vue de l'annonce du procès d'un sans-culotte une vingtaine de jours plus tard.

Moins de deux semaines après, des articles notifiant la tenue du procès-spectacle sont publiés dans *Le Canada* et *Le Petit Journal*[590], mais également dans *La Patrie*, *La Presse*, *Le Devoir*, le *Standard* et le *Herald*[591]. Dans l'invitation lancée aux médias et au public, le comité organisateur insiste pour rappeler que la presse s'est « prononcée de façon non équivoque » sur l'affaire de la *Famille* l'automne précédent, rappelant ainsi l'appui offert dès le départ par les journalistes à Roussil (Richard, 1950.02).

Les articles sur le procès d'un sans-culotte proposent, comme il a été possible de le voir dans le 3e chapitre, une liste impressionnante de personnalités publiques (acteurs, journalistes, dramaturges, écrivains, etc.) invitées à participer au débat portant sur la légalité de la sculpture. Il ne fait pas de doute que les personnes approchées le sont non seulement parce que certaines sont des amis, collègues ou connaissances du comité organisateur, mais aussi afin de promouvoir l'évènement.

Certains des invités gagnent à voir leur nom associé à l'évènement puisqu'il s'agit d'un bon coup publicitaire pour eux aussi. Par exemple, le tournage du film *Les lumières de ma ville* à l'hiver 1950, intéresse les journalistes qui publient alors quelques

---

[590] *Le Canada* [Arthur Prévost], 1950.02.18 ; *Le Petit Journal*, 1950.02.19 ; *Le Canada* [Arthur Prévost], 1950.02.25 ; Lecompte, 1950.02.26. Trois de ces quatre articles sont écrits par André Lecompte et Arthur Prévost, des organisateurs du procès d'un sans-culotte. Il n'a pas été possible d'identifier l'auteur du quatrième texte.

[591] *La Presse*, 1950.02.18 ; *Le Devoir*, 1950.02.18 ; *La Patrie*, 1950.02.19 ; Gallant, 1950.02.25 ; Stockdale, 1950.02.28.

articles sur le sujet durant le mois de janvier (*Le Canada*, 1950.01.16 ; *Le Devoir*, 1950.01.16 ; *Photo-Journal*, 1950.01.26). Le tournage se termine au début du mois de février 1950 (R.O.B., 1950.02.11), soit au moment où les articles concernant le procès d'un sans-culotte commencent à paraître. Le fait que Roger Garand, René Lévesque, Guy Maufette, Roger Baulu et Gratien Gélinas, tous associés de près ou de loin à ce film, soient pressentis pour assister au procès d'un sans-culotte[592] ne peut qu'être bénéfique tant pour les organisateurs du procès que pour la promotion du film « [...] prêt pour la distribution générale en mars » (*Le Devoir*, 1950.01.16[593]). Il en va de même pour la présence des acteurs et du producteur de *Séraphin* puisque l'annonce du procès-spectacle coïncide avec la sortie en salle du long métrage, le 18 février 1950 (*Le Devoir*, 1950.02.18). Les articles annonçant le procès rappellent d'ailleurs aux lecteurs que les acteurs du film (Hector Charland[594], Juliette Béliveau, Ovila Légaré[595] et Nicole Germain[596]) seront présents, tout comme le producteur du film, Paul L'Anglais[597]. *Séraphin* est le second film issu de l'univers de Claude-Henri Grignon (1894-1976) à être produit en moins d'un an. Le premier opus, *Un homme et son péché* (1949), a connu un franc succès, aussi l'intérêt du public et de la presse pour *Séraphin*, peu avant sa sortie, est assez grand.

Tel qu'il a été souligné un peu plus haut, seule la rencontre préliminaire du procès-spectacle a lieu. Le débat en tant que tel est tout d'abord reporté (*Le Canada*

---

[592] Stockdale, 1950.02.28. Garand est le coscénariste, et Lévesque est le narrateur du film. Maufette est l'un des acteurs principaux, alors que Gélinas et Baulu y font une brève apparition (*Le Canada*, 1950.01.16). Selon le *Herald*, aucun d'entre eux n'aurait confirmé sa présence (Stockdale, 1950.02.28). *Le Petit Journal* et *Le Canada* attestent toutefois de la participation de René Lévesque (*Le Canada*, 1950.02.18 ; *Le Petit Journal*, 1950.02.19 ; *Le Canada* [Arthur Prévost] 1950.02.25).
[593] *Les Lumières de ma ville* sort finalement en salle le 8 octobre 1950 (*Le Canada*, 1950.10.07).
[594] Sa présence est confirmée (Stockdale, 1950.02.28).
[595] Béliveau et Légaré n'ont pas confirmé leur présence (Stockdale, 1950.02.28).
[596] *Le Canada* [Arthur Prévost], 1950.02.25 ; M. Gallant, 1950.02.25 ; Stockdale, 1950.02.28.
[597] Le producteur a accepté de participer au procès (*Le Canada* [Arthur Prévost], 1950.02.25 ; Gallant, 1950.02.25).

[Arthur Prévost], 1950.07.21). Il n'aura finalement pas lieu, ce qui en soit, n'a rien de grave. L'annonce du débat est suffisamment couverte par la presse montréalaise (anglophone et francophone) pour attirer une fois de plus l'attention sur Roussil et sur son art, et c'est ce que semblent rechercher ses amis journalistes. Comme l'explique André Lecompte (1950.02.26), l'un des coorganisateurs, « […] ce "procès" a suscité le plus vif intérêt partout ». Le chroniqueur exagère sans doute lorsqu'il rapporte qu'Henri Tranquille est submergé dans les jours qui précèdent le procès par des « centaines d'appels téléphoniques de personnes désirant savoir où se procurer des billets pour assister » au procès, ainsi que par l'intérêt suscité par l'affaire dans « [c]ertains journaux américains [qui] doivent même envoyer des représentants à Montréal pour y assister » (Lecompte, 1950.02.26). Ces exagérations servent tout autant la satire associée à l'évènement que sa promotion auprès du lectorat du *Petit Journal*.

L'amitié de Roussil et Arthur Prévost se poursuit au-delà de l'annonce du procès d'un sans-culotte. Elle se traduit notamment par la publication d'autres articles portant sur l'artiste, toujours rédigés dans le but de promouvoir l'œuvre et le sculpteur, en plus de récupérer l'affaire de *La Famille*. C'est le cas de deux textes, écrits par Prévost et relevant du fait divers, qui paraissent au printemps et à l'été 1950 dans *Le Canada*. Ces articles rappellent celui publié en septembre 1949 (*Le Petit Journal* [Arthur Prévost], 1949.09.25) et le ton adopté par le(s) auteur(s) des textes sur le « sauvetage » de l'œuvre des glaces hivernales (*Le Petit Journal*, 1950.01.29 ; *Le Canada* [Arthur Prévost] 1950.01.30). Par exemple, au mois de mai 1950, peu après que le projet de procès-spectacle d'un sans-culotte ait été mis sur la glace, Prévost publie dans *Le Canada* un article intitulé « Sculpteur du "groupe indécent"… Robert Roussil s'attaque à un autre arbre » (*Le Canada* [Arthur Prévost], 1950.05.04). Comme le titre le laisse présager, il est question de la prochaine œuvre de l'artiste, une sculpture en érable. Roussil annonce aussi abandonner la pierre, un médium trop coûteux à ses yeux. Deux mois plus tard, Prévost écrit un nouvel article titré : « On m'enlève ma

statue et le bon Deu me donne un enfant ». Roussil y annonce simultanément la naissance de son second fils et la saisie de *La Famille* par le propriétaire de son appartement. Le sculpteur explique les raisons de cette confiscation : il aurait refusé de payer son loyer tant que le propriétaire n'aurait pas fait quelques réparations jugées par le locataire comme étant urgentes. Le propriétaire aurait alors pris la sculpture en garantie, sans l'accord de Roussil. Tout comme les deux articles publiés en janvier de la même année, ces textes ne sont pas insérés dans les pages des arts et spectacles, et relèvent des faits divers. Ils sont écrits par Prévost en raison de son amitié avec Roussil : le journaliste se sert une fois de plus de sa tribune pour venir en aide au sculpteur, en publicisant ses œuvres et en indiquant par exemple que le sculpteur recherche un nouvel atelier (*Le Canada* [Arthur Prévost], 1950.07.21).

Il n'y a pas que les textes de Prévost qui servent d'agent publicitaire à Roussil. Dans les années 1950, le sculpteur lui-même continue à se faire de la publicité en répétant à plusieurs reprises le *modus operandi* qui l'a rendu célèbre. Ainsi, il expose ses nus dans l'espace public (dans des lieux étrangers aux manifestations artistiques), sans aucun préavis et devant des publics qui ne sont pas préparés à être confrontés à ce genre d'œuvre où modernité et nudité sont amalgamées[598]. À chacune des occurrences (mars 1951, avril 1951, mai 1952, octobre 1956), Roussil affirme ne pas comprendre ce qui peut déranger le public et les autorités devant l'exposition de ses œuvres, alors que l'histoire se répète de fois en fois. Cette situation n'échappe pas à certains contemporains de Roussil. *La Presse* (1951.04.06) rapporte qu'à la suite de sa sentence, Gonthier « […] affirme que celui-ci a tenté d'imposer au public sa statue, au moyen d'une publicité tapageuse, à l'encontre d'un règlement municipal interdisant l'exposition du nu sans autorisation du chef de police ». Gonthier n'est pas le seul à croire que Roussil se fait de l'autopromotion tant par ses nus que par le scandale. Près

[598] La préméditation de l'affaire de *La Paix* a d'ailleurs été démontrée (Godin-Laverdière, 2017).

de vingt ans après l'affaire de *La Famille*, Guy Robert (1965.11.22) déclare peu après la bagarre qui oppose l'artiste aux gardiens du Musée d'art contemporain en 1965 : « On peut même se demander maintenant si l'importance qu'on lui accorde au Québec ne provient pas davantage de la publicité particulière entretenue autour de sa personne, plutôt que de la qualité réelle de ses œuvres ? »

4.3 Le cas de la CNE

L'exposition de la CNE est un évènement annuel fort apprécié des Torontois qui s'y rendent en grand nombre à chaque édition depuis la fin du 19e siècle. L'exposition d'art est l'une des attractions incontournables, bien que le nombre de visiteurs varie selon les années et que la baisse de la fréquentation inquiète à quelques reprises les membres du comité artistique et les organisateurs de la CNE. Tout comme le fait Roussil, les dirigeants de la CNE semblent profiter à plus d'une occasion de la publicité engendrée par les scandales artistiques – souvent imputable à la présence de nus – pour attirer le public à leur évènement.

4.3.1 La CNE : l'exposition annuelle où le scandale est attendu

Le comité artistique de la CNE présente des nus dans presque chacune des éditions de cette foire annuelle. Bien que tous ne créent pas de commotion, des controverses d'ampleur variable – allant de quelques réactions à une attention médiatique soutenue durant plusieurs semaines – sont notamment associées aux

éditions de 1927, 1932, 1933, 1935, 1936 et 1949[599]. Il n'y a toutefois pas que les nus qui mènent à l'éclosion de controverses. Comme mentionné précédemment, la présence de *Sailors and Floozies* de Paul Cadmus déclenche un scandale, en 1950. L'œuvre met en scène des marins et des femmes intoxiqués à l'alcool, s'embrassant et s'enlaçant. Cette représentation de la beuverie et de la luxure dérange plusieurs personnes[600]. Dans d'autres cas, la modernité (abstraction, surréalisme, etc.) de certaines œuvres picturales choque tout autant le public que ne le fait la représentation de la nudité[601]. Enfin, des spectacles présentés sur scène sont parfois qualifiés de vulgaires et mènent à des appels à la censure (*The Toronto Daily Star*, 1948.09.02 ; *The Telegram*, 1949.08.19).

Les journalistes rappellent régulièrement à leurs lecteurs que la CNE est le théâtre de nombreuses controverses. Par exemple, Hugh Thomson (1956.08.26) écrit : « *In the past years, considerable controversies have been stirred up by nudes painted in plainly realistic fashion* ». Ils constatent que les nus controversés exercent une véritable force d'attraction sur le grand public qui accourt à la galerie d'art de la CNE pour les voir, ce qui est aussi soulevé à maintes reprises par les journalistes, le public ou les organisateurs de l'exposition. Il est possible de lire dans le *Telegram*

---

[599] Voir, entre autres, *The Toronto Daily Star*, 1933.09.11 ; *The Toronto Daily Star*, 1936.09.09 ; Nicholas, 2008 ; Stanworth, 2014 ; Nicholas, 2015.

[600] Au sujet de *Sailors and Floozies*, le lecteur peut se référer à la page 136-137 du 2e chapitre, ainsi qu'à la note numéro 267.

[601] C'est le cas, par exemple, d'*Hide and Seek* de Pawel Tchelitchew en 1949. Comme le relève le *Telegram* (1949.09.01) à la fin de l'exposition de la CNE, *Hide and Seek* de Pavel Tchelitchew « […] *is being given more credit for driving crowds into the CNE gallery than "Susannah and the Elders," or even the rain* ». Les gens s'y rendent en masse afin de compter le nombre de visages peint par l'artiste et disséminé sur l'œuvre. L'attrait est si grand que le journaliste écrit : « […] *officials were forced to set a barriers to keep people from literally ruining the picture. The jam of face counters had been colossal* » (*The Globe and Mail*, 1949.08.29). En 1952, lorsque l'un des tableaux de la série des vaches réalisées par Theo van Doesburg (1883-1931), *Composition (The Cow)* (1916-1917) est présenté, Tumpane (1952.08.30) parle aussi de son désarroi tout comme celui de certains visiteurs qu'il croise alors que ceux-ci n'arrivent pas à voir la vache sur la toile. Un journaliste écrit à son sujet : « *You can look and look and never see the animal* » (*The Toronto Daily Star*, 1952.08.19). Les deux œuvres sont prêtées par le Museum of Modern Art de New York.

(1955.01.06b) : « *There was a time, not long gone, when the CNE was not complete without a controversy over a nude in its exhibition of pictures, and people forked out their quarters or whatnot gladly to see for themselves* ». Le chroniqueur Frank Tumpane (1950.08.17) soulève une idée semblable à quelques reprises au milieu du 20e siècle. En 1950, il écrit que la présence de *Susannah and the Elders* a permis à la CNE d'attirer l'année précédente « […] *the largest attendance of its history* » dans ses salles d'exposition. En 1952, il revient encore sur cette idée, cette fois en affirmant que « [*t*]*he biggest year the Art Gallery at the CNE ever had was 1927* », tout en insistant sur l'intérêt suscité par *Susannah and the Elders* en 1949 et *Sailors and the Floozies* en 1950 (Tumpane, 1952.08.30). Dans ce même article, il ajoute que l'édition de 1951, qui ne présente pas de nu controversé, mais compte sur la popularité de *Whistler's Mother* (1871) de James Whistler (1834-1903) pour attirer le public, n'atteint pas sa cible, sans doute parce que l'œuvre « *isn't a nude* ».

Plusieurs voient même la sélection des nus comme un choix délibéré des organisateurs pour publiciser l'évènement. Dès les années 1930, il est possible de lire dans le *Toronto Daily Star* (1932.08.24) que certains croient que « […] *the annual controversy over nudes at the Toronto Exhibition is just a publicity stunt to induce "Torontonians and others to flock to the art gallery in the hope of being shocked"* ». Lorsque le tableau *Susannah and the Elders* est présenté en 1949, le *Telegram* (1949.08.19) mentionne que « […] *there is here the makings of one of those controversies about decency that have made the CNE famous, have given publicity to the denounced exhibitions and have brought coin to the alleged culprit* ». Ce genre de remarque est publié à plusieurs reprises au cours de l'histoire de la CNE, le nu étant associé à « [*t*]*he usual "gimmicks" to boost attendance* […] » (*The Toronto Daily Star*, 1958.09.16), ou alors, que « [*t*]*his type of furor attracts crowds* » (Brydon, 1959.08.28).

Compte tenu de l'effet publicitaire du nu controversé et de l'impact direct qu'il a sur la fréquentation de la CNE, il est possible de croire qu'Elwood Hughes se soit servi de la censure de *Reclining Nude* de Matthew Smith, survenue à la foire agricole de Regina à la fin de juillet 1947, pour d'attirer l'attention des Torontois sur sa propre exposition. En effet, l'année 1947 est particulière pour la CNE puisque c'est la première fois depuis 1941 que l'exposition la plus courue de Toronto a lieu. L'intermède est dû au déclenchement de la Seconde Guerre mondiale (*The Globe and Mail*, 1942.04.22) et au fait que les bâtiments sont alors réquisitionnés par l'armée[602]. Les propos de Hughes sur le nu de Smith et son désir de l'exposer semblent être un moyen de mousser la publicité de l'exposition présentée pour la première fois après quelque cinq ans d'absence. Le directeur de la CNE assiste aux premières loges à la controverse de 1927, ce qui permet de croire qu'il sait que la présentation d'œuvres controversées pique la curiosité du public et augmente le taux de fréquentation d'une exposition. Surtout qu'en plus d'être la plus controversée en raison des nus de John Russell, George Drinkwater et Rosalie Emslie, cette édition est aussi l'une des plus fréquentées par la population torontoise de l'histoire de la CNE[603].

Dès qu'il est mis au fait des actions de son homologue à Regina, Hughes déclare aux journalistes que *Reclining Nude* n'aurait jamais été censurée à Toronto (*The Toronto Daily Star*, 1947.08.01a ; *The Globe and Mail*, 1947.08.02). Ses propos servent à informer le public de manière détournée que la CNE est audacieuse et que des nus potentiellement controversés ailleurs pourraient y être présentés. Cette idée est renforcée par la déclaration de Hughes qui annonce son intention de présenter *Reclining Nude* à la fin du mois d'août 1947. Pourtant, il ne doit pas ignorer que l'exposition

---

[602] McStay, 1947.08.15, p. 41. La galerie d'art sert de réfrigérateur géant dans lequel sont entreposées des pièces de viande (West, 1947.08.20).

[603] Comme l'explique Michèle Grandbois (2009, p. 51-52), cette édition est associée à « […] une fréquentation record du public, avec plus de 150 000 visiteurs, soit trois fois plus que l'année précédente.

itinérante dans laquelle le tableau de Smith est présenté parcourt les quatre coins du Canada avec la collection Massey et qu'il n'est donc pas disponible dans l'immédiat. Le même désir d'attirer les foules se cache aussi peut-être derrière les déclarations de Rex Frost, le président du Toronto Camera Club, qui, peu avant l'exposition d'*A la Mode* de Shirley Hall au 56e Salon International de photographies de Toronto, déclare au *Globe and Mail* (1947.08.11) que la nudité représentée pourrait déranger certains visiteurs.

4.3.2 CNE 1952 : l'absence du nu et son incidence sur la fréquentation de la galerie d'art

En 1952, l'exposition de la CNE ne contient aucun nu. Ce fait est si inusité qu'il est relevé par des journalistes qui cherchent à expliquer cette absence. Le mot d'ordre qui circule cette année-là auprès des organisateurs de l'exposition est de plaire au plus grand nombre de personnes possible[604]. Comme l'explique le chroniqueur Frank Tumpane (1952.08.30), qui a vu l'exposition : « *Down at the CNE gallery, they aren't depending on any one picture to scandalize anybody. They have tried, instead, to build*

---

[604] Voir notamment R. Macdonald, 1952.08.16 ; Tumpane 1952.08.30. Plaire au plus grand nombre de visiteurs possible est pourtant l'objectif que se donnent les organisateurs année après année, comme le démontrent les textes d'introduction de certains catalogues de la CNE ou des articles publiés dans les journaux. Il s'agit par ailleurs du mot d'ordre qui anime le comité artistique en 1949 (MacTaggart, 1949.09.06 ; Tumpane, 1949.08.17 ; *The Toronto Daily Star*, 1949.08.20). Le désir de créer un évènement rassembleur semble aussi faire partie des priorités en 1951, ce que Pearl McCarthy (1951.08.23) écrit dans l'une de ses critiques de l'exposition : « *There will be no shocks for visitors to the CNE art gallery this year – no nudes to worry the authorities, no frightening Expressionist pictures with foetuses in trees, no startling variations on religious theme* […] ». L'œuvre aux fœtus à laquelle fait référence McCarthy est sans aucun doute *Hide and Seek* de Pavel Tchelitchew, présentée en 1949. En 1951, le seul nu sélectionné par le jury est une œuvre de Stanley Cosgrove. Selon le *Toronto Daily Star* (1951.08.21) : « […] *it is so inoffensive, gallery officials don't expect any protest* ». Cette déclaration n'est pas sans rappeler celle faite en 1947 au sujet de *Youth* d'Edward Glen, alors que le *Toronto Daily Star* (1947.08.20b) affirme à son sujet : « *It is not the type of nude, however, which will arouse controversy* ».

an exhibition of paintings and sculpture that will interest everybody[605] ». En aucun cas, le jury n'aurait reçu l'ordre d'éliminer les nus. Cette situation relèverait d'une simple coïncidence, comme l'indique un journaliste du *Toronto Daily Star* (1952.08.19) : « *Nudes are conspicuous by their absence from the Art Gallery at the exhibition this year. But Sidney Key, of the Art Gallery of Toronto, says this is not a new policy with the CNE "It just happened"* ». D'ailleurs, le comité responsable du volet artistique ne semble pas réfractaire au nu.

Comme à l'habitude, le comité est composé d'artistes, mais également de personnes extérieures au domaine des arts qui n'ont pas nécessairement de formation ou de connaissances en matière artistique. Il comprend le Col. MacKenzie Waters, J.A. Northey (dates inconnues), le vice-président de l'Art Gallery of Toronto, R.W. Finlayson, le président du conseil d'administration de la Galerie Nationale à Ottawa, Charles P. Fell (dates inconnues), le secrétaire de l'OCA, W. Mark Mounfield, l'architecte John Cresswell Parkin ainsi que les artistes Lawrence Arthur Colley Panton (1894-1954) et Carl Schaefer (*Canadian National Exhibition*, 1952, p. 3). Il ne faut pas croire que les artistes qui figurent sur le jury en 1952 et dont les pratiques sont surtout axées sur la représentation du paysage et de l'architecture sont contre le nu et son exposition. Par exemple, Panton est reconnu pour son ouverture d'esprit par rapport à la diversité des esthétiques et des sujets qui sont explorés par les artistes canadiens[606], alors que Schaefer et Parkin sont influencés – le second davantage que le premier – par des esthétiques plus modernes. Par ailleurs, Schaefer siège au comité en 1949, aux côtés

[605] Ceci n'empêche pas certaines œuvres de surprendre les visiteurs en raison du degré d'abstraction de la représentation, mais sans créer pas pour autant de controverse, comme c'est le cas de *Composition (The Cow)* de Theo Van Doesburg.
[606] Il se fait un point d'honneur de soutenir les artistes de toutes tendances (Boyanoski, 1990, p. 3 et 5).

de Waters et Mounfield, lorsque *Susannah and the Elders* de Benton est sélectionnée et que *Deux Susanne et le Jeune Âge* d'Alfred Pellan est retirée.

Au moment de faire les bilans de l'édition de la CNE de 1952, un journaliste du *Toronto Daily Star* annonce que le nombre de visiteurs sur le site de l'exposition est plus important que celui enregistré dans les années précédentes. Cependant, malgré ces chiffres positifs, cette augmentation ne se reflète pas dans la fréquentation de la galerie d'art, visitée cette année-là par un faible nombre de personnes.

Plusieurs facteurs semblent être en cause. Mark Mounfield, le commissaire de l'exposition d'art, est d'avis que des raisons financières sont responsables de la diminution des visiteurs à la galerie. En plus de payer pour entrer sur le site de la foire, celui qui souhaite visiter la CNE doit débourser des sommes supplémentaires pour voir les œuvres et, s'il le désire, se procurer le catalogue. Il croit aussi que l'exposition artistique s'adresse davantage aux artistes qu'aux visiteurs en quête de divertissement puisque le choix des peintures et sculptures est un peu trop pointu (*The Toronto Daily Star*, 1952.09.24). Mounfield soutient que la présentation d'œuvres européennes plus connues du grand public aurait aidé à rendre l'exposition plus populaire (*The Toronto Daily Star*, 1952.09.25).

Pour sa part, le directeur de la CNE, Elwood Hughes reconnaît plutôt que la présence d'œuvres controversées, et en particulier des nus, dirige davantage les visiteurs à l'exposition que les toiles populaires (*The Toronto Daily Star*, 1952.09.25, p. 1). Il fait certainement allusion à la controverse de 1927, mais aussi à celles de *Susannah and the Elders* en 1949, ou encore, au scandale suscité par l'érotisme de *Sailors and Floozies* en 1950. Les Torontois semblent partager l'avis des organisateurs de la CNE au sujet de l'attrait du nu, de l'érotisme et de la controverse sur les foules. C'est dû moins ce que laisse entendre la lettre d'Allen Barr, lecteur du *Toronto Daily Star*, dans laquelle il écrit que deux solutions s'offrent à la CNE pour attirer les foules

dans la galerie d'art. La première : « […] *obtain a picture for which a million dollars has been paid, (it can be as ugly as last week's garbage, that will be no deterrent)* […] ». La seconde est d'exposer :

> […] *a large female nude, also not necessarily a great painting, but one that will bring vociferous protests from, say, the city fathers and the women's clubs, and a number of other worthy citizens who appear to forget that that is how God made woman, and is, doubtless not ashamed of His creation. I am quite sure that the above suggestions would solve the financial difficulties of the CNE art gallery* (*The Toronto Daily Star*, 1952.09.30).

William Finlayson croit, tout comme Hughes et Barr, que le nu est une excellente publicité. Il aurait d'ailleurs suggéré la présentation d'un nu grâce auquel l'exposition artistique aurait été un succès, mais sa proposition est rejetée par le reste du comité. Le titre de la toile en question n'est pas donné dans la presse, mais il est indiqué qu'elle est conservée dans les collections du Metropolitain Museum of Art de New York. Finlayson affirme : « *"One nude I suggested they bring in would have had the gallery filled every day. This picture hangs in the Metropolitan Museum of Art in New York and is highly appreciated*" » (*The Toronto Daily Star*, 1952.09.24, p. 51). Cette idée semble être venue à Finalyson après avoir constaté l'attrait exercé par *Sailors and Floozies* de Paul Cadmus sur le public en 1950. Ainsi, il affirme : « "[…] *While* Sailors and Floosies *was not brought in for sensational reasons, it did succeed in drawing the customers and causing comment"* » (*The Toronto Daily Star*, 1952.09.24, p. 51). Le procès-verbal de la rencontre du comité artistique de la CNE de 1950 insiste aussi sur le fait que *Sailors and Floozies* n'a pas été choisie pour son caractère scandaleux. Il est possible d'y lire : « *Colonel Waters went on record as stating that the pictures "Sailors and Floosies" had not been placed in the 1950 show for publicity purpose* » (*Minutes CNE*, 1950). Qu'il ait été choisi de manière consciente ou non pour attirer les foules, le tableau de Cadmus joue un rôle important dans la fréquentation de la CNE en 1950. Trois ans plus tard, les organisateurs de la foire annuelle soulignent qu': « [*i*]*t was explained to the Committee that the attendance of around 50,000 in 1950 was due to*

the publicity given to the one painting entitled "Sailors and Floozies" » (*Minutes CNE*, 1953).

Les nus sont de retour sur les cimaises de l'exposition d'art de la CNE l'année suivante, mais aucune controverse ne marque l'évènement, pas plus que les éditions de 1954 à 1956 où ils sont aussi présentés. Les œuvres semblent être plutôt traditionnelles ou marquées d'une esthétique si abstraite qu'elles perdent leur caractère subversif. C'est du moins ce que laisse entendre Frank Tumpane (1954.09.07). Le chroniqueur se plaint de l'absence de nu canadien contemporain dans l'exposition, les artistes privilégiant plutôt l'abstraction à la représentation du corps dénudé. Il écrit : « *And there isn't a really shocking nude in the entire gallery. Oh, there are nudes, all right. But they are all by dead-and gone masters and not the type likely to inspire a summons for the anti-vice squad* ». Deux ans plus tard, Hugh Thomson (1956.08.26) soulève que : « *Gallery officials this year had a chance to exhibit one* [*nude*] *done in photographic style by a well-known Canadian artist, but thought better of it* ». Les nus qui sont présentés durant cette édition, réalisés par Yvonne McKague Housser (1897-1996) et Michael Snow sont semi-abstraits et, comme Thomson insiste pour le dire à quelques reprises, ils ne peuvent pas choquer le public[607]. Quelques mois plus tard, un conseiller municipal, Ald. Dennison (dates inconnues), déclare :

> *The art gallery, which used to have controversies about nudes thereby increasing attendance, lost $2,500 on its operations last years* […]. *The trouble now is with all abstract paintings," he said. "Even the mayor couldn't tell a nude from a non-nude in the abstract"* (*The Toronto Daily Star*, 1957.02.05).

Denisson fait ici référence au maire Nathan Phillips et à la controverse de la Hart House survenue en 1955. Par cette pointe d'humour, il mentionne que les œuvres abstraites et semi-abstraites ne sont pas aussi choquantes que les nus empreints de réalisme. Surtout,

---

[607] L'œuvre de McKague Housser est *Arizona #1*. Le titre de l'œuvre de Snow ne semble pas avoir été reproduit dans le catalogue de 1956 (*Canadian National Exhibition*, 1956).

il rappelle que cette esthétique n'a pas le pouvoir d'attraction du nu – et des controverses qu'elles engendrent souvent.

Aucune référence à l'absence du nu lors de l'édition de la CNE de 1952 ni au discours qu'elle a engendré dans la presse n'a été retrouvée dans les ouvrages d'histoire de l'art. Ceci est sans doute dû, d'une part au faible nombre d'articles qui sont parus et au manque de diversité des sources puisque l'affaire avoir été traité de manière contenue dans les pages du *Toronto Daily Star*. D'autre part, il faut souligner à nouveau le manque criant d'études sur l'exposition artistique de la CNE. Les discours produits dans les rares ouvrages traitant de cet évènement annuel se concentrent sur la foire en tant que telle et soulignent parfois au passage la présence de la galerie d'art (Robinson, 1978 ; Wall et Zalkind, 1982). Bien que Sybille Pantazzi (1973) ait publié un article sur l'art non canadien présenté lors de l'exposition annuelle entre 1905 et 1938, l'intérêt des historiens de l'art se porte surtout sur la controverse de 1927 et celles subséquentes impliquant aussi John Russell dans les années 1930[608].

4.3.3 La CNE en 1957 : l'histoire se répète

En 1957, l'absence de nu à la CNE est soulevée une fois de plus dans la presse écrite. Quelques jours avant l'ouverture de l'évènement, Hiram McCallum[609] (1899-1989), le directeur de la CNE depuis le départ à la retraite de Elwood Hugues en 1952,

---

[608] Nelson, 1995b, f. 16-20 ; Nicholas, 2006 ; Nicholas, 2008 ; Stanworth, 2014 ; Nicholas, 2015 ; Smither, 2016, f. 60-113.

[609] McCullum demande aussi explicitement la censure de *Sailors and Floozies* de Paul Cadmus lorsque l'œuvre est présentée à la CNE en 1950 (*The Toronto Daily Star*, 1950.08.16 ; *The Toronto Daily Star*, 1950.08.18). Il est alors le maire de Toronto, une fonction qu'il occupe de 1948 à 1951. Avec l'intervention de Nathan Phillips à la Hart House en 1955, il y a donc deux occurrences où un maire torontois exige la censure de nus ou d'œuvres érotiques dans des lieux d'exposition où il n'a pas juridiction.

confie à un journaliste du *Toronto Daily Star* que les nus, mais aussi les œuvres modernes, sont bannis parce qu'ils seraient responsables des déficits du volet artistique de l'exposition et de la diminution du nombre de visiteurs[610]. Cette idée contredit le discours tenu par les journalistes et les responsables de la CNE en 1952, qui affirment, comme il a été possible de le voir, que le nu ou les œuvres controversées attirent le public en plus grand nombre. Le critique d'art Paul Duval (1957.08.24) remarque une baisse considérable du nombre de visiteurs à la galerie d'art de la CNE par rapport à celui à l'achalandage de la foire annuelle. Il relève que le choix des œuvres est « […] *too colorless for controversy* », ce qui laisse présager que la raison de la diminution du public est possiblement due au choix même des œuvres. C'est aussi ce que les organisateurs de l'édition de 1957 laissent aussi entendre. Pour le conseiller municipal Dennison (dates inconnues), le désintérêt du public pour l'exposition artistique de la CNE est en grande partie attribuable à la sélection des œuvres abstraites, qui n'attirent pas autant que les nus. Il s'explique :

> *The art gallery, which used to have controversies about nudes thereby increasing attendance, lost $2,500 on its operations last years* […]. *The trouble now is with all abstract paintings* (*The Toronto Daily Star*, 1957.02.05).

Tous ces commentaires sur la promotion faite par le nu et le scandale ne semblent pas convaincre le directeur de l'exposition. Par ailleurs, McCullum ne voit aucun lien entre cette baisse de fréquentation et l'absence de nus (Duval, 1957.08.24).

Les œuvres exposées à la galerie d'art de la CNE en 1957 diffèrent de celles qui sont traditionnellement sélectionnées pour l'évènement et ce n'est pas uniquement dû à l'absence du nu. Le comité artistique privilégie plutôt des illustrations des couvertures du magazine *Maclean's* mettant en scène le Canada, des dessins réalisés par C.W.

---

[610] Greenaway, 1957.08.17. La baisse significative des visiteurs de la galerie d'art avait aussi été relevée par les organisateurs en 1952 (*The Toronto Daily Star*, 1952.09.24).

Jeffreys (1869-1951) provenant de l'Imperial Oil Limited et la collection d'œuvres de l'Américain Norman Rockwell (1894-1978) appartenant à la Curtis Publishing Company (*The Canadian National Exhibition*, 1957). Les toiles présentées sont moins nombreuses qu'à l'habitude et proviennent surtout de la collection acquise au fil des ans par la CNE plutôt que d'institutions muséales et de collectionneurs privés. Le journaliste Roy Greenaway (1957.08.17) du *Toronto Daily Star* remarque qu'en dépit des affirmations du directeur de la CNE, un nu est bien présent dans l'une des œuvres exposées, mais qu'il n'y a aucune chance qu'il ne crée scandale puisque « […] *its so small that it can scarcely be seen, hidden down in the catacombs* ».

Pour cette édition, le comité artistique de la CNE est formé du Col. MacKenzie Waters, de F.G. Rolph (dates inconnues), de W.H. Bosley (dates inconnues), du conseiller municipal Donald D. Summerville (1915-1963), du galeriste Blair Laing (1911-1991) et des artistes Cleeve Horne (1912-1998), Frances Loring (1887-1968), Carl Schaefer et Sydney Watson (1911-1981) (*The Canadian National Exhibition*, 1957, p. 3). Laing, opère une galerie d'art à Toronto où sont surtout vendues des toiles de paysagistes canadiennes du 19e et du 20e siècle, mais aussi des tableaux européens impressionnistes et de l'École de Barbizon. Dans les années 1950, le galeriste vend aussi de la peinture non-figurative canadienne et française, ainsi que de la sculpture (Laing, 1982, p. 137, 170). En ce qui concerne les intérêts et les carrières des artistes associés au jury de la CNE de 1957, ils sont bien diversifiés : Horne est portraitiste, sculpteur et paysagiste, Loring est sculpteure, Schaefer est paysagiste. Loring et Horne proposent des œuvres d'aspect académique, ce qui ne veut pas dire que ces artistes ne sont pas en faveur du nu. Ainsi, Loring a réalisé quelques nus d'aspect académique au cours de sa carrière, mais ce thème est loin d'être dominant dans la production de celle qui se consacre surtout à la confection de monuments et à l'intégration de la sculpture à l'architecture (Boyanoski, 1987, p. 31). En outre, des membres du comité artistique prennent aussi, à certaines occasions, la défense d'artistes censurés. Interrogé par le *Telegram* (1955.01.05b, p. 2), peu après l'intervention du maire Nathan Phillips à la

Hart House, Horne affirme que l'ingérence du maire dans cette affaire est une erreur (« *mistake* »). En ce qui concerne Watson, il déclare que cette demande est préoccupante et qu'elle a « *rather dangerous implications* ». Il craint aussi que « *This sort of thing could be carried too far*[611] ». Pour sa part, Parkin prend la défense de la galeriste Dorothy Cameron en 1965, à la suite de la reconnaissance de sa culpabilité pour présentation d'œuvres obscènes (*The Telegram*, 1965.12.01). Les opinions exprimées par ces artistes au sujet du nu tout au long de leur carrière permettent de croire que l'absence du nu provient surtout des pressions effectuées par le directeur de la CNE, Hiram McCallum qui, comme il le confie aux journalistes, n'apprécie ni le nu ni les œuvres privilégiant des esthétiques modernes (Greenaway, 1957.08.17).

L'absence du nu est une fois de plus temporaire et une œuvre mettant en scène un corps dénudé est exposée à la CNE dès 1958. Mark Mounfield mentionne au *Globe and Mail* (1958.08.12) peu avant l'ouverture de l'exposition :

> *There will be on display a statue of a young nude girl similar to the one designed for the Oshawa park that brought objection from citizens a month ago. It is called* Young Girl With a Pony Tail*, is 35 inches high and was sculptured in marble by Louis Temporale of Port Credit* [612].

Mounfield cherche-t-il à attirer l'attention du public par cette déclaration, alors qu'il insiste sur la réception controversée d'une œuvre semblable au nu de Louis Temporale (1909-1994) lorsqu'elle a été présentée à Oshawa, une ville située non loin de Toronto, quelques semaines auparavant ? En tenant compte des différents articles où les journalistes affirment que le nu est choisi pour attirer les foules à la CNE tout au long des années 1950, les propos de Mounfield ne peuvent être perçus comme innocents. Celui qui siège au comité artistique de la CNE depuis 1948 n'ignore pas le pouvoir

---

[611] *The Telegram*, 1955.01.05b, p. 2. Voir l'affaire Hart House 1955 au deuxième chapitre.
[612] Le titre de l'œuvre de Temporale donné dans le catalogue se résume à *Young Girl* (*Canadian National Exhibition*, 1958, p. 21).

d'attraction des nus – et tout particulièrement des nus controversés. Compte tenu de la fréquentation décevante de l'exposition d'art de la CNE dans les années qui précèdent, tout porte à croire qu'il cherche, tant par le choix de l'œuvre que par ses déclarations, à créer un scandale. Il semble toutefois qu'aucune controverse n'ait éclaté lors de l'édition de 1958.

La diminution du nombre de visiteurs à la galerie d'art continue à se faire sentir dans les années qui suivent préoccupe les organisateurs de la CNE. De 1959 à 1961, l'organisation de l'exposition est confiée à la Société canadienne du cancer, ce qui semble donner un regain d'énergie à la galerie d'art[613]. Cependant, cette formule s'essouffle rapidement et il est décidé au début de l'été 1962 de ne plus renouveler l'association avec la société caritative. La CNE abandonne alors complètement le volet artistique, mettant fin à une tradition remontant à 1879 (P. McCarthy, 1962.06.02 ; Kilbourn, 1962.08.18 ; Lerner et Williamson, 1991, p. 3).

4.4 Lorsque des conflits de personnalités dégénèrent : exiger la censure de nus afin de régler ses comptes sur la place publique

Il a été possible de voir dans le premier chapitre qu'au moins trois affaires ont servi de prétexte pour mener à bien une lutte de pouvoir étrangère aux œuvres visées par la censure. Autrement dit, dans certaines situations, les censeurs se servent du nu comme d'une excuse pour sévir contre une personne avec laquelle ils ne s'entendent pas. C'est le cas à l'ÉBAM en 1945, alors que Charles Maillard et Alfred Pellan se

---

[613] Elle présente des peintures et sculptures provenant de collections d'art privées (Fulford, 1959.08.01 ; *The Toronto Daily Star*, 1960.09.02 ; Fulford, 1961.08.19). Pour la liste des œuvres, voir les catalogues de la CNE (*Canadian National Exhibition*, 1959 ; *Canadian National Exhibition*, 1960 ; *Canadian National Exhibition*, 1961).

querellent publiquement bien avant que le directeur ne décide de censurer les élèves du professeur de peinture. Il en va de même pour le conseiller Antoine Tremblay qui se sert de l'exposition de Pellan, et des nus qui s'y trouvent, pour critiquer l'administration de la ville par Jean Drapeau. L'artiste devient en quelque sorte le bouc émissaire d'une dispute qui ne le regarde pas – un peu comme c'est le cas pour ses élèves de l'ÉBAM une décennie plus tôt, qui deviennent les dommages collatéraux de la mésentente de Maillard et Pellan. Les rapports de forces se renversent toutefois en 1965, alors que ce sont les artistes qui provoquent la censure de l'affiche de l'exposition de Robert Roussil afin de pouvoir protester contre la nomination du directeur du Musée d'art contemporain de Montréal dont ils réclament la démission depuis plusieurs mois. Dans deux de ces trois affaires (ÉBAM, MAC), la personne en position d'autorité démissionne à la suite des répercussions de la querelle publique, une situation qui profite à l'artiste censuré.

Une compétition entre la Galerie Agnès Lefort et une galerie voisine semble être en partie responsable de la demande de retrait de *La Paix* faite par un policier. C'est du moins ce que prétend Adrien Robitaille (1951.03.07) lorsqu'il écrit qu'une : « […] rumeur nous assurait hier matin qu'une galerie concurrente et voisine ne serait pas étrangère à tout ce tapage ». C'est aussi ce que croit Agnès Lefort (1951, p. 77) puisqu'elle écrit dans le numéro des mois de juin-juillet 1951 de *La nouvelle revue canadienne* que toute l'affaire est due à « l'imbécillité d'une voisine » et à une « petite jalousie ». Cependant, le manque d'informations concernant cette rivalité, de même que l'identité exacte de ladite voisine, ne permet pas d'en faire l'analyse comme c'est le cas pour les trois autres querelles dont il est ici question.

4.4.1 Charles Maillard et Alfred Pellan

Dans le premier chapitre, il a été démontré que dans les jours suivant la censure des nus réalisés par les élèves de Pellan en 1945, il est somme toute peu question des œuvres modifiées ou retirées de l'exposition. Rien n'est dit non plus au sujet de leurs auteurs, à l'exception d'une mention rapide à Mimi Parent (Doyon, 1945.06.16). Le discours est très vite monopolisé par la manifestation, mais plus encore par le désaccord entre Maillard et Pellan. *Le Canada* (1945.06.14) croit que le cœur du problème réside dans un différend sur les plans théoriques, et non d'une censure. Des chroniqueurs culturels, à l'instar de Charles Hamel (1945.06.16 ; 1945.07.21), Jean-Charles Harvey (1945.06.23) et Henri Letondal (1945.06.23), laissent plutôt entendre que la censure du nu n'est qu'un prétexte pour exprimer un malaise plus important, celui de la mésentente entre Maillard et Pellan. Ils croient aussi que la manifestation témoigne de la bataille que se livrent ceux qui gravitent autour de ces deux figures : d'un côté, les tenants de l'art académique et de l'autre, ceux qui privilégient « l'art vivant ». Autrement dit, ces journalistes croient que le cœur du problème réside dans les idéologies diamétralement opposées qui animent le professeur et le directeur de l'ÉBAM. Certains historiens de l'art, tels que Reesa Greenberg (1981, p. 46) et Germain Lefebvre (1986, p. 105-109), insistent aussi sur le fait que l'incident va au-delà de l'acte censorial. Pour eux, toute cette affaire est imputable à la compétition et au conflit ouvert qui caractérisent les relations de Pellan et de Maillard depuis plusieurs années. C'est aussi ce qui ressort du documentaire d'André Gladu (1986).

Cette hypothèse est plausible : Maillard lui-même a réalisé des nus dans sa carrière, comme il a été possible de le voir dans le premier chapitre. De plus, il n'y a pas que des nus qui soient visés par la censure : l'œuvre de Jean Léonard, une Dernière Cène transformée en scène de taverne, est elle aussi censurée et dépréciée par Maillard. Par ailleurs, c'est la modernité esthétique et l'aspect formel des œuvres que le directeur

attaque dans les explications qu'il offre aux journalistes à la suite de ces évènements (*La Presse*, 1945.06.14).

Les personnalités opposées et les méthodes pédagogiques privilégiées sont l'une des raisons de la mésentente entre les deux hommes. Maillard est renommé pour le contrôle strict qu'il tente d'imposer dans ses classes et à l'école. Le directeur de l'ÉBAM s'inscrit dans une tradition académique qui favorise la recherche de la beauté et de la vérité et rejette les esthétiques modernes étrangères au profit d'un art canadien (Maillard, 1943). L'homme est aussi reconnu comme étant un enseignant strict et autoritaire qui laisse peu de liberté créative à ses disciples (M. Parent, 1945.06.15 ; A. Gladu, 1986). Les méthodes d'enseignement de Maillard vont à l'encontre de celles que préconise Pellan dans sa classe. Le peintre encourage plutôt ses élèves à explorer des esthétiques modernes, comme le cubisme et le surréalisme, en plus de leur offrir une grande liberté dans leurs apprentissages. En 1944, il déclare à un journaliste de *La Presse* (1944.06.20) : « Je laisse mes élèves travailler librement, faire ce qu'ils veulent. Ce qui importe surtout, c'est que l'élève puisse se trouver, qu'il arrive à exprimer pleinement sa personnalité ». Ceci est confirmé par Mimi Parent et Denyse Delrue qui découvrent toutes les deux un type d'enseignement empreint de « dynamisme » et d'une grande liberté sur le plan artistique (A. Gladu, 1986). Pellan est aimé de ses élèves et tisse avec certains d'entre eux des liens d'amitié qui se poursuivent dans le temps et au-delà de la salle de classe. C'est le cas de Mimi Parent, de Jean Benoît[614] (1922-2010) et de Roland Truchon (1920-1961), par exemple, qui signe avec Pellan le manifeste *Prisme d'Yeux* en 1948[615].

---

[614] Benoît signe sous le pseudonyme « Je Anonyme ».

[615] Les autres signataires sont Louis Archambault, Léon Bellefleur (1910-1917), Albert Dumouchel, Gabriel Filion (1920-2005), Pierre Garneau (né en 1926), Arthur Gladu, Lucien Morin (né en 1918), Jeanne Rhéaume (1915-2000), Goodridge Roberts et Gordon Webber (1909-1965). Le texte du

Il faut aussi ajouter que dans les années 1940, la mésentente entre Pellan et Maillard est un secret de polichinelle. Les élèves de l'ÉBAM et, dans une certaine proportion, la population montréalaise, sont au courant. Le chroniqueur Charles Hamel (1945.06.16) raconte dans un article publié dans *Le Jour* les différends entre le peintre et le directeur de l'ÉBAM. Il relate notamment les premiers échanges houleux entre les deux hommes qui, dès le départ, ne semblent pas s'apprécier, et ce, malgré l'offre d'emploi faite par le directeur au peintre. Hamel poursuit son récit en insistant sur les manigances de Maillard pour nuire directement à Pellan. Elles auraient commencé dès son arrivée à l'ÉBAM et se seraient poursuivies jusqu'à la manifestation des élèves de l'école. Hamel n'est pas le seul à soulever la mésentente entre les deux hommes. Quelques mois avant la manifestation lors du vernissage de fin d'année, un journal témoigne de la situation tendue entre Maillard et Pellan. Un article du *Montréal-Matin* (1944.10.04) rapporte alors que le 30 septembre, ils « […] en vinrent aux gros mots, dans le bureau du directeur […] ». Puis, que le 3 octobre, une « violente discussion » serait survenue, cette fois devant les élèves de la classe de Pellan. La querelle serait due, selon le journaliste du *Montréal-Matin*, à la répartition des locaux[616]. La mésentente entre les deux hommes, qui perdure depuis « environ deux ans », est telle que le journaliste du *Montreal-Matin* annonce que l'intervention du Secrétaire de la Province, Omer Côté, est à prévoir, notamment pour « […] prendre des mesures draconiennes pour donner un nouveau ton à l'école et surtout pour éviter la répétition de discussions semblables surtout devant les élèves ». Le *Montréal-Matin* (1944.10.17) « […] annonce la "fin" heureuse du conflit » entre Pellan et Maillard à la suite de

---

manifeste est rédigé par Jacques de Tonnancour. Le mouvement n'a cependant pas de réel chef pour le diriger ni d'unité esthétique pouvant réunir ses membres sur la longue durée, ce qui mène à la dissolution du groupe vers 1949 (Nasgaard, 2007, p. 60). Pour en savoir plus sur *Prisme d'Yeux*, voir F.-M. Gagnon, 1998, p. 448-452.

[616] « […] il appert que M. Pellan, enseignant la peinture exige pour ce cours un vaste local, rempli de lumière. Or, d'après nos informateurs la direction de l'école aurait décidé de diviser ces locaux et d'y mettre d'autres classes. C'est alors que M. Pellan aurait protesté. Il s'en suivit une série de discussions dont la plus violente se produisit hier matin » (*Montréal-Matin*, 1944.10.04).

l'intervention de Côté, mais l'utilisation des guillemets autour du mot « fin » laisse présumer que le journaliste ne croit pas vraiment au dénouement heureux de l'affaire. La suite des évènements lui donne d'ailleurs raison, notamment avec la dispute au sujet des tableaux à retirer de l'exposition de fin d'année. Cet évènement, comme la dispute survenue à l'automne 1944, nécessite l'intervention du Secrétaire de la Province.

Les étudiants de l'ÉBAM se retrouvent parfois pris entre l'arbre et l'écorce. Comme l'explique le journaliste du *Montréal-Matin* (1944.10.07), certains n'osent pas s'interposer de peur de choquer le directeur et d'être renvoyés. Cette perspective est particulièrement inquiétante pour les étudiants masculins. Comme le souligne le journaliste, s'ils ne fréquentent plus l'établissement scolaire, ils pourraient être conscrits et envoyés au combat outre-mer. Avec la fin du conflit en Europe depuis le mois d'avril 1945 et malgré les combats qui se poursuivent dans le Pacifique contre l'empire japonais, les élèves n'ont sans doute plus peur que les représailles de Maillard les affectent, une situation qui les pousse à exprimer leur mécontentement contre cette figure d'autorité le soir du vernissage. Il ne s'agirait pas d'un évènement spontané, mais plutôt d'une action longuement mûrie. C'est du moins ce qu'affirme Pellan (1945.06.19) quelques jours après la tenue de la manifestation. Dans une déclaration qu'il transmet à la presse, il écrit :

> M. Maillard attribue la manifestation de mardi soir, le 12, à ces incidents [la censure des tableaux]. Naturellement, c'est son intérêt de diminuer la portée de ce qui s'est passé. Il se gardera bien de dire que cette manifestation est l'aboutissement d'un mouvement constant et médité de la jeunesse et de tous les connaisseurs d'art sérieux contre l'étroitesse, les intrigues et le caporalisme dans l'art. Le seul fait souligné par M. Maillard que des papillons portant les mots de "À bas Maillard et l'académisme", ont été imprimés suffit à prouver que cette manifestation n'était pas l'œuvre d'une seule journée (Pellan, 1945.06.19).

Autrement dit, Pellan semble dire qu'il n'est pas le (seul) responsable de la manifestation, bien qu'il ne blâme en aucun cas ceux et celles qui ont participé à cette rébellion. Pellan croit que les étudiants qui participent à la manifestation le font pour

vocaliser leur mécontentement envers Maillard le soir du vernissage afin d'attirer l'attention des médias, du public et du gouvernement sur leurs insatisfactions par rapport au directeur de l'ÉBAM. Le journaliste de *La Patrie* (1945.06.13) qui couvre le vernissage croit aussi que « […] le coup semble avoir été prémédité, comme en témoigne l'impression des papillons ». Pellan (1945.06.19) stipule clairement que plusieurs étudiants sont mécontents de Maillard, de sa gestion de l'école et des tensions entre les tenants de l'académisme et de la modernité, et ce, depuis longtemps. C'est aussi ce que croit le critique Henri Ledontal (1945.06.23). Il voit dans la manifestation de l'ÉBAM « […] le cri d'une génération qui en a assez de la dictature d'un intriguant [*sic*] […] », ce qui témoigne nettement de l'insatisfaction des élèves de l'école envers leur directeur. Il est d'avis que c'est « [p]our masquer l'impopularité dont il avait une nouvelle preuve, le directeur de l'École des Beaux-Arts s'en est pris à l'un de ses collègues, l'excellent peintre Alfred Pellan qu'il a accusé d'être l'instigateur de cette manifestation hostile […] ». Il croit que Maillard « […] sait très bien qu'aucune école, en France, ne le choisirait comme directeur. Aussi élimine-t-il systématiquement tous les artistes canadiens-français susceptibles de prendre sa place » (Letondal, 1945.06.23).

Il est vrai que des protestations contre Maillard et son enseignement se font entendre de la part d'artistes et d'élèves depuis plusieurs années déjà. Jean-Charles Harvey (1945.06.23, p. 2) soulève aussi le caractère revanchard du directeur de l'ÉBAM et des « […] chicanes perpétuelles qu'il avait avec des professeurs de la vieille capitale » dans les années 1920 et 1930. Il relève aussi le fait que Maillard est peu aimé des artistes et des élèves de son école. Les protestations se vont de plus en plus fréquentes dès le début des années 1940. Par exemple, en 1941, les commentaires de

Maillard au sujet de l'*Exposition des Indépendants*[617] et les tensions vécues à l'ÉBAM alors qu'il est invité à y enseigner, mènent le Père Marie-Alain Couturier (1941.05.26 ; 1945.05.28) à adresser quelques reproches virulents au directeur de l'établissement. Selon Couturier, les méthodes s'enseignement privilégié par Maillard sont responsables de « […] la médiocrité de le [*sic*] peinture qui sort habituellement de son école » et de « […] la qualité inférieure de ce qui est montré annuellement dans les "Expositions" qu'il organise ». Quelques jours plus tard, Simone Aubry (1917-2010) et Jacques de Tonnancour (1941.05.30 ; 1941.05.31) écrivent à leur tour au *Canada* et au *Devoir* pour y exposer « […] les griefs sérieux [qu'ils ont] contre l'enseignement de l'École ». Pour eux, la formation reçue est « vide » et « débilitante » puisqu'un « académisme sensuel et complaisant » y est privilégié et que l'art moderne n'y est pas enseigné[618]. Ce genre de plainte continue à se faire entendre dans les années qui suivent, comme en témoigne le cri « À bas Maillard » lancé à la fois lors de la conférence de Fernand Léger le 10 mai 1945, comme le rapporte Éloi de Grandmont (1945.05.14) et à la manifestation des étudiants de l'ÉBAM au vernissage du 12 juin 1945, comme en font foi les autocollants distribués durant la soirée. D'autres témoignages se font entendre dans les jours qui suivent la manifestation. Par exemple, le peintre Paul Vanier Beaulieu, un ancien élève de l'école récemment rentré au pays après avoir été gardé captif plusieurs années dans un camp de concentration en France, profite d'un entretien avec Éloi de Grandmont (1945.06.18) pour révéler certains des coups bas de Maillard à son encontre.

---

[617] L'exposition des Indépendants est organisée par Couturier. Elle est tout d'abord présentée à la Galerie municipale du Palais Montcalm, à Québec, puis à Montréal à la Galerie Henry Morgan. Elle regroupe les œuvres d'artistes privilégiant les arts vivants, tels que Borduas et Pellan.

[618] Aubry fréquente toujours l'ÉBAM au moment de la rédaction de cette lettre, ce qui entraîne son renvoi (Duquette et Molin Vasseur, 1982, p. 15). En ce qui concerne de Tonnnancour, il a quitté cette école en 1940 (Hénault, 2005, p. 54).

Dans la foulée des évènements de juin 1945, Mimi Parent (1945.06.15) et Jean Léonard (1945.06) font tous les deux parvenir des lettres à Pellan. Ils y racontent respectivement leur arrivée à l'ÉBAM, puis adressent vertement des critiques à l'enseignement de Maillard en plus de dénoncer les manigances du directeur contre leur professeur. Les deux élèves prennent aussi le temps de louanger les qualités de Pellan et de sa classe de peinture. Parent, qui a fréquenté les cours de Maillard avant d'intégrer ceux de Pellan, se plaint de l'enseignement rigide du directeur de l'ÉBAM en plus de déplorer la personnalité mesquine et autoritaire du directeur[619].

Tous les étudiants de l'ÉBAM ne prennent toutefois pas le parti de Pellan et ne s'opposent pas systématiquement à Maillard. Dans les jours qui suivent la manifestation et le vernissage de l'exposition de fin d'année de l'ÉBAM, des voix se font aussi entendre afin de soutenir le directeur. C'est le cas du « conseil de la MASSE », que représentent Gilbert Moreau (dates inconnues) et Robert Caron (dates inconnues). Les deux élèves de l'ÉBAM sont les signataires d'une lettre envoyée à *La Presse* (1945.06.20) et au *Devoir* (1945.06.21) dans laquelle ils affirment parler au nom de l'ensemble des élèves de l'École. Ils disent notamment qu'ils appuient le directeur de manière inconditionnelle et regrettent les agissements des quelques perturbateurs lors du vernissage. La lettre reproduite dans *La Presse* est toutefois plus longue que celle du *Devoir* et il y est question la dissidence de Jean Benoît, Jean Léonard et Mimi Parent. Tous trois auraient exigé qu'un post-scriptum soit ajouté à la déclaration de la Masse : « Les élèves de M. Pellan n'endossent pas cette déclaration à cause de l'estime qu'ils témoignent à leur professeur » (*La Presse*, 1945.06.20). Les trois élèves ont par la suite envoyé une lettre de soutien à la presse en tant que « représentants du cours de M. Pellan » (*La Presse*, 1945.06.23 ; *Le Petit Journal*, 1945.06.24). Étrangement,

---

[619] Parent émet une opinion semblable sur l'enseignement et la personnalité de Maillard dans le cadre du documentaire *Pellan* d'André Gladu (1986). Elle n'est pas la seule : Jean Benoît et Denyse Delrue le font aussi.

Lucyle Martel et Denyse Delrue ne signent pas ce texte écrit pour se porter à la défense de Pellan. Ceci semble plutôt étonnant d'une part parce que leur nu sont directement ciblés par Maillard et, d'autre part, parce que Delrue est amie avec Benoît, Parent et Léonard (Marcotte, 2000, p. 9). Cette dissension au sein même des élèves de l'ÉBAM témoigne du climat particulier qui est en vigueur à cette époque à l'école.

L'agitation provoquée par la censure et la manifestation entraîne, dès la mi-juin 1945, un appui inconditionnel envers Pellan dans les pages du journal *Le Jour*. Jean-Charles Harvey (1945.06.23) et Charles Hamel (1945.06.16 ; 1945.07.21) dénoncent notamment les agissements de Maillard et exigent sa démission. Ce soutien n'est pas étonnant : Harvey, le fondateur du *Jour*, s'oppose à toute forme de censure et défend la liberté artistique tout au long de sa carrière. C'est aussi le cas de Hamel qui dénonce durant sa carrière les « pressions d'ordre moral qui s'exerçaient sur les artistes et par conséquent sur le public » (Teboul, 1984, p. 214-215). Le journaliste culturel Charles Doyon (1945.06.16 ; 1945.06.30) publie aussi deux textes dans lesquels son parti pris pour les élèves de la classe de Pellan et pour leur professeur est manifeste. En ce qui concerne le caricaturiste du *Jour*, Robert LaPalme, il participe aussi à ce discours anti-Maillard. Dans un de ses dessins, il présente son ami Alfred Pellan en chevalier défenseur de l'art. Il est possible de voir à ses pieds un écriteau qui reprend le slogan de la manifestation : « À bas Maillard et l'académisme », ce qui laisse croire que l'ennemi à abattre n'est nulle autre que le directeur de l'ÉBAM (LaPalme,1945.07.21). La caricature de LaPalme pourrait-elle s'être inspirée d'une déclaration de Pellan (1945.06.19) ? Le peintre y affirme à la suite de la manifestation de ses élèves en juin 1945 : « Je remercie tous ceux qui m'aident à défendre cette cause. Je n'ai pas d'armes politiques, mon métier de peintre et de professeur me suffit. Il suffisait de me donner le droit de parler. » La caricature de LaPame présente Pellan avec un pinceau géant à la main et une palette dans l'autre, des accessoires tenus d'une manière à évoquer une lance et un bouclier.

Dans une certaine mesure, certains des collaborateurs de *Radiomonde* appuient eux aussi Pellan. C'est le cas d'Henri Letondal (1945.06.23) qui, tout comme ses collègues du *Jour*, demande la démission immédiate de Maillard. La semaine suivante, Letondal (1945.06.30) insiste sur le caractère « machiavélique » du directeur de l'ÉBAM et réitère ses griefs contre Maillard. Letondal évoque notamment une entrevue qu'il a faite lorsqu'il a postulé pour le poste de secrétaire de l'ÉBAM quelques années auparavant. Selon le chroniqueur artistique, Maillard a profité de la rencontre pour médire contre ceux qui ont occupé le poste. Letondal constate qu'une fois de plus, l'homme cherche à discréditer ses adversaires, mais il est d'avis qu'il a fait une erreur de taille en s'attaquant à Pellan. Dans une certaine mesure, la chronique à potins « Les indiscrétions de l'ouvreuse » semble aussi appuyer Pellan. Il est possible d'y lire à la suite de la manifestation : « Le directeur des Beaux-Arts n'a qu'à bien se tenir. S'il ne démissionne pas avant la prochaine revue de Fridolin, il sera couvert de ridicule » (*Radiomonde*, 1945.06.23). Cependant, contrairement au *Jour*, où les collaborateurs expriment la même opinion défavorable au sujet de Maillard, tous les chroniqueurs de *Radiomonde* ne sont pas du même avis. Lorsqu'une lettre anonyme d'un défenseur de Pellan est envoyée à la chronique de Mozaille (1945.08.18) dans *Radiomonde*, le chroniqueur fait plutôt la remontrance à l'auteur de la lettre (la missive originale n'est pas reproduite dans le journal), l'enjoignant de faire connaître son nom et ses coordonnées plutôt que de se plaindre sans faire connaître son identité. S'il remplit ces conditions, alors le journal « […] donnera libre cours à votre jeune fougue de mécontent hargneux ». Mozaille (1945.09.29) annonce quelques semaines plus tard que l'étudiant a refusé de s'identifier, de peur de représailles de la part de Maillard.

Tout comme à l'automne 1944, le conflit entre Pellan et Maillard nécessite l'intervention du Secrétaire de la province, Omer Côté. Il déclare vouloir voir les œuvres par lui-même, interroger le professeur, le directeur et Mgr Valois compte tenu du rôle qu'il a joué dans la censure. Cette démarche, croit-il, lui permettra de prendre une décision éclairée et d'appliquer ensuite « […] les mesures nécessaires pour faire

régner, avec la discipline, l'ordre et le bon esprit » (*La Presse*, 1945.06.18 ; *Le Devoir*, 1945.06.19). Le travail de médiation du ministre semble avoir calmé momentanément le jeu. Puis, au moment où débute la session d'automne 1945, des brèves sont publiées afin d'annoncer que les deux hommes ont fait la paix[620]. Ces textes et la réunion entre le Secrétaire de la Province, le directeur de l'ÉBAM et le professeur de peinture a sans doute pour but de calmer les tensions[621], mais surtout, de rassurer les (nouveaux) étudiants du climat qui sévit à l'école. Côté déclare à cette occasion : « Je suis heureux d'annoncer que l'harmonie et la concorde règnent à nouveau à l'école […] ». Il est aussi indiqué que Pellan aurait présenté ses excuses au directeur de l'école. Il aurait admis avoir « outrepassé les limites de sa juridiction ». En ce qui concerne Maillard, il « reconnaît les qualités et les compétences » du professeur de peinture (*La Presse*, 1945.09.21 ; *Le Devoir*, 1945.09.21 ; *Le Canada*, 1945.09.22).

Finalement, près de six mois après la manifestation, Maillard quitte son poste à la direction de l'ÉBAM. Il a envoyé à ce sujet une lettre au Secrétaire de la Province, dont l'école dépend. *Le Canada* (1945.12.04) fait des allusions permettant de lier les évènements de juin 1945 à ce départ[622] et affirme que « [d]ans le monde artistique de Montréal, le départ de M. Charles Maillard était, paraît-il, souhaité depuis longtemps, si bien que le ministre a fini par comprendre qu'il fallait une urgente solution à une situation devenue intenable ». *La Presse* (1945.12.04) y va dans le même sens et affirme que « […] c'est à l'invitation du secrétaire provincial que M. Maillard a envoyé au sous-ministre, M. Jean Brushési, une lettre en date du 28 novembre, demandant sa mise à la retraite avec pension, à partir du 1er janvier 1946 ». En ce qui concerne *Le*

---

[620] *La Patrie*, 1945.09.21 ; *La Presse*, 1945.09.21 ; *Le Devoir*, 1945.09.21 ; *Le Canada*, 1945.09.22.
[621] Le ton entre les deux hommes aurait été « plutôt acerbe », selon *La Patrie* (1945.09.21).
[622] « On se souvient que de longues polémiques ont précédé ce départ de M. Charles Maillard, polémiques auxquelles les autorités religieuses furent malheureusement mêlées » (*Le Canada*, 1945.12.04).

Devoir (1945.12.04), il propose un entrefilet où la nouvelle de la démission est remise en doute, ce que fait aussi *Le Canada* (1945.12.05) le lendemain. Quelques semaines, plus tard, le *Photo-Journal* laisse entendre dans la section des potins que Maillard pourrait reprendre son poste (Le Boulevardier, 1946.01.10), mais cette rumeur ne se concrétise pas. Il est remplacé par Roland Hérard-Charlebois (1906-1965) qui dirige l'ÉBAM jusqu'en 1957. Pellan, lui, reste en poste jusqu'en 1951. Il retourne alors à Paris, où il demeure jusqu'en 1955.

4.4.2 Antoine Tremblay et Jean Drapeau

L'affaire Pellan 1956 est elle aussi caractérisée par une querelle de personnalités. Le nu et sa censure servent une fois de plus à contester les pouvoirs en place, mais d'une manière bien différente. Ce n'est pas un artiste ou un groupe d'artistes qui récupère (ou crée) l'évènement, mais un conseiller municipal qui s'indigne de l'exposition de nus pour attaquer un de ses adversaires politiques. Antoine Tremblay est le président du Comité de Moralité publique[623] de 1951 jusqu'au milieu des années 1950 (M. Lapointe, 2010, f. 297). Il est aussi rattaché la LAC, le parti municipal de Jean Drapeau, de l'élection de l'automne 1954 jusqu'à la fin de décembre 1955, au moment où il quitte avec grand fracas la Ligue. Tremblay siège dès lors comme indépendant[624], et ce, jusqu'aux élections de 1957. Il déserte la Ligue afin de servir, selon ses dires, les Montréalais de manière non partisane (*The Gazette*, 1958.02.04). Cette défection démontre sa grande insatisfaction devant le leadership de Drapeau, puis des décisions prises tant par les conseillers de la LAC et que par le maire.

---

[623] Le Comité de moralité publique est composé de laïques catholiques.
[624] Tremblay est chaudement recommandée par la LAC peu avant son élection, comme en témoigne une lettre retrouvée dans les archives de la Ville de Montréal (LAC, [n.d.]). Son départ se fait au même moment que celui du conseiller J.-R. Bonnier (dates inconnues) (*La Presse*, 1955.12.21).

Tout laisse croire que la plainte de Tremblay, bien qu'en accord avec l'idéologie de moralité qu'il prône tout au long des années 1950, vise à nuire au maire et à son équipe. C'est du moins ce que croit Pierre Desmarais, le président du Comité exécutif de la Ville de Montréal. À la fin du mois de novembre 1956, il dénonce la « manigance politique » du conseiller dans les pages de *Vrai*, le journal de la Ligue d'Action civique (Desmarais, 1956.11.24). Il n'est pas le seul à reconnaître les raisons véritables qui sous-tendent la plainte de Tremblay : plusieurs journalistes sont aussi d'avis que les déclarations du conseiller municipal sont surtout motivées par ses desseins politiques et par son désir de s'opposer publiquement à Drapeau[625]. Guy Lamarche (1956.11.13) écrit dans *Le Devoir* que « [p]lusieurs ne doutent pas qu'il s'agit là d'une autre petite politicaillerie de M. Tremblay, qui chercherait simplement à faire déprécier le maire Drapeau aux yeux de la population ». Jean Desprez (1956.11.18) propose une réflexion semblable à celle de son collègue du *Devoir* et soutient que Tremblay cherche à assouvir « un désir de vengeance ». La journaliste évoque aussi le rôle de bouc émissaire que joue Pellan au moment de sa rétrospective en écrivant que « [t]out le monde savait que le maire Drapeau avait des ennemis terribles dans son entourage, mais personne n'osait imaginer que pour atteindre le maire, on pût se servir d'une tierce personne, un artiste […][626] ». Dans la lettre qu'il envoie à Desmarais au nom de l'Association des artistes non-figuratifs de Montréal pour protester contre la censure des œuvres de Pellan, Fernand Leduc déplore l'attaque faite à l'encontre de son collègue et à sa réputation. Il insiste aussi pour dire que les propos de Tremblay « […] constitue[nt] une attaque personnelle contre les autorités qui ont organisé et patronné

---

[625] Des études sur Pellan, parues dans les années 1980 et 1990, soulèvent elles aussi les tensions qui existent entre le maire et le conseiller. Voir : Lefebvre, 1986, p. 176 ; M. Martin et Marchand 1993, p. 82.
[626] Desprez, 1956.11.18. Voir aussi ce que dit Roger Duhamel (1956.11.13), qui se demande si l'intervention de Tremblay aurait pour but « […] d'embarrasser le maire Drapeau à la suite d'une de ses initiatives les mieux inspirées ».

l'exposition, soit : Son Honneur le Maire de Montréal, Me Drapeau, ainsi que l'Honorable Yves Prévost, Secrétaire de la Province de Québec » (Leduc, 1956.11).

La plainte de Tremblay n'a toutefois aucune conséquence sur sa carrière ou sur celle de Drapeau. Dans les mois qui suivent, tous deux continuent à s'affronter dans l'arène politique. Ni l'un ni l'autre n'est toutefois réélu lors des élections de 1957, ce qui n'a rien à voir avec les accusations d'immoralité lancées par le conseiller peu après le vernissage de l'exposition Pellan. Drapeau retrouve son siège de maire en 1960 et le conserve sans interruption jusqu'en 1986. En ce qui concerne Pellan, il ressort à la fois perdant et gagnant de cette affaire. En effet, malgré le retrait de certains de ses nus, une foule importante se rend au Hall d'honneur de l'hôtel de ville afin de voir ses peintures tout au long du mois de novembre 1956.

4.4.3 Robert Roussil et Guy Robert

Si la manifestation des élèves de l'ÉBAM en 1945 a pour objectif d'attirer l'attention des journalistes présents pour le vernissage afin de nuire au directeur de l'établissement, il semble que ce soit aussi le but encouru par Robert Roussil et ses amis lorsqu'ils déclenchent une bagarre avec les gardiens du MAC vingt ans plus tard. Il faut reconnaître que l'insatisfaction devant la nomination de Guy Robert est rapidement verbalisée par des représentants de la communauté artistique. Celle-ci est due d'une part à la réception négative de ses écrits publiés au début des années 1960 et, d'autre part, du fait qu'il n'est pas jugé apte à occuper la fonction de muséologue. Il est par exemple possible de retrouver plusieurs critiques négatives des ouvrages que publie Robert au début des années 1960. Les chroniqueurs artistiques reprochent un certain manque de rigueur à ses travaux, notamment imputable à sa prose jugée trop poétique. Par exemple, Laurent Lamy (1965.01.30) déclare au sujet de *L'École de Montréal* (G. Robert, 1964) « […] il est désagréable à lire pour son absence de

discrimination et de rigueur, pour la complaisance qu'il montre pour la plupart des artistes et pour la prétention qui suinte de tout le texte ». Toujours au sujet de *L'École de Montréal*, Claude Jasmin (1965.02.02) souligne : « […] le peu de sérieux de l'entreprise et de son responsable, Guy Robert ». Guido Molinari s'est aussi prononcé contre cet ouvrage dans une lettre ouverte publiée dans *La Presse* (1965.02.23). Il écrit : « Nous tenons à attirer votre attention sur les erreurs grotesques, l'évident parti pris et les valeurs délibérément faussées contenues dans ce livre ». Ce n'est pas le seul reproche qu'adresse Molinari à Guy Robert au printemps de 1965. Avec Robert Roussil, il fait partie de ceux qui exigent la démission du directeur du MAC. La demande est formulée une première fois lors d'une conférence de presse organisée par l'Association des Arts, le 11 mars 1965. Molinari agit à titre de porte-parole et remet au ministère des Affaires culturelles un document signé par une vingtaine d'artistes – dont Roussil[627]. Il est possible de lire un extrait du document dans les journaux de Montréal :

> Devant l'incompétence de Guy Robert, administrateur, qui n'a pas su établir les étapes d'une politique sérieuse, faire face aux réalités du moment, devant son manque d'éthique professionnelle, son éternelle attitude louvoyante, aussi bien vis-à-vis du ministère des Affaires culturelles, des artistes et du public qu'il a induit en erreur, devant son indéniable manque d'expérience en muséologie, l'Association Arts Plastiques se voit dans l'obligation d'exiger du ministère la démission de M. Guy Robert […] (*La Presse*, 1965.03.12[628]).

Le ministre des Affaires culturelles, Pierre Laporte (1921-1970), refuse d'acquiescer aux demandes de l'Association (*La Presse*, 1965.03.12). C'est son prédécesseur,

---

[627] Outre Molinari et Roussil, les signataires sont : Pierre Dupras (né en 1937), Patterson Ewen (1925-2002), Charles Gagnon (1934-2003), Yves Gaucher (1934-2000), Jean Goguen (1927-1989), Monique Groulx (dates inconnues), Gilbert Marion (né en 1933), Jacques Hurtubise (1939-2014), Richard Lacroix (né en 1939), Rita Letendre (née en 1928), Jean-Paul Mousseau, Luigi Perciballi (dates inconnues), Henry Saxe (né en 1937), François Soucy, Françoise Sullivan (née en 1925), Claude Tousignant (né en 1932) et Armand Vaillancourt (*La Presse*, 1965.03.12).

[628] Sur l'insatisfaction de l'association des arts plastiques devant la nomination de Guy Robert, voir aussi *Le Devoir*, 1965.03.12 ; Basile, 1965.03.13.

Georges Lapalme (1907-1985) qui a procédé à la nomination de Guy Robert en juin 1964.

Compte tenu du rôle de porte-parole joué par Molinari en mars 1965 au sein de l'Association des Arts plastiques, il n'est pas surprenant de le retrouver aux côtés de Roussil lors du vernissage de son exposition rétrospective du mois de novembre afin de manifester une fois de plus son mécontentement devant le travail de Guy Robert. Autrement dit, les deux hommes et leurs amis se servent de l'attention médiatique créée par leur altercation avec les agents de sécurité au vernissage de novembre 1965 pour réitérer leur récrimination devant la nomination de Robert à la tête du MAC. Roussil prépare la table pour cet affrontement quelques jours avant le vernissage de son exposition. Plusieurs journaux rapportent que le sculpteur qualifie Guy Robert d'« incompétent », notamment en regard avec la préparation de sa rétrospective. Il croit que le nombre d'œuvres sélectionné est insuffisant et que les sculptures sont disposées dans un espace inapproprié (F. Beaulieu, 1965.11.18 ; Rivard, 1965.11.18 ; *Montréal-Matin*, 1965.11.19).

Roussil profite aussi de la conjoncture favorable qu'est son exposition rétrospective pour lancer, quatre jours plus tôt, le *Manifeste* qu'il a coécrit avec Claude Jasmin (Volkmer, 2003). La publication de cet ouvrage et son contenu attirent l'attention des journalistes. Quelques lettres ouvertes à son sujet paraissent aussi[629]. Le *Manifeste* consiste en une retranscription d'une discussion, sous forme d'entrevue entre Roussil et Jasmin (1965). Le sculpteur, connu pour son franc-parler, donne son opinion sur divers sujets liés à la sphère culturelle. Les idées que Roussil défend dans ce

[629] Pour les articles, voir : Rivard, 1965.11.18 ; F. Beaulieu, 1965.11.19 ; Basile, 1965.11.20 ; P. Gladu, 1965.11.21 ; Lamy, 1965.11.27. Pour les lettres ouvertes : *Le Devoir*, 1965.11.23 ; *Le Devoir*, 1965.12.17.

manifeste ne sont pas nouvelles : il en a notamment partagé plusieurs avec Rodolphe de Repentigny (1958.12.19) lors d'une entrevue accordée quelques années auparavant. Il y revient aussi à plusieurs reprises durant a carrière et réitère sa pensée dans deux autres ouvrages, *L'art et l'état* (Roussil, 1973), coécrit avec Denys Chevalier et Pierre Perreault, et *Vers l'universalité, le cul par terre* (Roussil et Gaudet, 1977), ou encore, dans un entretien pour *Les générations d'artistes, suivi d'entretiens avec Robert Roussil et Roland Giguère* de Marcel Fournier (1986).

Dans son *Manifeste*, Roussil s'insurge, entre autres, contre le contrôle que l'État exerce sur l'art. Il s'en prend aussi aux concours auxquels les artistes doivent se soumettre et à « [l]a dictature des Affaires culturelles » (Roussil et Jasmin, 1965, [n.p.]). Le sculpteur profite également de cet ouvrage pour revenir sur certains des points revendiqués par l'Association des Arts plastiques, sans toutefois faire de lien direct avec le mémoire remis à Pierre Laporte quelques mois plus tôt. Ainsi, il s'indigne du contrôle qu'exerce Guy Robert dans son musée et se positionne de nouveau contre la politique du MAC voulant que les artistes fassent don de leurs œuvres à l'institution (Roussil et Jasmin, 1965, p. 13 et 18). Il confie aussi à Jasmin ne pas être le seul à penser de la sorte puisque, selon lui, Alfred Pellan « est très mécontent du musée de Guy Robert » (Roussil et Jasmin, 1965, p. 17). Pellan confirme dans les semaines qui suivent la publication du *Manifeste* de Roussil et Jasmin être opposé à la nomination du directeur. Dans une entrevue accordée au critique Paul Gladu (1965.11.28), Pellan déclare : « Je ne collaborerai pas avec le Musée d'art contemporain, je n'y exposerai pas tant que l'actuel directeur y sera ! ». Cette déclaration confirme donc les propos rapportés par Roussil.

Au lendemain de la bagarre survenue au MAC, Jean Basile (1965.11.19) fait référence au *Manifeste* et affirme que l'ouvrage de Roussil et Jasmin « [prédisait] peut-être la manifestation d'hier soir ». Il n'est pas le seul à penser que le désordre qui a

marqué la soirée n'est pas fortuit[630] et que les tensions entre Roussil et Robert sont sans doute en cause[631]. Basile (1965.11.19) écrit dans son compte rendu de la soirée :

> Cette exposition de Roussil s'était ouverte dans une atmosphère des plus tendue. Le sculpteur s'était attaqué violemment au directeur du Musée qu'il qualifiait d'incompétent et à qui il reprochait de n'avoir pas préparé décemment l'exposition. Il se plaignait que ses œuvres étaient mal disposées et qu'on lui avait interdit l'accès au musée.

Pour le critique de *La Presse*, l'affaire va au-delà du refus d'exposer l'affiche de Vittorio, qui montre les organes génitaux du personnage masculin de *La Famille*. Voilà sans doute pourquoi les désaccords entre Robert Roussil et Guy Robert qui monopolisent rapidement le discours. Après le 22 novembre 1965 (quatre jours après le vernissage), plus personne ne fait allusion à Vittorio, à ses affiches et à la nudité qui y est représentée. Ses réactions au sujet d'une censure momentanée, qui le touche pourtant de près, ne sont pas transmises par les journalistes. Personne non plus ne semble plaindre la censure dont il a été victime : c'est Roussil qui est au centre de l'attention. Cette situation s'apparente, dans une certaine mesure, à celle qui s'est produite en 1951 lorsque *La Paix* est détruite devant la Galerie Agnès Lefort. Autrement dit, rapidement après la bagarre survenue le soir du vernissage, seul le programme politique des artistes, et plus particulièrement, celui de Roussil, semble compter. Les journalistes portent leur attention sur les problèmes et défis que rencontre le MAC et le gouvernement du Québec depuis l'ouverture de cette nouvelle

---

[630] C'est aussi ce que soutient Claude Jasmin dans un témoignage offert plusieurs années après au sujet de ce vernissage : « Il y avait eu dans l'air tellement d'articles nous préparant à une catastrophe que j'avais [*sic*] pas voulu venir au vernissage. J'étais venu parce que j'étais le représentant de *La Presse*. Il fallait absolument que je vienne, mais je savais que ça tournerait mal. On sentait dans l'air… on subodorait qu'il allait y avoir une catastrophe. Roussil était d'ailleurs était comme un enfant qui se dit *Mmmm, venez-vous-en, mes amis, ça va tourner mal* » (Volkmer, 2003).

[631] F. Beaulieu, 1965.11.18 ; Rivard, 1965.11.18 ; Basile, 1965.11.19 ; F. Beaulieu, 1965.11.19.

institution[632]. La parole n'est jamais donnée à Vittorio. Le désintérêt des journalistes pour l'affichiste et son œuvre est peut-être aussi dû au fait que Vittorio ne semble pas participer à la polémique entre Guy Robert et Robert Roussil après la bagarre médiatisée survenue le soir du vernissage. À moins que les journalistes aient complètement ignoré Vittorio, attribuant la manifestation uniquement à Roussil et à son côté bagarreur bien connu du public et de la critique. Il y a maintenant 25 ans que le sculpteur provoque constamment le public et les autorités avec ses œuvres. Il orchestre souvent lui-même ses actions dans le but de défier les autorités et le public, comme il a été possible de le voir à plusieurs reprises dans le premier chapitre. Vittorio, ses photographies et ses affiches sont beaucoup moins connus à la même époque. Il faut dire que malgré certains passages à l'émission de Robert LaPalme et de Normand Hudon (1929-1997), *Ma ligne maligne*, diffusée à la télévision de Radio-Canada en 1956 et 1957, l'artiste autodidacte évolue alors dans le milieu avant-gardiste et underground de la scène artistique (M. Choko, 2001, p. 170 ; P. Bourassa, 2003). Au moment du vernissage du MAC, Vittorio est surtout connu pour son travail de bédéiste et de caricaturiste qu'il poursuit depuis le début des années 1950, notamment dans le journal *L'Autorité*. Sa carrière d'affichiste, qui fait aujourd'hui sa renommée, ne débute que vers 1963 (Choko, 2015, p. 25). Molinari et Peter Gnass, impliqués dans la bagarre avec les gardiens de sécurité du MAC, ne semblent pas non plus prendre la parole dans les journaux à la suite du vernissage.

Quelques jours après la bagarre qui a marqué le vernissage de la rétrospective de Roussil, et à la suite des échanges houleux entre l'artiste et le directeur du MAC,

---

[632] Basile, 1965.11.20 ; Basile, 1965.11.27 ; Basile, 1965.12.04 ; Côté, 1965.12.25. Laurent Lamy (1965.12.30) écrit dans une rétrospective de l'année artistique de 1965 : « Le tapage autour de la rétrospective de Roussil a mis l'accent sur le malentendu qui existe entre les artistes et le ministère des affaires culturelles ». Roussil traite abondamment du MAC et du ministère des affaires culturelles dans son manifeste (Roussil et Jasmin, 1965), mais aussi dans diverses entrevues qu'il accorde aux journaux et magazines (P. Gladu, 1965.11.21 ; G. Godin, 1965.12).

d'autres acteurs entrent en scène et participent au conflit, à savoir certains des collectionneurs qui prêtent des œuvres pour l'exposition. Le 26 novembre 1965, un communiqué est envoyé aux journaux de Montréal par sept d'entre eux. Le texte annonce leur intention de récupérer les œuvres avant la fin de l'exposition afin de protester contre l'incompétence de Guy Robert, mais aussi en raison des propos qu'il a tenus sur Robert Roussil dans la presse. Le retard dans la livraison du catalogue est aussi évoqué[633]. Selon *Le Devoir* (1965.11.27), les collectionneurs dont il est question sont Marjorie Schwartz, Jean Brisset, L. Beauregard, Annette-S. Nantel, Bernard Janelle, Richard Lorrain et Maurice Dubois. Le directeur du Musée cherche à minimiser cette menace et le mécontentement qu'il suscite, comme il le fait d'ailleurs avec la manifestation. *Le Devoir* (1965.11.27) rapporte que Robert : « […] a fait des vérifications et que deux des soi-disant signataires ont affirmé être étrangers à toute l'affaire. Dès lors il considère que le document n'a aucune valeur légale ». Les collectionneurs Lorrain et Dubois sont ceux qui n'auraient pas signé le document. Dans *La Presse* (1965.11.29), il est possible de lire que Brisset réfute avoir été mis au courant de cette lettre avant qu'elle ne soit envoyée et « […] aurait déploré l'usurpation de son nom […] ». Vérification faite, *Le Devoir* (1965.11.27) semble s'être trompé puisque Dubois, Brisset et Lorrain n'ont signé la lettre des collectionneurs, dont une copie se trouve dans le dossier d'acquisition de *La Famille* au MBAM (Fonds Roussil MBAM, [n.d.]). Ceux qui y apposent leur signature sont Bernard Janelle, Claude Jasmin, Annette S. Nantel, Arthur Prévost et Roussil lui-même. Ce groupe est composé d'amis et de collaborateurs proches du sculpteur : Jannelle est un ami d'enfance et le propriétaire de *la Famille* (H. Lépine, 1964.09.24 ; Legendre, 1997, p. 73-74 ; Volkmer, 2003), Jasmin a coécrit le *Manifeste*, Nantel est l'épouse de Bernard Nantel, l'avocat

---

[633] Juneau, 1965.11.27 ; Basile, 1965.11.30. Le catalogue rédigé par Guy Robert (1965), dont Roussil et ses partisans déplorent le retard, est finalement mis en circulation le 30 novembre 1965, soit treize jours après le vernissage de la rétrospective (Basile, 1965.11.30). L'ouvrage est notamment vanté par Laurent Lamy (1965.12.18) qui y voit un « complément intéressant à la rétrospective ».

et ami de Roussil[634], et Prévost est notamment celui qui a offert l'arbre dans lequel *La Famille* a été sculptée et qui coorganise le procès d'un sans-culotte en 1950[635] (*La Patrie*, 1949.11.15 ; Richard, [1950.02] ; Volkmer, 2003). Autrement dit, ce ne sont pas l'ensemble des collectionneurs qui menacent de retirer leurs œuvres, mais ceux qui sont dans l'entourage immédiat de Roussil. Les œuvres ne sont finalement pas retirées de l'exposition et la rétrospective se poursuit comme prévu jusqu'au 2 janvier 1966[636]. Ceci ne veut toutefois pas dire que l'ensemble des œuvres demeure : l'une d'elles réalisée dans la cour du Château-Dufresne, où elle est présentée, quitte le Musée avant la fin de l'exposition. La raison du départ n'a rien à voir avec l'ultimatum des collectionneurs. Selon *Le Petit Journal* (1965.12.05), la sculpture est acquise par le ministère de l'Éducation et envoyée à l'Institut de Technologie de Vaudreuil[637].

La querelle entre Roussil et Robert, de même que l'expression de l'insatisfaction du sculpteur face à son exposition se poursuivent durant le mois de décembre 1965. L'affaire prend une telle proportion que Roussil rencontre éventuellement un représentant du ministère des Affaires culturelles afin d'exprimer en personne ses doléances concernant sa rétrospective autour de la mi-décembre (Côté, 1965.12.25). De son côté, le directeur du MAC déplore l'attention accordée par les journaux à cette affaire. Selon lui, les textes qui paraissent dans la presse « […] ont laissé une impression plus éclatante, sinon plus profonde » du conflit et ils ont teinté les perceptions du public (G. Robert, 1965.12.04). L'attention médiatique portée sur

---

[634] *La Presse*, 1951.04.06 ; *La Presse*, 1996.03.22 ; Tétreau, 1996, p. 21 ; M. Comby, 2013, p. 11.
[635] Prévost s'est fait plus discret lors des frasques de son ami Roussil survenu après l'affaire de *La Paix* en 1951.
[636] *La Presse*, 1965.11.29 ; Basile, 1965.11.30. *La Presse* rapporte que l'exposition a attiré un nombre important de visiteurs au MAC durant les deux premières semaines de sa présentation (*La Presse*, 1965.11.29). *Le Petit Journal* (1965.12.05) affirme qu'il s'agit de « […] la plus grande foule que l'on est vue jusqu'ici au Musée ».
[637] Le titre n'est pas donné par le journaliste qui transmet la nouvelle et la tristesse de Roussil de voir sa sculpture quitter si tôt le musée. Le journaliste fait référence à l'œuvre comme étant « [l]es poteaux de télégraphe » (*Le Petit Journal*, 1965.12.05).

les virulentes divergences d'opinions entre Roussil et Robert n'est pas sans rappeler celle qui est portée dans les journaux francophones à l'été 1945 au sujet de l'insatisfaction des artistes par rapport à Charles Maillard et le désir exprimé par plusieurs de le voir démissionner de son poste de directeur de l'ÉBAM.

Tout comme c'est le cas en 1945, la querelle – et sans doute sa médiation – a des conséquences importantes sur la suite des choses : elle mène au départ du directeur de l'institution. Le 24 janvier 1966, Guy Robert envoie sa lettre de démission au ministre Pierre Laporte et la nouvelle est communiquée publiquement quelques jours plus tard, au début du mois de février 1966 (Basile, 1966.02.02, p. 6 ; *La Presse*, 1966.02.02, p. 20). Des journalistes voient un lien direct entre le départ de Robert et les actions de Roussil tout au long des mois de novembre et décembre 1965. Ainsi, le chroniqueur Jean Basile (1966.02.02, p. 6) écrit dans *Le Devoir* que :

> [s]a démission est la conséquence logique d'une série de maladresses dont certaines n'étaient pas seulement imputables à Robert. Point culminant de ce qui est devenu une "affaire", on se souvient de l'exposition Roussil qui a cristallisé les mécontentements.

Le rapprochement entre la démission de Robert et sa querelle publique avec Roussil est aussi fait dans *La Presse* (1966.02.02, p. 20). Au moment de l'annonce, Roussil n'est plus à Montréal puisqu'il est retourné à Tourettes-sur-Loup le 19 décembre 1965, soit un mois avant le départ de Guy Robert. Ce retour en France ne semble pas directement lié à la querelle publique qu'il entretient avec Guy Robert, mais à d'autres facteurs :

> "J'en ai assez", a dit Robert Roussil, en prenant l'avion d'Air Canada pour Paris. "Ça fait trois semaines que je ne travaille pas, depuis que mes sculptures sont terminées et exposées dans un fond de cour. J'ai besoin de travailler et je ne puis demeurer oisif" (*Le Petit Journal*, 1965.12.19).

Les journaux qui paraissent dans les journées qui suivent ne renferment aucune trace de commentaires de la part de Roussil en lien avec le départ du directeur du MAC dans

les articles publiés en février 1966 dans les journaux de Montréal, peut-être en raison de son retour en France.

À la suite de la démission de Guy Robert, Gilles Hénault est nommé à la direction de l'institution, une fonction de qu'il assume de 1966 à 1971. Le nouveau directeur connaît déjà l'institution puisqu'il est depuis 1965 membre du Comité consultatif (Connolly, 1992, f. 61). Contrairement à son prédécesseur, Hénault bénéficie du support des artistes qui s'étaient opposés à la présence de Robert à la tête du MAC (Basile, 1966.02.09 ; *La Presse*, 1966.02.25). Ce soutien est exprimé dès le début de février 1966, soit quelques semaines avant sa nomination officielle annoncée le 25 février 1966 (Basile, 1966.02.09). Comme l'explique Jocelyne Connolly (1995, p. 65), « [l]es rapports d'affinité esthétique et d'amitié entre le poète et les artistes semblent se traduire par une confiance mutuelle ». L'historienne de l'art relève certaines amitiés ou collaborations professionnelles entre Hénault et des artistes importants de la scène artistique québécoise, tels que Charles Daudelin ou Marcelle Ferron (Connolly, 1995, p. 64-65). S'il n'a pas été possible de retracer de commentaires émis par Roussil à la suite de la nomination d'Hénault, il est possible de croire que l'artiste est en faveur du choix fait par le ministère des Affaires culturelles. En effet, Hénault et Roussil ont des affinités sur le plan politique, ayant été tous les deux près du parti communiste au début des années 1950. Au milieu du 20e siècle, Hénault fréquente d'ailleurs l'atelier de Roussil, *Place des arts* (Tétreau, 1996, p. 12-13 et 21) et tous deux évoluent dans l'entourage du groupe automatiste, sans pour autant en faire partie. Hénault s'est aussi prononcé contre la destruction partielle de *La Paix* par Benoît Gonthier dans *Les Cahiers de la Place Publique* (1951.08).

L'affaire du MAC démontre que des artistes – Roussil à leur tête – ont mis en place un stratagème efficace pour mener au départ de Guy Robert. De la publication du *Manifeste*, en passant par le collage des affiches de Vittorio montrant le phallus du personnage masculin de *La Famille* ainsi que la pression exercée par les collectionneurs

et amis du sculpteur, chacune des pièces de l'échiquier a servi l'objectif qu'ils s'étaient fixé.

4.5 Conclusion

Ce chapitre démontre l'usage positif que les artistes et les institutions peuvent faire de la censure. Certaines censures ont attiré l'attention des médias (et du grand public qui les consomme) sur des expositions, des œuvres et des artistes, ce qui permet d'augmenter l'achalandage d'une exposition ou de publiciser le travail d'artistes. S'il arrive que la publicité soit fortuite, à certains moments la controverse et la censure sont minutieusement préparées dans le but avoué de faire la promotion d'un artiste et de son travail. La censure et la controverse servent aussi à l'occasion de levier politique, soit pour provoquer le départ d'une figure d'autorité, soit pour miner son leadership. Le nu est alors utilisé comme outil par les artistes ou par des politiciens afin de provoquer un scandale.

CHAPITRE V

(NE PAS) VOIR ET (NE PAS) PARLER DE LA CENSURE ET DU NU. ENTRELACS DE POUVOIRS ET DE CONTRE-POUVOIRS

Ce cinquième et dernier chapitre permettra d'observer trois formes de pouvoirs et de contre-pouvoirs qui s'affrontent lors des censures et des controverses. Ceux qui demandent la censure d'un nu cherchent à proscrire une œuvre en la retirant de l'espace public, ou tout simplement, en empêchant (une portion de[638]) la population d'avoir accès à l'objet controversé. Malgré cet objectif, les journalistes, les photographes de presse et les caricaturistes contournent les censures en révélant différentes images des œuvres interdites et en parlant abondamment. Ils rendent alors l'objet du scandale encore plus visible et accessible pour le grand public. Il arrive aussi que journalistes et photographes se gaussent de la censure et de la controverse. Il s'agit du premier pouvoir dont il sera question dans ce chapitre. À ce moment, textes et images contiennent une ligne éditoriale satirique qui cherche à dénoncer les réactions négatives suscitées par des nus. La cible est alors le grand public, celui qui, parfois, exige la censure, mais qui, surtout, consomme les journaux de masse dans lesquels l'image est reproduite. Cependant, il existe aussi un discours fragmentaire de la censure : le journaliste n'offre

---

[638] Il s'agit souvent des enfants, mais la protection d'autres types de public peut aussi être visée par les démarches de la censure. Ainsi, le *Code criminel canadien* cherche à définir la norme de la société, soit ce qui est toléré par la majorité des Canadiens. Ce qui ne respecte pas cette norme est alors considéré comme obscène et est interdit par un tribunal, comme c'est le cas pour les œuvres exposées chez Dorothy Cameron. Au sujet du concept juridique de la norme de société et de son application par les tribunaux canadiens, voir notamment Boyd, 1985, p. 44-47 ; K. Johnson, 1995, p. 44-45 ; Cossman, 1997.

pas toutes les informations concernant les raisons de la censure en omettant par exemple de nommer la nudité. S'agit-il d'autocensure de la part du journaliste, d'une directive du journal dans lequel l'article est publié (nouvelle couche apportée à la censure initiale) ou d'un moyen de parler de manière détournée de ce qui a été censuré ?

Le deuxième pouvoir relève des comparaisons fréquentes qui sont faites entre Montréal et Toronto, alors que les journalistes, les artistes et le grand public cherchent à déterminer qui est la plus (et la moins) tolérante des deux villes à l'exposition du nu. En fait, la métropole québécoise est souvent celle qui est accusée (tant par les Montréalais que par les Torontois) d'être moins ouverte à l'exposition du nu et plus prompte à la censure que ne l'est son homologue ontarienne. Cette situation témoigne, entre autres, de la compétition incessante entre les deux villes sur divers plans – économique, artistique, etc. – à un moment où Toronto ravit à Montréal le titre de métropole canadienne et devient un centre artistique plus qu'enviable. Opposer l'ouverture d'esprit des habitants d'une ville à celle de l'autre permet d'asseoir la supériorité morale (parfois imaginée) de l'une par rapport à l'autre. Cependant, loin de se limiter à cette relation de pouvoir, l'exercice de la comparaison sert aussi à pointer les éléments qu'une société espère changer. Comme l'explique Alan Blum (2007, p. 25) :

> *In everyday life it is typically said that we compare to "broaden our horizons" even in the way that an entrepreneur checks out competitors to learn from them and to cultivate better methods. Much of such comparison in the best sense is not simply a case of copying one's enemies, but in searching for models or glimpses of practices worth emulating.*

Il sera démontré que les comparaisons ne se limitent pas à être faites entre Montréal et Toronto : la tolérance du nu en Europe – le continent et l'ensemble de ses habitants étant dans ce cas considéré comme un tout homogène – sert aussi souvent à confronter l'intolérance des Canadiens par rapport au nu et à implorer un changement des mentalités de ce côté-ci de l'Atlantique.

Enfin, le pouvoir associé à la religion sera aussi abordé. Il sera alors question du rôle joué par les différentes communautés religieuses (en grande majorité de confessions chrétiennes) dans la censure, mais également dans la défense de certains nus et artistes. S'il arrive que des actions soient directement entreprises par des représentants de communautés religieuses ou des groupes laïques muent par les doctrines chrétiennes, le pouvoir associé à la religion peut aussi être évoqué dans la presse par les journalistes, les artistes et le grand public. Cependant, les différentes mentions à la religion ne sont pas faites uniquement pour justifier ou demander une censure : plusieurs font des références à la Bible et à la représentation d'épisodes saints pour légitimer la présence de l'érotisme et de la nudité dans l'art.

5.1 Le nu et la censure : présence et absence dans le journal

Le nombre important d'articles retrouvés dans la presse de masse dont le sujet est le nu et sa censure témoigne de l'intérêt du public et des journalistes pour ces questions. La période d'après-guerre est marquée à la fois par des idées conservatrices (notamment dans les campagnes de moralité) et libérales (telles que la recherche de liberté individuelle et collective de la population). La redéfinition légale de l'obscénité dans le *Code criminel canadien*, qui advient à la fin des années 1950, et la censure culturelle, sont sujettes à débats dans les journaux[639]. Ce genre de contestation est aussi perceptible entre 1965 et 1967, à la suite des interventions des policiers à la Dorothy Cameron Gallery et des verdicts de culpabilité de la galeriste. Par exemple, plusieurs déplorent l'infantilisation du grand public qui devrait avoir le droit de choisir ce qu'il

[639] D'ailleurs, la période d'après-guerre est témoin de changement dans les structures censoriales au théâtre, en littérature et au cinéma. Voir, entre autres, M. Dean, 1981 ; Dutil, 1985 ; Ryder, 1999 ; Hébert et Salaün, 2004 ; Lever, 2008.

veut voir, lire, entendre ou non, et ils expriment leurs opinions à ce sujet dans le journal[640].

La reconstitution des affaires dans les deux premiers chapitres démontre que les textes sur le nu, la censure et la controverse sont loin de se limiter aux pages artistiques et aux genres journalistiques que sont la critique d'art et la chronique. Il arrive parfois que des affaires soient complètement ignorées de la critique spécialisée, comme c'est le cas des censures liées à la série *Enigmas* d'Harold Town ou de la présence de la copie du *David* de Michel-Ange au Centre commercial Fairview. Comme il a été possible de le voir, ces affaires se concentrent dans les lettres ouvertes et les nouvelles. Autrement dit, celui qui étudie la censure artistique doit consulter l'ensemble du journal s'il veut obtenir plus d'informations. En effet, certains des articles se retrouvent à la une[641] alors que d'autres se greffent aux sections réservées aux faits divers et aux affaires judiciaires[642], aux éditoriaux, ou aux lettres ouvertes. La présence de textes sur

---

[640] *The Toronto Daily Star*, 1965.05.22 ; Hogan, 1965.05.31 ; *The Toronto Daily Star*, 1965.11.26 ; *The Globe and Mail*, 1965.11.27 ; *The Toronto Daily Star*, 1965.11.27 ; *The Toronto Daily Star*, 1965.12.02 ; *The Toronto Daily Star*, 1966.06.29 ; *The Toronto Daily Star*, 1967.06.08.

[641] Une grande quantité d'articles sur la censure du nu sont publiés à la une : J.-C. Harvey, 1945.06.23 ; *The Toronto Daily Star*, 1949.08.17 ; *Le Devoir*, 1949.11.10 ; *Le Canada*, 1949.11.11 ; *The Herald*, 1949.11.11 ; *Photo-Journal*, 1951.03.15 ; G. Gagnon, 1951.03.17 ; Doyon, 1951.03.24 ; *The Guardian*, 1951.05.17 ; Schields, 1952.05.01 ; *The Telegram*, 1955.01.04 ; *The Globe and Mail*, 1955.01.05 ; *The Telegram*, 1955.01.05a ; *The Telegram*, 1955.01.05b ; *The Toronto Daily Star*, 1955.01.05 ; *The Telegram*, 1955.01.06a ; *The Toronto Daily Star*, 1955.01.06 ; *The Varsity*, 1955.01.07 ; Pengelley, 1955.01.07 ; *The Varsity*, 1955.01.10a ; Gigeroff, 1955.01.11 ; *The Guardian*, 1956.10.18 ; *The Guardian*, 1956.10.25 ; Roussil, 1956.10.25 ; J. Hébert, 1956.11.24 ; *The Montreal Star*, 1962.11.26 ; Heard, 1962.11.29 ; *The Telegram*, 1964.06.27 ; *The Toronto Daily Star*, 1964.12.17 ; *The Telegram*, 1965.05.21 ; Fulford, 1965.05.22 ; Kritzwiser, 1965.05.22a ; Hale, 1965.05.27 ; *The Toronto Daily Star*, 1965.05.27b ; *The Telegram*, 1965.05.29 ; *The Telegram*, 1965.09.24 ; Desrapes, 1965.10.31 ; *The Telegram*, 1965.11.25 ; *The Globe and Mail*, 1965.11.26. Même l'absence de nu à la CNE est soulevée en première page lors des éditions de 1952 et 1957. Voir *The Toronto Daily Star*, 1952.09.25 ; *The Toronto Daily Star*, 1957.08.17.

[642] Ce type d'articles concerne Robert Roussil et Agnès Lefort en 1951, ainsi que Dorothy Cameron entre 1965 et 1967.

le nu à ces endroits attire l'attention d'un public qui n'aurait peut-être pas nécessairement consulté les pages culturelles en temps normal.

Le texte n'est pas le seul élément à occuper de l'espace médiatique dans le journal puisque la photographie est elle aussi bien présente au milieu du 20e siècle, tant dans les tabloïds – où elle est parfois prédominante [643] – que dans la presse d'information. Des nus censurés ou controversés sont reproduits dans les journaux, ce qui participe à leur visibilité. Par conséquent, ces photographies neutralisent la proscription en leur permettant de circuler dans l'espace public grâce au journal : elles publicisent les œuvres et la controverse au cœur de laquelle elles se trouvent.

Des photographies de nus paraissent alors que les journalistes ont déjà informé leurs lecteurs du caractère controversé de ces œuvres. Par exemple, les Torontois peuvent voir dans le journal une photographie de *Susannah and the Elders* de Thomas Hart Benton dans le *Globe and Mail* (1949.08.22) et des tableaux de la série *The Ladies* de John Bennett dans le *Telegram* (1965.06.04 ; Hale, 1965.06.07). De leur côté, les Montréalais peuvent voir des photographies de *La Paix*[644] de Robert Roussil, ou de la copie du *David* de Michel-Ange[645]. Même la publicité qui annonce le départ imminent du *David* du centre commercial Fairview présente une reproduction de l'œuvre controversée[646].

---

[643] C'est le cas, notamment du *Photo-Journal* ou du *Standard.*
[644] *Le Petit Journal*, 1951.02.18 ; C. Kennedy, 1951.03.03 ; Huot, 1951.03.04 ; *The Montreal Star,* 1951.03.05. Il est aussi possible de voir la sculpture après qu'elle ait été endommagée par Benoît Gonthier : *The Montreal Star*, 1951.03.10a ; *Le Petit Journal*, 1951.03.11 ; *Photo-Journal*, 1951.03.15.
[645] Wells, 1965.10.23 ; Wells, 1965.10.27 ; *La Presse*, 1965.10.29a ; Mongeau, 1965.10.29 ; Desrapes, 1965.10.31, p. 1 et 3 ; Wells, 1965.11.13 ; G. Moore, 1965.11.17 ; Légaré, 1965.11.21.
[646] *La Presse*, 1965.11.23 ; *The Montreal Star*, 1965.11.23 ; *Photo-Journal*, 1965.11.24 ; *The Gazette*, 1965.11.24 ; *La Patrie*, 1965.11.28 ; *Le Petit Journal*, 1965.11.28.

Dans d'autres cas, ce sont des nus censurés qui bénéficient de ce traitement médiatique en étant reproduits dans le journal après qu'elles aient été retirées de leur lieu d'exposition. C'est ce qui est arrivé à *La Famille* de Roussil[647]. C'est aussi le cas de *Lovers n° 1* de Robert Markle, dont la présence dans *Canadian Art* (Rockman, 1965b, p. 30) en septembre 1965 choque un journaliste du *Telegram* (1965.09.24). Un procès, au cours duquel un juge a pour mandat de déterminer si le dessin est ou non obscène, doit commencer sous peu. Il semble toutefois oublier – ou ignorer – que l'œuvre a été choisie pour illustrer l'article bien avant que les policiers ne la saisissent à la Dorothy Cameron Gallery au mois de mai 1965. En effet, la critique d'art Kay Kritzwiser (1965.05.22a) mentionne la reproduction de l'œuvre dans le magazine artistique au lendemain de la perquisition.

Avec l'avènement de la télévision dans les années 1950, l'image des nus censurés circule également grâce à ce médium et il arrive que leur présence dans l'écran cathodique soit soulevée dans le journal. C'est le cas de *Lovers n° 1*, bien qu'il semble que l'œuvre ne soit présentée que de manière partielle, comme le soulignent quelques journalistes (Hale, 1965.05.26 ; *The Toronto Daily Star*, 1965.05.26b). La version présentée dans le magazine *Canadian Art*, elle, n'est nullement modifiée (Rockman, 1965b, p. 30). Dans la lettre envoyée au maire par Borremans et ses amis pour dénoncer la censure de son exposition *Chère chair*, il est indiqué que certains des nus photographiés par l'artiste et exposés à la galerie L'Actuelle en 1957 ont été présentés sans problème à la télévision de Radio-Canada (*Le Devoir*, 1960.12.21 ; Sarrazin, 1960.12.24). Enfin, une entrevue télévisée entre Pierre Berton et Harold Town est filmée au restaurant de l'Aeroquay afin de discuter de la censure des œuvres de l'artiste à Venise et de la sortie du livre *Enigmas* (Moritsugu, 1964.12.22). Se pourrait-il que

---

[647] *The Montreal Star*, 1949.11.10 ; *Le Canada*, 1949.11.11 ; *The Gazette*, 1949.11.11 ; *The Herald*, 1949.11.11 ; *The Standard*, 1949.11.12 ; *La Presse*, 1949.11.14 ; *The Globe and Mail*, 1949.11.14 ; *Le Petit Journal*, 1949.11.18 ; *Le Petit Journal*, 1950.01.29 ; *Le Petit Journal*, 1950.02.19.

certains dessins de la série aient alors pu être présentés aux téléspectateurs malgré leur retrait précipité du restaurant quelques heures plus tôt[648] ? Il est aussi possible que d'autres œuvres censurées aient aussi été montrées sur les ondes hertziennes, notamment dans le cadre de téléjournaux, mais que la presse ne l'ait pas relevé[649].

Cependant, toutes les œuvres censurées ne sont pas reproduites dans le journal et les descriptions qui sont offertes au lecteur sont assez sommaires, voire, inexistants. C'est le cas, entre autres, des œuvres de Denyse Delrue, de Mimi Parent, de Graham Coughtry, de Michael Snow, de Guy Borremans et de Lawrence Chaplin, comme il a été possible de le constater dans les deux premiers chapitres. En ce qui concerne Lucyl Martel, son nom n'est pas donné dans les articles en lien avec la censure survenue à l'ÉBAM en juin 1945 et aucune mention n'est faite à son nu. Il n'y a donc, évidemment, aucune description.

5.1.1 La circulation de l'image du nu dans le journal

La présence des images d'œuvres controversées ou censurées ne veut pas dire que le lecteur du journal peut voir l'ensemble de l'œuvre et des détails qui ont choqué ceux qui ont demandé leur retrait. En effet, les photographies de presse usent souvent de divers subterfuges afin de cacher les éléments subversifs des nus, sans doute pour éviter à leur tour de déclencher une controverse ou d'attiser la colère des censeurs. Par exemple, la photographie de *Susannah and the Elder* du *The Globe and Mail* (1949.08.22) montre le tableau au moment de son accrochage dans la galerie d'art de

---

[648] Une recherche dans les archives télévisuelles pourrait éventuellement compléter la présente étude qui se concentre sur la présence du nu, de la controverse et de la censure dans le journal.
[649] Tout porte à croire que les affaires dont il a été question dans les deux premiers chapitres ont aussi été commentées à la radio, sans que les traces soient retrouvées par la suite.

la CNE. Les gens qui manipulent la toile cachent une partie de l'image, ce qui ne permet pas de voir la nudité de la femme. Seuls les seins de Susannah sont visibles. Son pubis et ses vêtements négligemment déposés à côté d'elle ne peuvent être vus (Figure 5. 1). Une stratégie semblable est utilisée pour camoufler une partie des deux tableaux de la série *The Ladies* de John Bennett reproduits dans le *Telegram* (1965.06.04), le(s) photographe(s) ayant choisi de présenter le peintre au premier plan (Figure 2. 27). C'est aussi le cas de *La Famille* de Robert Roussil, cachée en partie par l'artiste et le propriétaire de la Galerie Marchant dans un article de *La Presse* (1949.11.14) qui annonce l'arrivée de la sculpture dans ces locaux, ce qui empêche les lecteurs de voir les organes génitaux du père de *La Famille* (Figure 4. 1). Parfois, comme c'est le cas pour la reproduction du *David* de Michel-Ange, l'œuvre est photographiée en gros plan, et ce cadrage ne présente que le haut du corps de la sculpture, ce qui ne permet pas de voir sa nudité (*La Presse*, 1965.10.29a).

Dans un même ordre d'idées, des photos de *La Famille* et de la reproduction de *David* publiées dans le journal permettent de constater la nudité, mais pas de distinguer le sexe de l'homme, l'élément pourtant responsable de l'intervention des policiers pour la première œuvre, puis des plaintes des clients du Centre commercial Fairview, pour la seconde. En effet, certaines des photographies font voir les deux sculptures de côté et légèrement de dos, ce qui permet de distinguer seulement leurs fesses[650]. C'est aussi le cas de *La Famille* dans l'article publié dans *The Guardian* en 1952 (Schields, 1952.05.01). Trois photos montrent aussi *La Famille* avec un tissu noué autour de la taille du personnage masculin, ce qui empêche le lecteur de voir ses organes génitaux[651]. L'une montre l'œuvre au moment où un policier noue le tissu, une seconde est prise

---

[650] Par exemple, pour *La Famille* : *The Herald*, 1949.11.11 ; *Le Petit Journal*, 1949.11.18. Pour *David* Wells, 1965.10.23 ; Wells, 1965.10.27 ; Mongeau, 1965.10.29 ; Desrapes, 1965.10.31, p. 1 ; Wells, 1965.11.13 ; G. Moore, 1965.11.17. La publicité qui annonce le départ du *David* de son lieu d'exposition présente elle aussi une sculpture de biais, Voir, entre autres, *La Presse*, 1965.11.23.
[651] Notamment *The Globe and Mail*, 1949.11.14.

alors que le gendarme pointe la statue et enfin, la dernière présente la sculpture seule, avec son pagne improvisé (Figures 1. 10 à 1. 12). Bien que les organes génitaux masculins soient recouverts, le tissu ne fait qu'attiser la curiosité de ceux qui regardent ces images. Ce vêtement insolite dirige effectivement le regard des lecteurs sur l'objet même de la censure. Ce phénomène n'est pas unique à *La Famille*. Dans son ouvrage *Pudeur : de l'utilité de la feuille de vigne*, Philippe Thiébaut (2014, p. 75 et 87) insiste sur le fait que les feuilles de vigne, les voiles et autres artifices mis de l'avant (par les artistes ou les censeurs) pour recouvrir les organes génitaux ratent souvent leur cible puisqu'ils attirent l'attention sur ce qu'ils sont sensés cacher. Des photos d'autres nus controversés exposées à Montréal et à Toronto réaffirment cette idée. C'est le cas d'une des images de la copie du *David* qui paraît dans *La Patrie*. Elle montre la statue de face, mais la région pelvienne est partiellement voilée par l'eau de la fontaine devant laquelle l'œuvre se trouve (Figure 5. 2). La légende qui l'accompagne cherche toutefois à détourner cet effet de distorsion, en précisant que : « [d]errière le voile que lui fait une fontaine, le beau David attire les badauds… et les choque » (Desrapes, 1965.10.31, p. 3). Cette phrase, tout autant que l'effet de l'eau qui, somme toute, ne dissimule pas l'entièreté de la nudité de *David*, capte l'attention du public. Dès lors, le lecteur de *La Patrie* souhaite voir ce qui est dissimulé derrière le filet d'eau diaphane. Cette perspective est accentuée par la ligne éditoriale du texte de Jean Desrapes qui accompagne la photographie. L'auteur dépeint la beauté des différentes parties du corps nu de *David* et décrit les regards (timides, choqués, intrigués ou admiratifs) que les clients du centre commercial posent sur l'œuvre et qui évitent, selon lui, la région située entre les cuisses et le ventre de la sculpture. En s'attardant ainsi sur les détails du physique avantageux de la statue et en décrivant le parcours des regards fuyants du public, Desrapes cherche, tout comme la photographie, à ramener l'attention du lecteur de *La Patrie* sur une partie précise de l'anatomie de *David*.

Jusqu'en 1965, les artifices dont il a été question sont utilisés pour la grande majorité des nus dont l'image est reproduite dans les journaux de masse. Il existe des

exceptions, notamment en ce qui concerne *La Paix*. La nudité n'est pas aussi explicite puisque les organes reproducteurs masculins ne sont pas représentés et la sculpture ne semble pas être censurée lorsqu'elle est photographiée[652]. *La Paix* n'est toutefois pas toujours montrée dans son intégralité. Des clichés présentent l'œuvre après sa destruction partielle par Benoît Gonthier, mais les cadrages et les compositions de plusieurs d'entre elles ne permettent pas de voir l'ensemble de la sculpture. Par exemple, il n'est pas possible de reconnaître la statue sur la photographie qui accompagne l'article en raison de la composition de l'image (Prévost, 1951.03.10.), ou des jeux d'ombre et de lumière (*Le Petit Journal*, 1951.03.11). Enfin, des danseurs cachent partiellement *La Paix* dans une photographie publiée dans *Le Petit Journal* (1951.05.13) plusieurs semaines après son départ de chez Agnès Lefort.

Les choses tendent à changer vers le milieu des années 1960 et certains journaux montrent alors la nudité de manière frontale, sans artifice, comme c'est le cas pour *La Patrie* avec *David* et de *Metro-Express* qui présente des photographies de *David* et de *La Famille* côte à côte et vues de face (Légaré, 1965.11.21 ; *Metro-Express*, 1965.11.23) (Figures 5. 3 et 5. 4). C'est aussi cette année-là que *Canadian Art* publie *Lovers n° 1* de Robert Markle (Rockman, 1965b, p. 30). Cependant, bien que l'œuvre dépeigne un trio de femmes lors d'une relation sexuelle, l'effet d'abstraction qui caractérise la tempera ne permet pas de voir les détails anatomiques de la même manière que le plâtre du *David* ou la sculpture de Roussil.

---

[652] *Le Petit Journal*, 1951.02.18 ; C. Kennedy, 1951.03.03 ; Huot, 1951.03.04 ; *The Montreal Star*, 1951.03.05 ; *Photo-Journal*, 1951.03.15 ; C. Kennedy et Jaques, 1951.03.31, p. 12 ; *The Standard Magazine*, 1951.03.31.

La présence de cette frontalité dans une publication à grand tirage peut notamment s'expliquer par la nature même de certains journaux. *Metro-Express* est un tabloïd de masse qui mise sur le sensationnalisme et les photographies davantage que sur les articles de fond[653]. Cette ligne éditoriale explique sans doute l'audace du journal à juxtaposer les photographies non altérées de *David* et de *La Famille*. Pour sa part, *Canadian Art* est la revue d'art canadienne dont la diffusion est la plus importante, comme le remarque Harry Malcolmson lors de son témoignage au premier procès de Dorothy Cameron (*Appeal Case*, 1967, p. 98). Il s'agit néanmoins d'un magazine spécialisé qui, s'il s'adresse aussi au grand public, est surtout consommé par des initiés (Moreau, 1998, p. 53-54). Ceux-ci sont donc habitués à y voir des nus artistiques.

L'angle privilégié par le(s) photographe(s)[654] de *Métro-Express* (1965.11.23) montre de manière explicite les organes génitaux masculins du plâtre de *David* et de la sculpture de *La Famille*, responsables des censures à l'automne 1965 pour la copie de l'œuvre florentine, et en 1949, 1952 et 1958 pour la statue de Roussil. Ces photographies paraissent après le retrait de *David* du centre commercial Fairview en raison des plaintes acheminées à la direction et au moment où *La Famille* est présentée sans problème à la rétrospective de Roussil au MAC. La photographie sert ici à dénoncer la censure de la copie de *David* et à souligner qu'un autre nu masculin est célébré au même moment, ailleurs sur l'île de Montréal, bien qu'il ait été autrefois censuré. *La Famille* est perçue, en novembre 1965, comme l'une des œuvres incontournables du sculpteur originaire de Montréal[655]. Sa présence à l'exposition du MAC ne semble pas poser de problème et les seules mentions à l'œuvre qui sont faites dans la presse célèbrent son importance dans la production de Roussil. C'est plutôt l'affiche de Vittorio, qui présente les organes génitaux de *La Famille* en gros plan, qui

---

[653] Voir A. Beaulieu et Hamelin, 1990, p. 23-25. *Metro-Express* est publié entre juillet 1964 et avril 1966.
[654] Aucun crédit photographique n'accompagne ces images dans le journal.
[655] Entre autres, F. Beaulieu, 1965.11.19.

pose (momentanément) problème le soir du vernissage, ce que passe toutefois sous silence *Metro-Express*, sans doute pour ne pas nuire à la dénonciation du « mauvais accueil » fait à la copie du *David*.

5.1.2 La photographie, la caricature et le texte utilisés pour ridiculiser la censure et la controverse

Les photographies des œuvres controversées ne sont pas les seules images à paraître dans le journal. La censure, les censeurs et ceux dont la vue du nu dérange deviennent parfois la cible des photographes et des caricaturistes qui dénoncent ainsi leurs réactions. À trois reprises notamment, des séries de photographies publiées dans la presse ne montrent pas les œuvres censurées, mais se concentrent plutôt sur ceux qui les regardent. Ceci survient une fois lors de l'affaire de *La Paix* en mars 1951 et deux fois lorsque la copie du Michel-Ange est présentée au centre commercial Fairview en 1965. Dans les trois cas, le photographe tourne en dérision les réactions du public en proposant non pas le portrait d'une seule personne, mais en juxtaposant une série de clichés, ce qui accentue l'effet comique de la scène. Ces images attirent l'attention sur la nudité, voire l'aspect subversif des œuvres. En ce sens, elles piquent la curiosité du lecteur de la même manière que les autres photographies de nu dont il a été question jusqu'à maintenant.

La première série de photographies est publiée dans le tabloïd *The Standard* le 31 mars 1951 et occupe une page et demie[656]. La date de parution est plutôt étonnante : *La Paix* est exposée dès le début du mois de mars et est retirée de son lieu d'exposition

---

[656] C. Kennedy et Jaques, 1951.03.31. L'analyse de la série de photographies de *La Paix* qui paraît dans *The Standard* provient en grande partie d'un article publié par la présente autrice dans la revue *Ridiculosa*. Voir Godin-Laverdière, 2017, p. 65-67.

avant le 25 mars[657]. De plus, Benoît Gonthier a alors partiellement détruit l'œuvre et Agnès Lefort se trouve devant les tribunaux pour avoir exposé une sculpture indécente. Pourquoi le *Standard* a-t-il attendu aussi longtemps avant de reproduire ces images ? Peut-être que la réponse réside dans le type de publication qu'est ce journal, un hebdomadaire, ce qui ne permet pas de coller à l'actualité comme le fait le quotidien.

Tout porte à croire que les photographies ont été prises par Louis Jaques[658] (dates inconnues) au tout début du mois de mars, soit avant que Benoît Gonthier ne sévisse[659]. En effet, une première photo de cette série paraît le dans *The Standard*, le 3 mars 1951 (C. Kennedy, 1951.03.03) (Figure 5. 5). L'enneigement du trottoir et celle de la bordure de la rue sont en tous points identiques à ce qu'il est possible de voir dans les photographies publiées à la fin du mois.

Afin de croquer les réactions des passants sans être vu de ceux-ci, le photographe s'est installé à l'intérieur de la Galerie Agnès Lefort[660]. Treize clichés montrent des Montréalais choqués par *La Paix.* Il est parfois possible d'apercevoir au coin de l'image une portion de l'œuvre, mais cela ne permet pas d'identifier la sculpture. Seule la quatorzième photo permet de reconnaître la sculpture qui est responsable de ces réactions (Figures 5. 6 et 5. 7).

L'article illustré est intitulé « *What are they Looking at?* ». L'angle de vue privilégié par le photographe accorde une place de choix aux badauds et à la rue Sherbrooke. Les passants deviennent ainsi des acteurs alors que le lieu se transforme en un décor de théâtre où se déroule une comédie en treize actes dans laquelle évoluent

---

[657] La date exacte n'est pas donnée dans l'article du *Petit Journal* (1951.03.25) et qui annonce le retrait de l'œuvre.
[658] À ne pas confondre avec le peintre, Louis Jaque.
[659] Gonthier agit le 10 mars 1951.
[660] Un article publié dans *The Standard Magazine* (1951.03.31) explique le processus.

des personnages parfois amusés, médusés ou choqués par ce qu'ils voient. Par exemple, l'homme sur la première photo de la série s'est immobilisé, la bouche grande ouverte de stupeur, et regarde en direction de la sculpture, qu'il est possible de percevoir dans le coin gauche de l'image. Sur la même page, un groupe de quatre hommes rient en regardant l'œuvre. L'un d'eux se penche et semble s'apprêter à lancer une boule de neige en direction de l'œuvre. Un peu plus loin, le dernier cliché de la page montre deux femmes dont une réajuste ses lunettes, comme si elle cherche à s'assurer que ce qu'elle voit est bien réel.

Deux autres journaux, *The Gazette* et *La Presse*, proposent des images semblables à celles du *Standard* près de quinze ans après l'affaire de *La Paix* de Robert Roussil (Wells, 1965.10.23). Contrairement à Jaques, qui immortalise des passants par portrait en pied, ce qui permet de voir l'espace environnant, les photographes de la *Gazette*, Aussie Whiting (dates inconnues), et de *La Presse*, Michel Gravel (né en 1936), privilégient le cadrage en buste, ce qui ne permet pas de reconnaître le lieu où sont prises les images.

Il est tout d'abord possible de voir dans la *Gazette* une série de quatre photographies. À gauche, la première image montre un homme au regard perplexe. Le cliché suivant met en scène une femme dont la bouche grande ouverte témoigne à la fois de son étonnement, de son ahurissement et de la pointe d'hilarité qui l'habite. La troisième photographie présente un père portant un jeune enfant sur ses épaules. L'un et l'autre regardent quelque chose qui se trouve en hauteur, le père semblant observer simultanément la réaction de son fils et l'objet que le cadrage serré ne permet pas d'identifier. Tout porte à croire, cependant, qu'il s'agit de la copie du *David*, dont la photo vient compléter la série (Figure 5. 8).

Quelques jours plus tard, *La Presse* (1965.10.29b) publie neuf photographies semblables intitulées « Que regardent-ils donc tous ? Voir en page suivante[661] ». Cette série qui se concentre sur les expressions de surprises, les regards intrigués ou scandalisés d'hommes, de femmes et d'enfants (Figure 5. 9). Contrairement à la *Gazette*, qui place une photographie du *David* dans son montage, ou même au *Standard* qui présente des fragments de *La Paix* dans le cadrage privilégié par le photographe, rien ne permet de savoir quelle est la cause de ces réactions. Ce n'est que lorsque le lecteur tourne la page, comme le prie de le faire la légende qui accompagne les images, qu'il voit un texte de Nicole Mongeau (1965.10.29) sur la présence controversée de la copie de *David* au centre commercial Fairview Pointe-Claire. L'article est accompagné d'une image de l'œuvre et relate les réactions suscitées par la sculpture chez les clients. Dès lors, le lecteur comprend le lien entre les réactions de surprise, d'horreur et de dégoût qu'il a vu à la page précédente. Si l'autrice du texte rapporte les paroles de clients scandalisés, elle accorde aussi une grande part à ceux qui apprécient l'œuvre. Mongeau prend d'ailleurs la peine d'écrire :

> Ce qui nous rassure un peu sur l'évolution des Québécois, c'est que l'unanimité est loin d'être faite à ce sujet. Le dégoût et la sainte horreur qu'inspirent la sculpture a [*sic*] certains spectateurs n'ont d'égale que la véhémence avec laquelle d'autres ont défendu leur point de vue.

Rien ne permet toutefois d'affirmer hors de tout doute que le plâtre de *David* est le responsable des réactions, tant dans les photos de Whiting que dans celles de Gravel. Ainsi, l'enfant immortalisé dans *La Presse* pleure-t-il à cause de la nudité de *David*, parce qu'il est fatigué ou simplement contrarié parce qu'il s'est vu refuser quelque chose par son parent ? De même, est-ce qu'il réagit ainsi parce qu'il est impressionné par les dimensions de l'œuvre plus que par la nudité ? Cette situation semble probable.

---

[661] Le titre rappelle celui du *Standard*, « *What are they Looking at ?* », publié quinze ans plus tôt (C. Kennedy et Jaques, 1951.03.31).

Parlant d'un enfant de 8 ans, l'une des personnes interrogées par Mongeau (1965.10.29) affirme que « C'est plutôt la taille de la statue qui l'a impressionné » plus que le corps nu du plâtre. Il est aussi possible de se demander si l'enfant se trouve près de la sculpture, et même s'il la regarde réellement. Ces questions sont bien légitimes, d'autant plus que la photographie du *Metro-Express* (1965.11.23), dans laquelle une foule compacte se trouve près de la reproduction de la sculpture de Michel-Ange, montre une femme et son enfant alors qu'ils regardent vers le haut l'air inquiet, mais dans la direction opposée du *David* (Figure 5. 4). Est-ce bien l'œuvre qui a causé cette réaction et qui leur a fait détourner le regard ou observent-ils quelqu'un (ou quelque chose) au loin ?

Autant Whiting que Gravel choisissent leurs sujets afin de présenter des images comiques aux lecteurs de leurs journaux. Ces photographies, et la satire qui leur est associée, servent à dénoncer les réactions exagérées des clients du centre commercial qui, à force de porter plainte, obligent le propriétaire du magasin Simpson's à se débarrasser de la reproduction après un seul mois. Cette critique est aussi la ligne directrice de la chronique de Mongeau. L'article de Lana Wells (1965.10.23), où sont reproduites les images de Whiting, rapporte également les réactions négatives du public, qui voit l'œuvre comme étant « *"obscene," "offensive," "disgusting" and "morally bad"* ».

Le public montréalais et torontois n'est toutefois pas seulement présenté alors qu'il réagit à la censure oou au nu. Par exemple, une photographie prise au mois de juin 1965, lors de la table ronde organisée par l'ACLC montre le public venu y assister rire à gorge déployée, ce que confirme la légende : « *The audience finds it funny* ». Dans le texte qui accompagne cette photo, le critique Barrie Hale (1965.06.04) rapporte que :

> *Judging from the relative volume of applause which greeted one statement or another, the consensus appeared to be that it was a sticky problem, all right, but by and large, Censorship was Bad*.

Le message véhiculé par le texte et l'image – voire par la table ronde en tant que telle – est clair : si la censure est certes « mauvaise », celle survenue chez Cameron est tout simplement risible. Il faut dire qu'au moment où a lieu cette table ronde, la situation dans laquelle Cameron se trouve ne semble pas aussi dramatique qu'elle ne le sera quelques mois plus tard, durant le procès et à la suite du premier verdict de culpabilité, alors que les arguments artistiques se butent aux concepts juridiques de l'obscénité.

Enfin, les réactions des censeurs et d'une portion du public sont aussi satirisées par les caricaturistes qui représentent certains évènements censoriaux. Contrairement aux photographies, la plupart des satires graphiques retrouvées ne montrent pas le nu censuré, mais proposent plutôt une œuvre imaginaire ou une situation qui rappelle l'évènement qu'elles cherchent à dénoncer. C'est le cas de *No Nudes is Good Nudes* (Reidford, 1955.01.06). Avec ce dessin, le caricaturiste James G. Reidford (1911-2001) présente le maire Nathan Phillips dans diverses situations où il met de l'avant les feuilles de figuiers utilisées pour recouvrir la nudité des œuvres d'art depuis des siècles. Par exemple, son buste d'aspect romain et identifié comme étant « Nathanus Phillipus Art Patron », montre le politicien arborant une couronne de feuilles de figuiers. Le maire est aussi dépeint alors qu'il plante une allée de figuiers sur University Avenue, ou lorsqu'il dirige la chorale de l'hôtel de ville qui chante à l'unisson « *The F-I-G leaf our emblem dear* ». Même l'équipe de baseball, connue alors sous le nom des *Maple Leafs*, est rebaptisée par le maire les *Toronto Fig Leafs* (Figure 5. 10). Les œuvres de Michael Snow et de Graham Coughtry, qui mènent à l'intervention du politicien à la Hart House, ne sont pas représentées dans cette caricature, pas plus qu'elles ne le sont

dans les cinq autres dessins satiriques publiés dans les journaux torontois en janvier 1955[662].

Il arrive néanmoins que l'œuvre controversée soit représentée, comme c'est le cas de *La Famille* par Robert LaPalme (1949.11.19) et la copie du *David* dans les caricatures réalisées par Girerd et par Lewis Parker (1926-2011) (Girerd, 1965.11.07 ; Parker, 1965.12.15). Des manœuvres semblables à celles utilisées par les photographes de presse pour cacher les éléments choquant de la nudité masculine sont alors utilisées par les caricaturistes. Ainsi, le personnage de *La Famille* porte son pagne dans le dessin de LaPalme (Figure 5. 11). En ce qui concerne le *David*, Parker le montre avec une pancarte de protestation dont le manche est placé stratégiquement au niveau de sa taille (Figure 5. 12), alors que Girerd le représente de dos, au moment où une femme en colère lui coupe violemment les organes génitaux à l'aide d'une hache. De la même manière que le voile d'eau ou un morceau d'étoffe cachent ces sculptures dans des photographies de presse, ces artifices attirent l'attention des lecteurs sur les éléments subversifs des deux œuvres (Figure 5. 13).

5.1.3 Les réponses ironiques et satiriques à la censure

En plus des photographies et des caricatures, d'autres types de réponses satiriques et ironiques se retrouvent dans les journaux. Ainsi, lorsque les journalistes torontois sollicitent Harold Town pour avoir ses réactions au sujet de la censure de ses deux œuvres de la série *Enigmas* à la Biennale de Venise, le peintre fait quelques

---

[662] Reidford, 1955.01.06 ; Grassick, 1955.01.07 ; Grassick, 1955.01.12. Deux sont publiées dans *Varsity*, le journal des étudiants (Wellen, 1955.01.10 ; Wellen, 1955.01.11).

déclarations empreintes de satire et d'ironie[663]. Il affirme notamment : « *It's such an honor being banned in Italy, the mother of sensuality. It's like being asked to straighten your tie in a bordello* » (*The Montreal Star*, 1964.06.27 ; *The Telegram*, 1964.06.27 ; *The Globe and Mail*, 1964.06.29). L'oxymore que crée Town est ici surtout ironique. Le nu et la sensualité sont si présents dans l'art italien, depuis la Renaissance qu'il est étonnant, aux yeux du satiriste, qu'un Vénitien puisse être scandalisé en 1964 par les nus d'un Canadien. Là ne s'arrête pas la réponse de Town à la censure. Il affirme aussi : « *It is ironic that the pictures were removed on the complaint of a cardinal. I regard censorship as a cardinal sin* » (*The Globe and Mail*, 1964.06.29). Le Cardinal Giovanni Urbani semble pour Town être le seul responsable du retrait de ses deux dessins de la série *Enigmas*. Aucun mot sur le procureur du district, Allessandro Caprioglio, qui a aussi réclamé la censure, ni même sur le directeur de la Biennale, Mario Marcazzan, qui a acquiescé à sa demande. C'est à croire que Town oublie le rôle joué par les deux hommes dans cette affaire. Mais il faut dire que l'artiste méprise particulièrement la religion chrétienne, ce dont témoignent ses commentaires contre le catholicisme et le protestantisme dans l'ouvrage satirique *Enigma*[664]. Cette aversion pour la religion teinte nécessairement les commentaires qu'il émet sur sa censure survenue quelques mois plus tôt.

Cela dit, la satire et l'ironie ne se limitent pas aux réactions d'artistes censurés. Elles se retrouvent aussi dans les lettres ouvertes, les chroniques ou même dans les

---

[663] Les œuvres de la série sont elles-mêmes fortement marquées par la satire, comme il a été possible de le voir dans le 2e chapitre. De plus, les 20 dessins de la série *Enigmas* reproduits dans l'ouvrage que Town publie à l'automne 1964, sont eux aussi empreints de satire, tout comme le texte qui l'accompagne. Voir Town, 1964.

[664] « Il s'agit dans ces dessins de deux religions, protestantes et catholiques, qui ont ravagé, perverti, tordu, détourné, l'âme d'un grand pays pionnier […]. La religion catholique a maintenu le Québec au dix-huitième siècle – sa raison d'être, le berceau. L'enfant grandissant a failli devenir policé. Les Protestants [*sic*], eux, ont propagé, ont forcé un peuple exténué, à avaler la doctrine diabolique du "travail pour le travail" et de l'iniquité de la joie » (Town, 1964).

articles d'informations. Malgré l'objectivité qui est recherchée dans ce type de texte, il est effectivement possible de relever la présence d'un discours ironique, comme le démontrent des chercheurs en communication journalistiques tels que Jean de Bonville, Lise Moreau, James Ettema et Theodore Glasser. Les deux premiers croient que son usage aide le journaliste à « […] interpelle[r] directement le lecteur de son texte » (de Bonville et Moreau, 2004, p. 364). Pour leur part, Ettema et Glasser (1993, p. 324-327) stipulent que l'ironie permet de rapporter les faits, tout en autorisant un journaliste à montrer subtilement son opinion au sujet de l'information qu'il partage. User de l'ironie permet donc à celui qui l'utilise de s'octroyer une forme de pouvoir (D. Forget, 2001, p. 41-54), pour ne pas dire de contre-pouvoir (Ettema et Glasser, 1993, p. 75 ; Hellegouarc'h, 2006, p. 75), puisqu'un de ses buts est de contester les décisions des autorités.

En 1951, il est possible de relever des jeux de mots parsemés d'ironie dans certains titres d'articles portant sur *La Paix* de Robert Roussil et qui misent sur l'agitation que l'œuvre suscite. Par exemple, des articles sont intitulés « *Broken "Peace" Provokes New War* […] » (*The Gazette*, 1951.03.12), « *"Peace" Causes Commotion* » (*The Montreal Star*, 1951.03.05) ou encore, « Guerre à "la Paix" » (*Photo-Journal*, 1951.03.15). Ces clins d'œil comiques se retrouvent aussi à l'intérieur des articles, alors que des journalistes affirment que « […] le dernier groupe de Roussil ne promet guère de justifier son titre de "La Paix" » (Robitaille, 1951.03.07), que « "La Paix" trouble la paix à Montréal » (Huot, 1951.03.04) ou encore, que « […] *for time being, however, "Peace" will reigns on busy Sherbrooke street* » (*The Montreal Star*, 1951.03.05). Enfin, l'un des auteurs conclue son article en souhaitant que la sculpture puisse rester sur son lieu d'exposition afin « […] qu'après cela, tout le monde [ait] "La Paix" » (Huot, 1951.03.04).

L'ironie est aussi perceptible dans les commentaires au moment de l'affaire de *La Famille* à l'automne 1949[665]. Des journalistes ont recours aux guillemets afin d'encadrer des mots tels que « scandaleuse[666] », « *indecent*[667] » et « osée[668] », démontrant ainsi qu'ils ne sont pas en accord avec l'étiquette qui est attribuée à l'œuvre à la suite à sa censure. Cette critique se répercute dans l'emploi des guillemets dans une perspective ironique lorsque les termes « statue[669] », « œuvre[670] », « *masterpiece*[671] » et « *work of art*[672] » sont utilisés, ce qui permet d'insister sur le caractère artistique de l'œuvre et l'aspect insolite, pour ne pas dire ridicule, de sa censure par des policiers. L'emploi des guillemets pour chacun de ces termes permet réduit l'aspect artistique et met plutôt l'accent sur l'animisme associé à *La Famille*, qui en étant transportée en prison dans le fourgon cellulaire, puis habillé par les policiers, semble être considérée comme une véritable personne et non pas comme une sculpture.

La raillerie et l'animisme associés aux réactions engendrées par *La Famille* sont aussi perceptibles dans le choix des termes privilégiés pour parler des péripéties de la sculpture. Les journalistes emploient des mots comme « arrestation[673] », « "l'embarquement" dans la patrouille[674] » ou « *police custody*[675] », et non « saisie » ou « censure ». En outre, le vocabulaire laisse penser que l'œuvre se trouve « *behind*

---

[665] Cette section sur l'ironie du discours provient d'un article écrit par la présente autrice (Godin-Laverdière, 2019).
[666] *Le Petit Journal*, 1949.11.18.
[667] *The Gazette*, 1949.11.11.
[668] *La Presse*, 1949.11.10.
[669] *La Presse*, 1949.11.10.
[670] *Le Canada*, 1949.11.14.
[671] *The Montreal Star*, 1949.11.11 ; Walsh, 1949.11.11.
[672] *The Herald*, 1949.11.11.
[673] *The Standard*, 1949.11.12 ; *Le Canada* [Arthur Prévost], 1950.02.18 ; *Le Petit Journal*, 1950.02.19 ; Gallant, 1950.02.25 ; Stockdale, 1950.02.28. Le mot « arrestation » est parfois placé entre guillemets.
[674] *Le Petit Journal*, 1949.11.18.
[675] *The Montreal Star*, 1949.11.10.

bars [676] », ou « *in the cell*[677] ». Un journaliste du *Petit Journal* évoque même « la mise en cellule d'une sculpture[678] ». Le choix de ces mots, lié au champ lexical des policiers, est loin d'être banal. Il consiste en une stratégie satirique dont le but est d'exagérer ou de déformer les faits, ce qui joue un rôle important dans la réception de *La Famille*. Par exemple, en laissant entendre que la sculpture se trouve dans une *cellule*, alors qu'en réalité, l'œuvre est conservée dans un garage attenant au poste de police (*The Montreal Star*, 1951.03.05), les reporters cherchent à montrer que les réactions des policiers sont démesurées et inappropriées lorsqu'il est question d'art et de pudeur. Il n'y a pas que les journalistes montréalais qui usent d'un lexique lié au monde policier pour dénoncer une censure. À la suite de l'annonce du verdict de la Cour municipale de Toronto, en novembre 1965, le *Toronto Daily Star*, (1965.11.26) publie un article est intitulé « Art in Prisoner's Dock ». Il s'agit d'un éditorial dans lequel son auteur s'indigne du traitement réservé aux œuvres jugées obscènes présentées par Dorothy Cameron dans l'exposition *Eros '65*. Dans les années qui suivent, Robert Markle et son épouse, Marlene, font aussi des allusions semblables. Par exemple, un article publié en 1966 dans le journal étudiant de l'Université Ryerson, le *Ryersonian*, rapporte que pour Robert Markle, « […] *his paintings were still "in jail" pending a Supreme Court hearing* » (Hagan, 1966.11.25). Cette idée est aussi répétée par l'épouse de l'artiste, comme le souligne Patrick Watson (2000, p. 29).

En ce qui concerne *La Famille* de Robert Roussil, la multiplication des guillemets et l'emploi du terme inadapté « cellule » permettent aux journalistes de mettre en scène la confusion apparente des policiers qui semblent mélanger les concepts de véritables personnes de ceux des personnages de la représentation

---

[676] *The Montreal Star*, 1949.11.10.
[677] *The Gazette*, 1949.11.11.
[678] *Le Petit Journal*, 1949.11.18. Aussi *Le Canada* [Arthur Prévost], 1950.02.18 ; *Le Petit Journal*, 1950.02.19

artistique devant laquelle ils se trouvent. Ce procédé grammatical est aussi utilisé dans la presse lors de l'affaire de *La Paix* lorsque les journalistes rappellent les mésaventures de *La Famille* survenues à l'automne 1949[679]. Les guillemets sont aussi utilisés à d'autres occasions, toujours pour satiriser la censure. Ainsi, en 1962, lorsque *Variation on a Theme* de Louis Muhlstock est présentée dans la Galerie XII, des guillemets ironiques accompagnent le titre d'un article de *La Presse* (1962.11.30) qui rapporte la fermeture des lumières à l'arrivée des enfants dans la salle d'exposition : « C'est dans l'obscurité que des collégiens auraient "vu" les nus de Muhlstock… », alors qu'éteindre les lumières empêche plutôt les visiteurs de percevoir les nus exposés dans la Galerie XII.

Enfin, deux entrevues imaginaires, publiées respectivement dans *La Presse* et *Photo-Journal*, sont marquées d'ironie et de satire. La première interview est un texte de Raymond Guérin (1965.10.30). Le chroniqueur de *La Presse* y retranscrit l'appel qu'il a fait au paradis « [p]ar devoir et conscience professionnelle ». Il veut prévenir Michel-Ange Buenarotti de la réception de son *David* à Pointe-Claire et recueillir ses commentaires. L'ensemble du texte consiste en la retranscription de la « conversation » entre les deux hommes. Michel-Ange s'étonne de la controverse suscitée par la nudité de sa sculpture. La voix de Michel-Ange permet à Guérin de faire la morale à ses concitoyens, notamment en soulevant l'hypocrisie des Québécois et en cherchant à rappeler que la nudité est quelque chose de tout à fait normal. L'objectif de Gilbert Moore (1965.11.17) s'apparente à celui de Guérin. Cette fois, l'ironie réside dans chacune des phrases attribuées à *David*. Par exemple, la sculpture craint de subir au Canada un sort semblable au *Manneken-Pis* ou à la *Vénus de Milo*. Comme il l'explique à Moore, le petit garçon nu qui orne la fontaine bruxelloise a été volé peu avant la tenue

---

[679] *Le Petit Journal*, 1951.02.18 ; C. Kennedy, 1951.03.03 ; *Le Petit Journal*, 1951.03.04 ; *The Montreal Star*, 1951.03.05.

de l'entrevue et la *Vénus* « […] s'est fait arracher les deux bras ». Les propos de *David* sont toutefois ambivalents puisqu'un peu plus loin, il remercie les Canadiens de leur accueil. Sous la plume de Gilbert Moore (1965.11.17), la sculpture s'exclame : « Je profite de l'occasion pour remercier tous ceux et celles qui ont exercé des pressions pour que la direction de ce centre d'achats m'achète une feuille d'érable ; on m'a beaucoup parlé de la rigueur de vos hivers ». Le texte de Moore est accompagné d'une photographie tout aussi comique que le contenu de son texte. Il est possible d'y voir le journaliste perché sur un escabeau, carnet de notes en main, afin d'être à une hauteur convenable pour discuter avec *David* (Figure 5. 14). Cette image n'est pas sans rappeler la caricature de Girerd (1965.11.07), parue une dizaine de jours plus tôt et où le motif de l'escabeau figure aussi dans l'image (5. 13).

5.1.4 Des textes qui parlent de la censure… de manière fragmentaire

Malgré la présence du nu et de la censure dans le journal, il arrive que les informations offertes au lectorat soient incomplètes. Dans le cas de la censure à l'ÉBAM, l'identité des artistes dont les tableaux sont retirés, ou qui ont dû être altéré, n'est pas donné. En effet, il n'y a aucune mention directe à Denyse Delrue (ou à son nom de jeune fille, Denyse Lavallée) et de Lucyl Martel en dehors des sources secondes (Marcotte, 2000 ; Lafleur, 2011 ; J. Martel et Prégent, 2017 ; Bouchard, 2020.03.23) et un seul article contemporain à l'affaire donne le nom de Mimi Parent, forcée d'ajouter un voile autour de la taille du personnage féminin afin de camoufler les poils pubiens (Doyon, 1945.06.16). Les journalistes n'ont sans doute pas eu les informations, notamment parce que les œuvres sont enlevées des murs ou modifiées avant leur arrivée et celle du public. Comme l'écrit Charles Doyon (1945. 06.16) : « Nous n'avons pas vu ces toiles, mais l'espace vide qu'elles occupaient atteste qu'il s'est produit quelque chose ». L'unique description du nu retiré de l'exposition de fin d'année de l'ÉBAM qui se trouve dans le journal est celle faite par le censeur : un nu d'une femme « noire

d'un réalisme sordide » est non seulement incomplète, mais est teintée de l'opinion négative de Charles Maillard à son sujet (*La Presse*, 1945.06.14 ; Maillard, 1945.06.23). Quelques années plus tard, le retrait hâtif de *Deux Susanne et le Jeune Âge* d'Alfred Pellan de l'exposition de la CNE en 1949, survenue une dizaine de jours avant le vernissage, semble aussi expliquer le peu d'informations dont disposent les lecteurs au sujet de cette censure. Tout comme c'est le cas à l'ÉBAM, le nom de l'artiste n'est pas donné (*The Toronto Daily Star*, 1949.08.17 ; Tumpane, 1949.08.17 ; *The Globe and Mail*, 1949.08.22), mais cette fois, une description un peu plus substantielle est offerte par un journaliste[680]. Il est aussi permis de croire que le retranchement des œuvres de Louis Muhlstock de la Galerie XII en 1962 ou d'Harold Town au restaurant de l'Aeroquay en 1964 avant que ne commence les expositions de ces deux artistes explique aussi l'absence de description dans les différents articles qui soulignent leur censure. Ces silences complexifient la reconstitution des évènements et l'identification des œuvres qui ont causé les différentes affaires, comme il a été possible de le constater dans les deux premiers chapitres.

Cependant, même lorsqu'il y a description, celle-ci n'est pas toujours complète, voire exacte. C'est le cas des tableaux censurés à la Hart House en 1955 : le dessin de Coughtry présente un couple nu enlacé, l'une des œuvres de Michael Snow montre un couple nu assis et la seconde met en scène une femme nue, couchée. Ces descriptions sont plutôt génériques et elles correspondent à un nombre important de nus. En ce qui concerne les descriptions des dessins de la série *Enigmas* de Town, censurés à Venise,

---

[680] La description qu'il fait de l'œuvre est la suivante : « *One Susannah is predominantly orange and changes to a sort of plaid. The other Susannah is yellow, pink and grey, while the young man is an evil-looking red. The three of them appear to be in bed together. It's hard to say for sure however. They are dreadfully mixed up* » (Tumpane, 1949.08.17).

qui se trouvent dans le journal, elles ne correspondent pas tout à fait aux œuvres retrouvées dans l'ouvrage publié par l'artiste quelques mois plus tard[681].

La nudité, qui est pourtant responsable de la controverse ou de la censure, n'est pas toujours explicitement mentionnée. Ceci pourrait consister en une forme de censure de la part du journal ou du journaliste lui-même. Par exemple, plusieurs des textes qui traitent de la censure de *La Famille* à l'automne 1949 ne parlent pas explicitement de la nudité des personnages alors qu'elle est la raison principale de la saisie effectuée par les policiers. *La Presse* (1949.11.10) se limite à dire que « [l]a police s'est prévalue, hier soir, de ses fonctions de censeur à la vue du public, pour confisquer une sculpture sur bois […] ». Le lendemain, le même journal continue à parler que d'« une sculpture sur bois », sans plus d'explication (*La Presse*, 1949.11.11). Pour sa part, le journaliste du *Devoir* (1949.11.10) écrit : « Il est une sculpture sur bois figurant un homme, une femme et un jeune enfant, qui défraie depuis quelques jours la chronique municipale ». Le lecteur peut alors se demander ce qui a amené une innocente sculpture montrant un thème traditionnel – la famille, qui décrit ainsi, pourrait bien passer pour être *La Sainte-Famille* – à être arrêtée. Il est d'ailleurs étrange de ne pas nommer la nudité des personnages, puisque c'est justement l'absence de vêtement et la représentation des organes génitaux masculins qui mènent à la saisie de l'œuvre par les policiers montréalais. Sinon, les policiers qui se sont emparés de *La Famille*, n'auraient pas couvert les organes génitaux de l'homme avec un tissu. Mais, plus intéressant encore, il arrive que les journalistes chargés de couvrir l'affaire ne fassent pas mention de la nudité des personnages, alors qu'une photographie de la sculpture avec son pagne est juxtaposée à l'article (*The Gazette*, 1949.11.11 ; *The Globe and Mail*, 1949.11.14).

---

[681] Town, 1964. Au sujet des différences entre les descriptions et les œuvres publiées dans l'ouvrage *Enigmas*, voir la page 172 du second chapitre.

L'absence de description, ou les descriptions incomplètes, ont un impact important sur le lecteur du journal qui alors, peut imaginer le pire. D'ailleurs, il arrive que des gens du public écrivent des lettres ouvertes aux journaux dans lesquelles ils clament ne pas avoir vu l'œuvre controversée, mais ils militent quand même pour sa censure. C'est le cas notamment d'Isabel Ross au sujet de *Susannah and the Elders* qui juge que tous les nus ont une mauvaise influence sur le jeune public (*The Toronto Daily Star*, 1949.08.17 ; *The Telegram*, 1949.08.19).

Qu'est-ce qui explique ces absences dans le discours ? Refuser d'utiliser certains mots et privilégier des descriptions imprécises s'apparente à une forme de censure à même le discours. Ceci signale une réticence, une forme d'autocensure – consciente ou non – de la part du journaliste ou encore de son éditeur. Comme le remarque Édith-Anne Pageot (2004, f. 122-123) dans sa thèse, au milieu du siècle dernier « […] parler du corps, celui de l'artiste et celui du modèle, exige sans doute du tact et des précautions ». Si Pageot fait ici référence au contexte québécois des années 1940 et 1950, il semble que ce soit aussi le cas en Ontario à la même période.

5.2 Le jeu des comparaisons : le plus pudibond, le plus tolérant

La période de l'après-guerre est bénéfique pour le développement industriel de l'Ontario (Baskerville, 2002, p. 208). En effet, la ville de Toronto ravit le titre de métropole économique du Canada à Montréal dans les années 1950[682]. Ce transfert est dû, entre autres, à croissance économique importante et à une augmentation

[682] Linteau, 1992, p. 429. Ce transfert se fait progressivement tout au long de la première moitié du 20e siècle et s'accentue vers 1950.

considérable de la population (Lemon, 1985, p. 85 ; Leclerc et Barclay, 1992, p. 57). Parallèlement, les transformations qui marquent l'économie de Toronto mènent à un léger déplacement des activités artistiques vers la métropole ontarienne[683]. La scène culturelle se vitalise[684], surtout durant la décennie allant de 1955 à 1965 (Burnett, 1983, p. 5) et Toronto « […] *quickly becoming Canada's art capital* » (McPherson, 1965, p. 8). Par le fait même, les galeries d'art se multiplient et les collectionneurs, jusqu'alors surtout attirés par les œuvres européennes ou s'inscrivant dans l'esthétique du Groupe des Sept et du Canadian Group of Painters, s'intéressent de plus en plus à l'art contemporain canadien (Nasgaard, 2007, p. 231). Dans un même ordre d'idées, Toronto devient un lieu important pour l'exposition et la vente de sculpture contemporaine canadienne (Tippett, 2017, p. 170). Les vernissages de l'époque sont couverts par de nombreux critiques d'art, dans la presse, mais aussi dans des reportages télévisés, et ils sont désormais considérés comme des évènements mondains à ne pas manquer [685] . Tout ceci permet à un public, autrefois restreint, de s'élargir considérablement. Comme l'écrit Robert Fulford (1957), Toronto a bien changé dans les années qui ont précédé :

> *The Toronto of 1957 has more of many things than it has ever had before. It has more people and more factories, more actors and more apartment buildings, more real estate agent and more money – much more money. It also has more commodity that Toronto has always found relatively scarce: good young painters.*

---

[683] Le critique et chroniqueur culturel Robert Fulford (1957, p. 68) le remarque dès la seconde moitié des années 1950. Pour sa part, Hugh McPherson (1958.11) se demande : « *Can Toronto Takes Montreal as an Art Centre?* ». En 1965, McPherson aussi écrit des textes sur le développement de la scène torontoise.

[684] Christine Boyanoski (1984, p. 7) conteste toutefois le regard négatif posé par les critiques des années 1940 et des historiens de l'art sur les productions ontariennes de la période.

[685] Dans son étude sur l'art ontarien, Barrie Hale (1985, p. 51-52) écrit : « […] *it was by no means unusual by 1965 for Toronto's three daily newspapers to send not only one writer when one of these people had an opening, but a photographer as well, and often enough we found radio and tv crews when we got there, and society-page write, and independent photographers like Tess Taconis, Michel Lambeth and John Reeves documenting the event* ». Voir aussi Wigmore, 2005 ; Nasgaard, 2007, p. 231.

The idea may be surprising to Montrealers and westerners […].

Bien que la rivalité entre Montréal et Toronto ne soit pas un phénomène nouveau, les comparaisons entre les deux villes sur le plan artistique sont fréquentes dans les journaux de masse comme dans la presse spécialisée dans les années d'après-guerre. Des critiques d'art cherchent notamment à déterminer ce qui différencie les deux scènes et à établir la supériorité de l'une par rapport à l'autre. Par exemple, Yves Robillard (1967.12.02) affirme dans *La Presse* que « Toronto fait mieux que nous ». Tous ne cherchent toutefois pas à déterminer laquelle des deux villes est supérieure à l'autre. Ainsi, Harry Malcolmson (1965.09.11) propose un article dans lequel il constate que « *Montreal's strengths are the Toronto weakness, and the Montreal weaknesses Toronto strengths* », alors que Paul Dumas (1966, p. 57) affirme que Toronto est l'« [é]mule et non rivale de Montréal ».

L'exercice de comparaison sert aux habitants de deux villes à mieux comprendre ce qu'ils sont en s'opposant et se comparant sur différents fronts, en découvrant des similitudes avec l'autre et des particularités qui leur sont propres (Blum, 2007, p. 19). Cela permet d'une part de pointer des comportements qui, aux yeux de certains, doivent être modifiés, mais aussi, de souligner notamment les changements survenus sur les plans sociaux et culturels. En regard de ces informations, il n'est pas étonnant de constater que les villes de Montréal et de Toronto se comparent l'une à l'autre au sujet de leur (in)tolérance devant l'exposition du nu.

5.2.1 « *O God! O Montreal!* »

L'examen des évènements proposé dans les deux premiers chapitres a fait ressortir douze études de cas du côté montréalais (et un à l'étranger) et onze du côté torontois (et deux à l'étranger), sans toutefois qu'ils aient une ampleur et une couverture médiatique identiques. En regard des textes publiés sur les différents cas de

censure, force est d'admettre que Montréal est souvent perçue comme étant la ville la plus pudibonde des deux – ou du moins, ses habitants sont accusés de l'être. Les Torontois ne sont pas les seuls à le laisser entendre : des Montréalais issus autant des communautés francophones qu'anglophone sont également de cet avis. Cette pudibonderie leur est attribuée depuis un bon moment lorsque surviennent les censures et les controverses de la période d'après-guerre. En 1875, Samuel Butler (1835-1902) écrit *A Psalm of Montreal*, un poème satirique dans lequel il parle de la découverte d'une copie du *Discobole* dans le grenier de la Natural History Society of Montreal, loin du regard des visiteurs[686] :

> *Stowed away in a Montreal lumber-room*
> *The Discobolus standeth and turneth his face to the wall,*
> *Dusty, cobweb-covered, maimed and set at naught,*
> *Beauty crieth in an attic, and no man regardeth.*
> *O God, O Montreal!*[687]

Stanley Brice Frost (1982, p. 34), auteur d'un texte portant sur la mission éducative de la Natural History Society of Montreal, croit toutefois que le plâtre a été remisé à cet endroit, faute d'espace dans le musée et non en raison de sa nudité.

Des références au poème de Butler sont faites à au moins six reprises lorsque des nus sont censurés dans les années 1940 à 1960 dans la métropole québécoise – dont une seule est faite par un francophone[688]. Elles participent à la propagation de l'idée voulant que les Montréalais soient intolérants face au nu. L'un de ceux qui se fait

---

[686] Originaire du Royaume-Uni, Butler visite le Canada à plusieurs reprises entre 1874 et 1875 (B. Hill, 1936, p. 54).

[687] Il s'agit de la première strophe du poème. Le poème est originellement publié dans le *London Spectator* du 18 mai 1879 (Sharman, 1997). D'autres textes de Butler dénoncent eux aussi de manière satirique le puritanisme de la société victorienne, notamment dans ses romans *Erewhon: Or, Over the Range* (1872) et *The Way of All Flesh* (1903). Pour une analyse de la satire dans ces écrits de Butler, voir, entre autres, Armstrong, 2012.

[688] Muhlstock, 1947.05 ; *The Gazette*, 1951.03.13 ; Doyon, 1951.03.24 ; Ayre, 1962.11.24 ; *The Toronto Daily Star*, 1965.11.23.

référence au poème, le critique d'art Robert Ayre (1962.11.26), ne se limite pas qu'à y faire une rapide référence, comme le font la plupart de ceux qui citent Butler. Il propose plutôt un rapprochement entre le Montréal de la fin du 19e siècle et le moment où Muhlstock voit ses nus être censurés du MBAM, en 1962. Le critique insiste sur le fait que peu de choses ont changé dans la métropole québécoise et que la ville semble être encore aux prises avec la même pudeur victorienne que celle dont a été témoin Butler : « *It is a long time since Butler wrote his Psalm of Montreal* […]. *It is a shock to realize that the shadow of the Victorians still lies upon the city* ». Ayre ne fait aucune mention de la présence des deux principales communautés linguistiques, religieuses et culturelles de Montréal. Dans ce texte, les habitants de la métropole québécoise sont perçus par le critique d'art comme un tout homogène. Peut-être est-ce dû au fait qu'Ayre s'adresse par le biais du *Montreal Star* aux anglophones et que les censures sur lesquels il se penche ont lieu au MBAM, soit une institution alors encore surtout liée à cette communauté linguistique, tout comme le sont les acteurs impliqués dans l'affaire (Muhlstock, Evans, Ayre). De plus, le musée adopte son nom bilingue qu'en 1960, soit deux ans seulement avant l'affaire Muhlstock. Même la Natural History Society of Montreal, qui a abrité le *Discobole* vu par Butler à la fin du 19e siècle, est une institution dirigée par des anglophones[689]. De même, la référence au poète britannique qui sert à déplorer la censure est surtout connue du public anglophone.

Des mentions au *Psalm of Montreal* sont aussi faites dans des articles en lien avec des controverses survenues dans la Ville Reine[690]. En 1955, un éditorial du

---

[689] Le musée de la Natural History Society of Montreal (1827-1928) est fondé et administré par l'élite anglophone de la métropole québécoise, dont plusieurs personnes rattachées à des églises protestantes (H. Gagnon, 1994, p. 106). Les collections principales concernent la botanique, la minéralogie et la zoologie, ce qui n'empêche pas le musée de conserver très rapidement dans ses murs quelques exemples d'œuvres d'art, des plâtres et des objets amérindiens (H. Gagnon, 1994, p. 110-111).

[690] Dans les années 1930, lorsque le nu de la Montréalaise Lilias Torrance Newton est censuré peu avant le vernissage du Canadian Group of Painters à l'AGT, Donald Buchanan (1935.04) fait lui aussi

Telegram (1955.01.06b) déplore la plainte de Nathan Phillips à la Hart House, mais insiste sur le fait que Toronto n'est pas le seul endroit où il y a eu censure de nus. Le poème de Butler est l'un des exemples donnés par l'auteur de ce texte, au même titre que le mécontentement des Florentins du 16e siècle à la vue de *David* ou des nombreuses controverses survenues à la CNE au cours des ans. Autrement dit, la référence au *Psalm of Montreal* est faite surtout pour relativiser la pudeur torontoise.

L'usage du poème que fait un lecteur de *The Gazette*, G.A. Towle, est bien différent de celle de l'éditorialiste du *Telegram*. Dans sa lettre ouverte, publiée en décembre 1965, il dénonce la condamnation des œuvres exposées chez Dorothy Cameron. Il écrit, non sans une certaine vulgarité : « *So Toronto the good becomes Toronto the ass.* […] *"Oh God, oh Montreal" said Samuel Butler. If he'd made it to Toronto heavens knows what he'd have said. Perhaps he did and it was too obscene to print* » (*The Gazette*, 1965.12.08). Le lien que Towle fait ici avec le texte de Butler sert à déplorer l'attitude puritaine des Torontois, qu'il considère être tout autant, sinon plus marquée par la pudeur que le sont les Montréalais. L'épithète « Toronto the Good » est attribuée à la Ville Reine « […] à cause de sa loi de tempérance, de son puritanisme, de sa répugnance à appeler les choses par leurs noms » (Wilson, 1948.04, p. 65). Son origine, tout comme *Psalm of Montreal*, remonte à la fin du 19e siècle (C.S. Clark, 1898, p. 1). Ce surnom et le puritanisme qui y est associé demeurent ancrés dans l'imaginaire des gens, et ce, malgré les changements survenus dans la ville. C'est ce que croit Paul Dumas (1966, p. 57) dans un texte où il cherche à montrer la transformation survenue sur la scène torontoise : « Toronto demeure aux yeux de beaucoup de gens qui n'y sont jamais allés – ou du moins pas récemment – la citadelle

---

référence au poème de Butler. Les raisons de ce rapprochement entre les deux ne sont toutefois pas claires puisque, bien que Torrance Newton soit Montréalaise, la censure a lieu à Toronto.

du puritanisme anglo-saxon : Toronto la pire, Toronto la prude […]. La réalité est fort différente. Toronto change, Toronto évolue ».

Outre la lettre ouverte de Towle, au moins un autre texte rapproche le sobriquet « Toronto the Good » au célèbre poème de Butler. Il s'agit d'un éditorial du *Toronto Daily Star* (1965.11.23), intitulé « *O God! O Montreal!* ». Bien que l'ensemble du texte adresse des reproches aux Montréalais à la suite de la censure de la copie du *David* et des affiches de Robert Roussil et de Vittorio au MAC, l'auteur termine son texte en écrivant : […] *we don't forget that Toronto the Good had its fuss over the exhibition "Eros, 1965"* ». Autrement dit, l'auteur de cet éditorial est bien conscient que la pudeur face au nu et aux censures qui en découlent n'est pas unique à Montréal : au moment où il rédige cet article, Cameron attend le verdict de son procès devant le juge F.C. Hayes. Ce jugement tombe deux jours plus tard, soit le 25 novembre 1965.

Towle n'est pas le seul à faire référence au surnom de « Toronto the Good » dans la foulée de l'affaire *Eros '65*. Robert Fulford l'utilise au lendemain de l'intervention policière survenue chez Dorothy Cameron au mois de mai 1965. La référence sert à dénoncer un acte qui, à ses yeux, est empreint de puritanisme. Il titre un article « *"Toronto the Good?" Police Shut Gallery 2 Hours Over Nudes* » au lendemain de la première intervention policière à la Dorothy Cameron Gallery. Fulford croit notamment que *Lovers n° 1* est « […] *easily the least explicit of the five Markles that were hanging side by side on the wall*[691] », ou encore que « [*i*]*t would be impossible to imagine a person who would find it sexually stimulating* » (Fulford, 1965.05.22). Les propos de Fulford s'inscrivent dans la lignée des chroniques qu'il publie dans les

[691] Ce n'est que quelques jours plus tard, lors de la seconde intervention des policiers, que les cinq œuvres sont finalement confisquées.

années 1960, une période où il écrit de nombreux articles dans lesquels il se positionne contre la censure artistique et culturelle sous toutes ses formes[692].

5.2.2 Montreal vs Toronto

L'un des articles publiés par Fulford (1960.03.15) sur la censure s'intitule « Books. Nudity on the Newsstands ». Il est paru au mois de mars 1960. Le chroniqueur y dénonce la pudeur des Montréalais et le règlement municipal nº 1025, « [*p*]*assed in a moment of puritanical zeal in 1929* », qui interdit la présence du nu – artistique ou non – dans l'espace public de la métropole québécoise. Le chroniqueur fait ici une légère erreur, car le « règlement nº 1025 » est remplacé par « règlement nº 2129 » en 1953. Les deux règlements sont toutefois sensiblement les mêmes. Ils concernent surtout les publications vendues dans les kiosques à journaux et ils peuvent aussi être appliqués aux photographies et aux œuvres d'art. Ils sont notamment utilisés, comme il a été possible de le voir au premier chapitre, pour demander à Agnès Lefort de retirer *La Paix* de Robert Roussil de la devanture de sa galerie en 1951 et pour censurer l'exposition *Chère Chair* de Guy Borremans en décembre 1960.

Fulford insiste : un tel règlement est inexistant à Toronto[693]. Dans son article, le journaliste informe ses lecteurs de l'amende qu'a dû payer une galeriste après avoir

---

[692] Dans ses mémoires, il écrit à ce sujet : « *Around 1960, Pierre Berton pointed out to me that I'd written three or four* Star *columns on censorship in the past month. "Fulford," he said, "if they ever eliminate censorship you'll be out of business"* » (Fulford, 1988, p. 111).

[693] Deux articles écrits par Pierre Berton en 1958 pourraient laisser croire que les images de nus non artistiques sont facilement accessibles à Toronto. Dans le premier des deux textes, le chroniqueur se penche sur ce qu'il appelle « *the new cult of the bosom* ». Il parle longuement de *Playboy* et d'autres magazines tapissés de photographies de femmes aux seins nus en vente dans les kiosques de journaux de Toronto. Le lendemain, Berton publie une entrevue avec le fondateur du magazine *Playboy*, Hugh Hefner (1926-2017). Le chroniqueur n'écrit pas cet article pour dénoncer la vente de ces publications :

exposé un nu devant son commerce. Il s'agit sans doute de Lefort et de la sculpture de Roussil, mais le chroniqueur passe ces détails sous silence. En fait, Fulford (1960.03.15) résume les évènements en une seule phrase et reste plutôt vague en mentionnant que ceci s'est passé « [*a*] *few years ago* ». Il donne une information erronée en expliquant que la galeriste « [*was*] *shamelessly displaying a nude in her window* » alors que la sculpture se trouvait à l'extérieur de la galerie. Fulford rapporte aussi d'autres cas où le règlement a été appliqué, en restant assez vague et en se concentrant par la suite sur des censures qui impliquent les livres et les magazines. Le journaliste semble considérer Montréal comme une entité homogène puisqu'il ne soulève jamais le fait qu'il existe deux communautés linguistiques et que des différences socioculturelles et religieuses pourraient exister entre elles. Ceci a aussi été observé dans le texte d'Ayre dont il a été question un peu plus haut.

Toujours dans son article du 15 mars 1960, le chroniqueur du *Toronto Daily Star* raconte que, depuis quelque temps, le règlement est de plus en plus utilisé pour contrôler les magazines vendus dans la métropole québécoise. Néanmoins, il ne faut pas conclure à la lecture de ce texte que le règlement n° 2129, pas plus que le règlement n° 1025 qui le précède, n'empêche complètement les magazines où des nus sont reproduits de circuler sur le territoire[694]. En effet, en dépit du règlement, de la guerre que l'administration Drapeau et les communautés religieuses font aux journaux jaunes vendus sur le territoire montréalais[695], de la *Loi sur les publications et la morale*

---

il est plutôt un grand défenseur de la liberté (Berton, 1958.10.23 ; P. Berton, 1958.10.24). Il récidive peu après alors qu'il publie un autre article portant sur les magazines affriolants (P. Berton, 1960.10.12).

[694] Comme l'explique Yves Lever (2008, p. 159), malgré l'interdit de vente qui frappe le magazine *Playboy* au Québec entre février 1958 et octobre 1965, ce magazine continue de circuler à Montréal. Il est par exemple possible de se le procurer en Ontario où il est en vente.

[695] À ce sujet, voir l'ouvrage Namaste, 2017, p. 21-148.

publique et du contrôle préalable des frontières québécoises, des publications avec images indécentes continuent à être vendues à Montréal[696].

Tout comme Fulford, Louis Muhlstock participe au jeu de la comparaison entre les deux métropoles en soutenant que Toronto est mieux que Montréal pour celui qui veut exposer du nu. À la suite du retrait de cinq de ses dessins au MBAM, l'artiste rappelle avoir exposé un nu de femme enceinte à l'AGT une dizaine d'années auparavant, sans que cela crée de problème (*The Montreal Star*, 1962.11.26). Il oublie toutefois de préciser la différence qui existe entre l'exposition d'un seul nu, présenté en compagnie d'autres sujets, et l'exposition exclusive de corps dénudés, comme il le propose au MBAM. Ce genre de distinction est aussi soulevé Peter Rickaby lors des procès de Dorothy Cameron. Comme le rapporte Robert Fulford (1965.10.08) après la plaidoirie de l'avocat de la couronne : « *"Although the pictures considered individually, might not be considered offensive," he said, Miss Cameron "by grouping them under the title Eros 65" was guilty of what the Criminal Code calls undue exploitation of sex* ».

Mulhstock ne mentionne pas que l'exposition à laquelle il fait référence a été présentée et que seules cinq œuvres ont été retirées. Compte tenu de la similarité entre les dessins de la série *Variations sur un même thème*, il est plausible de croire que les dessins qui ont été exclus l'ont été pour une question d'espace, comme le clame le

---

[696] Fulford (1960.03.15) omet de parler de la loi provinciale québécoise et du contrôle fait aux frontières par le gouvernement fédéral puisqu'il se limite à parler du règlement municipal montréalais. La Loi sur les publications et la morale publique adoptée sous le gouvernement de Maurice Duplessis en 1950 et reste en vigueur jusqu'en 1967. Elle autorise le Bureau de la censure du cinéma à décider de la moralité des photographies et illustrations qui circulent dans les revues vendues au Québec. Les censeurs appointés par la province de Québec ont l'autorité d'interdire une publication, de censurer un seul numéro ou de faire retirer seulement les pages incriminées. À ce sujet, voir Lever, 2008, p. 157-159.

directeur du MBAM, Evans Turner (*La Presse,* 1962.11.27 ; *The Gazette*, 1962.11.27). Muhlstock ne semble pas non plus se rappeler qu'il a exposé, à de multiples occasions depuis les années 1930, un ou des nus à Montréal, notamment dans le cadre d'expositions présentées au MBAM, sans que cela pose problème. Par exemple, un nu de Muhlstock y est présenté en 1959 dans le cadre de l'exposition *Works by Canadian Jewish Artists* puis l'année suivante lors de l'Exposition du Printemps. Evans Turner, que Muhlstock tient pour responsable de sa censure, est aussi à ce moment à la tête de l'institution. Par ailleurs, deux des nus de l'artiste sont reproduits dans la revue québécoise *Vie des Arts* en 1959, ce que soulève le critique Jean Sarrazin (1959.11.07 ; 1960.04.16) dans *La Presse* à deux occasions[697]. Avouer la bonne réception de ses nus ne servirait pas la rhétorique que Muhlstock cherche à mettre en place en affirmant que les Montréalais sont moins tolérants que ne le sont les Torontois.

Robert Roussil souligne lui aussi l'ouverture d'esprit plus grande des Torontois par rapport au nu, et ce, à au moins deux reprises. Comme indiqué dans le premier chapitre, le sculpteur décide de se rendre à Toronto en 1951 afin d'y exposer *La Paix* peu après sa mésaventure à la Galerie Agnès Lefort. Le journaliste Bruce West (1951.04.11) rapporte la nouvelle et se gausse de la réaction des Montréalais. Il écrit notamment : « *Two fugitive from the stuffy hamlet of Montreal have just blown into the gay, mad, metropolis of Toronto* », avant d'exposer les mésaventures de *La Paix* à Montréal, tant avec les policiers qu'avec l'homme qui l'a endommagé. West revient aussi sur l'affaire de *La Famille* survenue un peu plus d'un an auparavant. Le journaliste cite abondamment Roussil, qu'il a interviewé, et décrit les réactions outragées de l'artiste alors qu'il se confie au sujet du traitement de ses nus. Une bonne partie des informations du texte – celles qui ne relèvent pas de la moquerie de West – sont rapportées dans d'autres articles publiés dans des journaux québécois et ontarien,

---

[697] L'article de *Vie des Arts* est Rodolphe de Repentigny (1959).

tout comme le sont les déclarations faites par Roussil au sujet de l'intolérance de la police montréalaise (*La Presse*, 1951.04.11 ; *The Montreal Star*, 1951.04.11 ; *Saturday Night*, 1951.04.24).

La supériorité de Toronto par rapport à Montréal est statué tout au long du texte, tant par le journaliste que par l'artiste. C'est le cas, par exemple, d'une citation de Roussil, relayée dans les journaux de langue anglaise : « *I believe that in Toronto the people will display a more liberal attitude toward such thing*[698] ». Bruce West (1951.04.11) s'exclame pour sa part : « *Zounds! This is what the boys have always said over on the Left Bank of the Don* ». Ces propos laissent croire que l'artiste et le journaliste ignorent – de manière consciente ou non – les censures et les controverses suscitées par le nu qui surviennent pourtant également dans la métropole ontarienne. La mention à la rive gauche laisse aussi sous-entendre le caractère plus bohème et artistique de Toronto.

Dès son retour dans la métropole québécoise, Roussil accorde une entrevue au *Petit Journal* (1951.04.22). Il dit être plutôt mécontent de ce qu'il a lu dans un journal de Toronto – il ne spécifie pas lequel – au sujet de la réaction des Montréalais devant le nu. Il insiste sur le fait que l'article « […] laissait entendre des choses contraires à la réalité ». Il ajoute : « Je n'ai pas l'intention de ranimer la "guerre" de la pureté que Toronto et Montréal se livrent depuis trop longtemps ». Pourtant, l'article de West contient de nombreuses citations livrées par Roussil dans lesquels il déplore le climat moral de Montréal, l'attitude des policiers et les réactions du public de sa ville natale. De plus, sa décision de se rendre à Toronto avec *La Paix* si rapidement après les évènements survenus chez Agnès Lefort appuie elle aussi l'idée voulant que Roussil

---

[698] West, 1951.04.11. La citation est reprise dans *The Montreal Star* (1951.04.11) et dans *Saturday Night* (1951.04.24).

pense y être mieux reçu qu'à Montréal. Peut-être que le changement d'opinion de l'artiste s'est fait à la suite de sa visite infructueuse : Roussil n'a pas réussi, il faut le rappeler, à exposer *La Paix* dans la métropole ontarienne comme il espérait le faire. Peut-être aussi cherche-t-il à ne pas s'aliéner le public montréalais qui a eu vent de ses propos.

L'affaire de *La Paix* n'est pas la seule où un journal laisse entendre que Roussil et ses nus seraient exposés à Toronto alors qu'ils créent une commotion à Montréal. Ainsi, en 1956, lorsqu'une plainte est déposée par Disgusted contre les œuvres présentées sur le terrain du sculpteur, il est possible de lire dans les pages du *Guardian* (1956.10.25) de Verdun : « […] *there is a rumor that the artist may remove his statues to Toronto* ». À la lecture du texte, il est difficile de déterminer qui de l'artiste ou du journal est à l'origine de cette rumeur, mais les évènements des semaines suivantes permettent de conclure qu'il s'agit sans doute du premier.

À la mi-novembre, soit quelques semaines seulement après l'affaire Roussil à Verdun, Paul Duval publie un texte sur l'arrivée de Roussil dans la Ville Reine afin de réaliser *Galaxie humaine*, une sculpture monumentale – qui n'est pas un nu – pour le centre commercial Cloverdale[699]. Dans son article, le critique mentionne rapidement à ses lecteurs les incidents impliquant l'artiste et ses nus, mais rien n'est dit sur celui survenu à Verdun peu de temps auparavant. Duval (1956.11.15) écrit : « *Roussil agreed that Toronto was more tolerant than Montreal officialdom in matters of Modern art. "In Montreal, they purge what you do," he says* ». Tant le journaliste que le sculpteur participent par cet article au jeu des comparaisons entre les métropoles

[699] Roussil et Gaudet, 1977, p. 27. L'œuvre est aujourd'hui disparue (Tétreau, 1996, p. 22).

québécoise et ontarienne, statuant une fois de plus de la supériorité de la seconde sur la première.

5.2.3 La pudeur des Canadiens

Le désir de comparer deux lieux n'est pas unique aux métropoles québécoise et ontarienne. Par exemple, en juin 1966, les responsables du centre commercial Place Versailles, situé dans l'est de Montréal, installent deux fontaines où sont représentés des nus de femmes et d'enfants. À cette occasion, Manuel Maître (1966.06.26) publie un article intitulé : « Le nu (en sculpture) ne scandalise pas les Montréalais de l'Est. Le puritanisme s'évanouit d'un centre commercial à l'autre ». Les œuvres intégrées à la Place Versailles sont d'Augusto Escobedo (1914-1995), un artiste mexicain. Maître insiste sur leur bonne réception et recueille des témoignages positifs de la part des clients de la Place Versailles. Un lien explicite avec l'affaire Michel-Ange, survenu quelques mois auparavant dans un centre commercial à Pointe-Claire (dans l'ouest de la ville), est fait par le journaliste :

> Et voilà un échantillon assez représentatif de personnes dâge [*sic*], de milieu et de condition sociale différents qui prouve que l'on est moins puritain dans l'est de la Métropole que du côté de certain autre centre commercial [*sic*] de l'Ouest où une reproduction du *David* de Michel-Ange avait fait scandale, il y a quelques mois à peine.

Par ses propos, Maître opposent ainsi une population surtout composée de francophones (dans l'est) à une population majoritairement anglophone (dans l'ouest). Le journaliste reconnaît néanmoins à la toute fin de son texte que la population plus tolérante de l'est n'est pas la seule composante qui explique la bonne réception des fontaines d'Escobedo. Il spécifie qu'« […] il est vrai que les petits enfants ou les trois femmes nues des fontaines du Centre commercial Versailles n'exhibent pas ouvertement… et pour cause, les attributs masculins du beau David […] ». Il faut dire

que traditionnellement, les nus d'enfants et ceux de femmes sont mieux acceptés et plus nombreux que ceux montrant des hommes.

Les oppositions se font aussi avec la situation d'autres villes nord-américaines. À Toronto aussi des mentions à des censures survenues ailleurs sont utilisées pour tenter de démontrer la plus grande tolérance de ses habitants. Ainsi, lorsque *Reclining Nude* de Matthew Smith est censurée d'une exposition à Regina, des journalistes et des acteurs de la scène artistique laissent entendre que les Torontois sont plus ouverts que les Reginois puisque cette même œuvre n'y a pas été censurée lorsqu'elle y a été présentée (*The Globe and Mail*, 1947.07.31 ; *The Globe and Mail*, 1947.08.02). Des articles publiés dans *The Gazette* (1947.07.31b ; 1947.07.31c) rappellent aussi que les habitants de Vancouver et d'Ottawa sont plus tolérants que ne le sont ceux de Regina : là aussi, le nu de Matthew Smith est exposé sans problème.

Si la supériorité des Torontois est vantée en 1947, la comparaison entre Regina et Toronto est aussi faite en 1966, mais cette fois, l'objectif des journalistes est bien différent. En effet, la référence est faite pour démontrer que la pudeur des habitants de la capitale de la Saskatchewan vis-à-vis du nu « *is the same in Ontario* ». Dans son texte, l'éditorialiste du *Globe and Mail* Richard Needham (1966.09.16) rapporte l'ingérence des autorités de Regina survenue peu avant une exposition d'Edward Kienholz (1927-1994). Il écrit : « *This exhibit was viewed by Cabinet ministers, clergymen, film censors, and the city police morality squad before its official opening* ». Après cet examen, il a été décrété que le travail de l'artiste pouvait être présenté comme prévu dans le cadre du Festival of the Arts en septembre 1966. Cette histoire est mise en parallèle dans le texte de Needham avec une anecdote relevée en 1931 dans l'ouvrage *Open House*. Bien que l'éditorialiste du *Globe and Mail* ne le spécifie pas, l'extrait provient du texte « *Nudes and Prudes* », un article rédigé en 1931 par Bertram Brooker. L'artiste cherche, par son texte, à dénoncer la censure du nu au Canada. Pour ce faire, il rapporte divers cas survenus au Canada et pose des réflexions sur l'art, le nu

et l'éducation de ses concitoyens. Originellement paru dans le collectif *Open House*, le texte a été réédité dans une anthologie des écrits du peintre (Brooker et Betts, 2009). L'anecdote à laquelle fait référence l'éditorialiste du *Globe and Mail* concerne un peintre français de passage à Toronto. Comme l'écrit Needham (1966.09.16), l'artiste aurait déclaré : « *Tonight I give lecture to Art Students League. I want a picture of a horse to show that animal is beautiful because every part made for function, without ornament. In Paris I would show woman, but in Toronto I show a horse* ». Ce genre de comparaison avec l'Europe, continent considéré dans les textes journalistiques traitant de la censure comme un tout homogène et non comme un ensemble de pays et de cultures différentes, n'est pas surprenant. Comme il a été possible de le voir dans le troisième chapitre, les exemples d'œuvres tirées de l'art européen, indépendant de leur esthétique, du lieu d'exposition ou de la période à laquelle elles ont été réalisée, sont abondamment utilisés pour déplorer la censure à Montréal et à Toronto.

La plus grande tolérance des Européens s'expliquerait, selon plusieurs, par la présence du nu en grande quantité dans les places publiques et dans les musées, et ce, depuis plusieurs générations[700]. La pudeur face au nu est considérée non plus comme un trait associé à l'une ou à l'autre des métropoles québécoise ou ontarienne, mais comme une caractéristique typiquement canadienne, voire nord-américaine. C'est du moins ce que considère une lectrice de la *Gazette* (1965.10.29b) lorsqu'elle affirme : « *No European would ever be shocked by David's nakedness. This self-consciousness seems to be peculiar to North Americans* ». Le critique Paul Dumas (1959.04.04) expose une idée semblable dans son article « *Modern Living Raises a Topical Taking-Point… Why Are Canadians NUDE-SHY?* », alors que le galeriste Thomas L. Marchant est persuadé que l'immaturité des Canadiens et des États-Uniens explique les réactions

[700] Voir, entre autres, *The Globe and Mail*, 1955.01.08a ; Duval, 1959.04.04 ; Sarrazin, 1960.12.24 ; Chevalier, 1962.12.06 ; Feeny, 1964.12.18 ; *The Gazette*, 1965.10.28a ; Mongeau, 1965.10.29 ; *La Presse*, 1965.11.20.

négatives de certains devant les nus. Dans la foulée du scandale provoqué par *La Famille*, il déclare : « Les Américains et les Canadiens ne sont pas complètement rendus à leur maturité, pour permettre la liberté d'expression dans l'art […] » (*Le Canada*, 1949.11.14). En s'opposant ainsi à la situation européenne, plusieurs acteurs d'ici idéalisent les conditions d'exposition et de réception des œuvres en Europe et semblent oublier que la censure survient également de l'autre côté de l'Atlantique. Pourtant, les lecteurs des journaux montréalais et torontois sont bien au fait de cette situation, comme en témoignent les brèves, les articles ou les chroniques publiés dans les journaux d'ici qui en font état de manière régulière, et ce, non seulement pour les beaux-arts, mais aussi dans d'autres disciplines artistiques.

Qui plus est, des censures survenues à l'étranger et qui impliquent des artistes canadiens sont aussi documentées et commentées dans la presse montréalaise et torontoise. C'est le cas des censures des œuvres de Robert Roussil et d'Harold Town en France, en Italie et en Angleterre dans les années 1950 et 1960. Les textes qui concernent *La Famille* à Tourrettes-sur-Loup insistent sur la réception semblable que l'œuvre a eue à Montréal. Il est alors possible de lire dans *La Patrie* en février 1958 : « Il n'y a pas que dans la province de Québec que l'ont fait preuve de pudicité publique. Jugez-en par ce qui vient d'arriver au sculpteur canadien Robert Roussil qui eut à subir les mêmes avatars à Montréal, il y a quelques années[701] ». Cette fois, la situation française n'est pas enviée par rapport à celle qui prévaut au Québec : elle démontre une similitude entre les réactions des uns et des autres. Près d'une décennie après la controverse suscitée par la présence de *La Famille* dans le village de la Côte d'Azur, Guy Lessonini (1966.08.06) réalise un entretien avec Roussil, durant lequel le journaliste affirme : « [e]n France, ils ne sont pas plus "fins" que nous autres, puisqu'ils ont mis une "couche" devant le sexe de ta sculpture intitulée "La Famille"… ».

[701] *La Patrie*, 1958.02.23. La censure de l'œuvre à Montréal est aussi rappelée dans Gachon, 1958.01.30

Souligner les réactions négatives des Français tout en rappelant que l'œuvre a subi un sort semblable au Québec permet notamment de montrer au public que la province a bien changé dans les années précédentes. En 1966, lorsque ce texte paraît, *La Famille* est considérée comme l'une des pièces maîtresses de la production de Roussil. Elle a été exposée – sans problème – lors de la rétrospective du sculpteur au Musée d'art contemporain en 1965 et elle est présentée à la taverne Le Gobelet depuis 1964.

Il ne faut pas conclure que la réaction des Tourettans est imputable au fait qu'ils habitent un petit village éloigné de la métropole française[702]. En effet, des œuvres de la série *Enigmas* d'Harold Town sont censurées dans deux capitales artistiques européennes, Venise (1964) et Londres (1966). À chacune de ces occasions, l'artiste ou des critiques d'art mettent l'accent sur la bonne réception de la série à Toronto. Par le fait même, ils insistent sur la supériorité des Torontois par rapport à leurs homologues vénitiens et londoniens. Ainsi, Town répond aux journalistes venus l'interroger à la suite du retrait de ses dessins de la Biennale en 1964 : « *If they could be shown in Toronto without any trouble and banned in Italy then I guess we aren't the provincial hicks we thought we were* » (*The Montreal Star*, 1964.06.27). En 1966, lorsque le propriétaire de la Grosvener Gallery annule l'exposition de Town, un article du *Artscanada* laisse entendre que Toronto est plus tolérante que ne l'est Londres. Il est possible d'y lire : « *Those citizens of Toronto who are in the habit of apologizing for the backward, conservative habits of their fellows appear to have been quite wrong* » puisque le galeriste londonien « […] *refused to exhibit Harold Town's* Enigmas*, work which have been shown without incident in Toronto* » (*Artscan*, 1967.04). S'il est vrai que l'artiste a présenté des œuvres de cette série à plusieurs

[702] Deux des textes publiés en 1958 font de Paris le point de comparaison puisque, comme ils le soulignent, la sculpture y a été exposée et bien reçue peu auparavant (*La Patrie*, 1958.02.23 ; Cointreau, 1958.03.23).

reprises dans la métropole ontarienne[703], l'information donnée par *Artscanada* est cependant erronée (ou exagérée) puisqu'elle fait abstraction de la censure survenue au restaurant de l'aéroport de Toronto en décembre 1964. La censure des *Enigmas* en sol canadien avait mené à une déclaration caustique de Town, qui a profité de l'occasion pour se plaindre du manque d'ouverture d'esprit des Canadiens. Il semble du même coup avoir oublié les louanges adressées à ses compatriotes six mois auparavant après avoir appris sa censure à Venise, lorsqu'il affirme que la décision de l'architecte de l'aéroport d'interdire ses *Enigmas* « […] *adds up to a typical Canadian shambles* » (*The Globe and Mail*, 1964.12.18).

L'article de *Artscan* qui évoque la censure des *Enigmas* à Londres porte sur la censure de *The Costume Party* (1965) de l'artiste américain George Segal (1924-2000), une installation présentée lors de l'exposition *Dine, Oldenburg, Segal Painting, Sculpture* à la Albright-Knox Gallery de Buffalo. L'œuvre est censurée parce qu'il est possible de voir les organes génitaux d'un homme peint en rouge, soit l'un des six personnages grandeur nature qui la composent. L'auteur du texte paru dans *Artscan* croit que cette censure américaine, tout comme celle des œuvres de Town à Londres, est la preuve que les Torontois ne sont peut-être pas aussi conservateurs que le laisse entendre la tradition. En effet, rappelle-t-il, *The Costume Party* a été présenté quelques mois plus tôt à Toronto sans soulever l'ire des visiteurs de l'Art Gallery of Ontario[704],

---

[703] Ils sont exposés à la Jerrold Morris International Gallery de Toronto du 5 au 25 mars 1964 et de décembre 1964 à janvier 1965. Ils ont pu être vus dans le cadre de l'exposition *Eros '65* à la Dorothy Cameron Gallery du 21 mai au 7 juin 1965, puis en janvier 1966 à la Hart House de Toronto.

[704] L'Art Gallery of Toronto est rebaptisé l'Art Gallery of Ontario en 1966. L'exposition est présentée à Toronto du 14 janvier au 12 février 1967, puis à la Albright-Knox Art Gallery du 24 au 26 mars 1967. *Costume Party* y est reproduit dans le catalogue et les organes génitaux du personnage sont bien visibles sur la photo (AGO, 1967, p. 68-69), sans que ceci soulève de controverse. À l'époque, c'est plutôt l'achat de *Floor Burger* (1962) de Claes Oldenburg (né en 1929), l'une des œuvres présentées dans cette même exposition, qui déclenche une controverse. Celle-ci est due au montant dépensé pour acquérir l'œuvre et à son esthétique pop privilégiée.

ce qui démontre l'ouverture d'esprit des Torontois, mais aussi que la pudibonderie n'est pas l'unique appanage des Canadiens.

5.3 Communautés religieuses et presse de masse

Il a été peu question jusqu'à présent des clergés et de leur rôle dans la censure du nu jusqu'à maintenant. Pourtant, les communautés religieuses protestantes et catholiques sont intimement liées à la censure culturelle de l'époque, à l'instar de certains groupes laïcs influencés par les doctrines catholiques ou protestantes. Comme le démontrent les travaux de plusieurs chercheurs parus dans les dernières années, ils participent notamment à la censure du cinéma[705], du théâtre[706], de la littérature[707], des journaux jaunes[708] ou des spectacles indécents[709]. Avec la popularisation grandissante du cinéma dans les années 1910, chaque province a mis en place des organismes officiels chargés de veiller sur les œuvres cinématographiques diffusées au Canada. L'Ontario Board of Censor est établi en 1911, alors que le Bureau de la censure du cinéma au Québec est fondé en 1913. Si, au départ, des scènes sont coupées et des histoires altérées, la censure des films se transforme et ces pratiques sont graduellement abandonnées. En 1946, un système de classification selon l'âge des spectateurs est

---

[705] Lever, 1994 ; P. Hébert. 2006a ; Lever, 2008.
[706] Dutil, 1985, f. 62-82.
[707] À ce sujet, voir O'Leary, 2007, mais aussi et surtout, les études de Pierre Hébert, notamment P. Hébert, 2001a ; 2001b ; 2004 ; 2007 ; 2010a ; P. Hébert, et Salaün, 2004.
[708] Le clergé bénéficie à Montréal d'un allié de taille : le maire Drapeau. Sur les journaux jaunes et les luttes des autorités religieuses et municipales, voir, entre autres, Namaste, 2017, p. 21-61.
[709] C'est la Ligue du Sacré-Cœur, il faut le rappeler, qui demande la censure du spectacle de Lili St-Cyr et son procès en 1951 (*Le Devoir*, 1951.06.07 ; *The Gazette*, 1951.06.28).

implanté en Ontario[710], ce qui advient au Québec quelques années plus tard, soit en 1967[711]. La *Loi du cinéma*, adoptée en 1952 sous le gouvernement de Maurice Duplessis (1890-1959), inclut aussi le contrôle des films transmis à la télévision, mais cette censure s'avère difficile, voire « impossible », à appliquer et sera abandonnée vers 1967 (Lever, 2010, p. 227-228).

Le clergé catholique se base notamment sur l'*Index librorum prohibitorum,* la liste des livres bannis par le Vatican, pour censurer différents ouvrages dont le contenu n'est pas conforme aux enseignements de l'Église. Cette liste est abolie en 1966 à la suite du Concile Vatican II, mais elle n'empêche pas les livres qui s'y trouvent de circuler bien avant qu'elle ne soit abrogée. Par exemple, Henri Tranquille vend des ouvrages placés à l'*Index* dans sa librairie de Montréal (Gauthier, 2005, p. 94-96).

Au Québec, le clergé catholique joue un rôle prépondérant dans la censure de la littérature jusqu'au milieu des années 1950, comme le démontrent les travaux effectués par Pierre Hébert et Élise Salaün[712]. La censure se fait, entre autres, au moyen de cotes morales qui déconseillent certains titres aux lecteurs catholiques et recommandent ceux qui respectent les préceptes de l'Église. Ces cotes sont rendues publiques dans des publications telles que *Mes Fiches* (1943-1946) et *Lecture* (1946-1966) (P. Hébert, et Salaün, 2004, p. 142-145). En ce qui concerne les arts de la scène, « […] l'Église juge plus prudent d'encourager le "bon" théâtre que de combattre ouvertement le "mauvais théâtre" », comme le soutient Christian Dutil (1985, f. 78). Ainsi, il est plutôt rare de voir une pièce interdite dans les années d'après-guerre (Dutil,

---

[710] Comme l'indique Malcolm Dean (1981, p. 140) dans son étude sur la censure cinématographique canadienne, « […] *Ontario was the only province with a Restricted category and a policy of film classification* ».

[711] Les changements sont proposés par le *Rapport Régis*, soumis à l'Assemblée nationale en 1962. Il faut toutefois attendre 1967 avant que ces résolutions soient appliquées. Voir P. Hébert, 2006a, p. 584-585 ; Lever, 2010, p. 187-191.

[712] Voir notamment Salaün, 1998 ; P. Hébert et Salaün, 2004 ; P. Hébert, 2004 ; P. Hébert, 2006b.

1985, f. 77), mais une « censure préalable » est possible lorsque des pièces sont présentées dans les salles appartenant à des congrégations religieuses (Dutil, 1985, f. 78). Le Centre catholique du cinéma et la Fédération des centres diocésains de cinéma notent aussi les œuvres du septième art dans *Ciné-Bulletin* et *Ciné-Service*[713]. Le clergé met aussi en place des initiatives de contrôle du cinéma, telles que les ciné-clubs. Enfin, il arrive que le Bureau de la censure du cinéma demande à un ecclésiastique de se prononcer sur certains films[714].

De plus, ce sont les pressions effectuées notamment par les communautés religieuses canadiennes et les différents groupes laïcs qui les épaulent dans leur quête, qui mènent notamment à l'adoption de la loi fédérale sur les *Crime comics* en 1949. Celle-ci entraîne, dix ans plus tard, la redéfinition de l'obscénité dans le *Code criminel canadien* (P. Hébert et Salaün, 2004, p. 146-147 et 188). C'est aussi le clergé catholique qui milité auprès du gouvernement provincial de Maurice Duplessis à la fin des années 1940 afin qu'une loi permettant de surveiller le contenu visuel des publications soit adoptée. Appelée *Loi sur les publications*, celle-ci entre en vigueur en mars 1950 et permet au Bureau de la censure du cinéma d'interdire des revues dans lesquelles se trouvent des images de nudité – artistique ou non (Lever, 2008, p. 157).

---

[713] Lever, 2008, p. 150-151. Le système de cotation des films entre en vigueur en 1967 au Québec et remplace les coups de ciseaux qui ont longtemps été faits dans la pellicule. En Ontario, cette façon de faire est mise en place dès 1946 (M. Dean, 1981, p. 139).

[714] Au milieu du 20e siècle, le Bureau de la censure du cinéma regroupe des censeurs provenant de différentes professions (journalistes, politiciens, dentistes, médecins, etc.), mais il ne compte pas systématiquement la présence d'un représentant de l'Église dans ses rangs (Lever, 2008, p. 134-135). Les communautés religieuses sont aussi bien actives dans la censure prescriptive alors qu'elles condamnent certains titres et interdisent à leurs ouailles de les visionner (Lever, 2008, p. 153-157). Le père dominicain Louis-Marie Régis (1903-1988) est l'une des personnes à la tête du comité chargé de réviser le fonctionnement de la censure du cinéma au Québec au début des années 1960. Le rapport Régis, déposé en 1963, entraîne des changements majeurs : les critères s'assouplissent, c'est la fin les coupures et des interdictions. Un système de classement remplace l'ancienne manière de faire (Lever, 2008, p. 187-205).

Bien que la censure faite par le clergé soit aussi une réalité en Ontario, la situation y est légèrement différente. Non seulement l'Église n'occupe pas la même place dans la société qu'au Québec, mais, comme l'explique Pearce Carefoote (2007b, p. 19), « [*c*]*ensorship in English Canada was more the domain of politicians and has its roots in the Customs Act of 1847* [...] ». Ceci n'empêche évidemment pas les communautés religieuses ni les rassemblements citoyens animés par les enseignements de l'église, d'intervenir dans la censure littéraire (O'Leary, 2007, p. 2). Par exemple, des pressions sont faites par des groupes composés de clercs et de laïcs, tels que la Catholic Women League et l'Ontario Obscene Literature Committee. Ces associations surveillent les publications (livres, magazines) qui circulent sur son territoire et font des pressions pour que le procureur de la province entame des poursuites judiciaires lorsqu'elles sont jugées obscènes (M. Dean, 1981, p. 84 ; Ryder, 1999, p. 135, 145 et 147). Une pression similaire de la part de groupes laïcs se fait ressentir sur le plan du cinéma, notamment auprès de l'Ontario Board of Censors que certains groupes considèrent comme trop permissif (M. Dean, 1981, p. 63). Par ailleurs, l'interdiction de voir certains titres énoncés lors des sermons dominicaux est aussi une pratique en Ontario.

Qu'en est-il du rôle des communautés religieuses pour les beaux-arts, et plus spécifiquement de la censure du nu ? Il faut garder en tête que les clergés sont loin d'être des groupes homogènes puisque diverses factions, aux idéologies différentes, s'y retrouvent. Ainsi, le clergé catholique québécois, souvent dépeint comme étant rigide et contrôlant, est aussi composé de branches animées par des idées libérales. Celles-ci participent activement aux transformations qu'il est possible de percevoir au Québec à la fin des années 1950 et durant les années 1960[715]. Certaines figures de

[715] Voir, entre autres, Meunier et Warren, 2002.

l'Église, telles que les prêtres dominicains Marie-Alain Couturier, Olivier Maurault et Louis-Marie Régis sont reconnus pour leurs positions libérales[716].

5.3.1 Explications méthodologiques d'une absence (apparente)

L'analyse faite dans le cadre des deux premiers chapitres laisse croire que le rôle des communautés religieuses – toutes confessions confondues – dans la censure du nu est plutôt effacé : ce ne sont pas elles qui demandent explicitement la censure d'une œuvre[717]. Or, cette absence n'est qu'apparente et peut s'expliquer de différentes manières. Par exemple, elle ne signifie pas que les sermons dominicaux et la morale prêchée par les représentants de l'Église n'intervient pas de manière indirecte dans l'interdiction de certaines œuvres à Montréal. Par ailleurs, il a été défini dans l'introduction que la censure ne repose pas que sur les interdictions énoncées de manière directe (P. Hébert et Salaün 2004, p. 30). Des artistes peuvent être influencés par le discours moral véhiculé par le clergé, ce qui les amène à s'autocensurer. Ce type de censure est beaucoup plus difficile à évaluer dans la presse de masse, à moins que l'artiste ne se confie à ce sujet à un journaliste. Il faut également tenir compte de la censure *prescriptive*, soit les thèmes et les esthétiques mises de l'avant par les autorités (gouvernementales, religieuses, institutionnelles, mais aussi artistiques)[718]. Enfin, les travaux sur la censure tendent à démontrer que le pouvoir de l'Église diminue au milieu

---

[716] Pour en savoir plus sur Marie-Alain Couturier et Louis-Marie Régis, voir notamment Brunet-Weinmann, 2016 et Lever, 2008, p. 187-192.

[717] La seule exception concerne la censure d'Harold Town survenu lors de la Biennale de Venise en 1964. En effet, un cardinal catholique est à l'origine de la demande du retrait des œuvres du Torontois, mais puisque cet évènement n'a pas lieu en sol canadien et qu'aucun texte publié à Montréal ou à Toronto ne donne l'avis de prêtre d'ici au sujet des œuvres et de leur censure, l'affaire ne peut être considérée dans cette section.

[718] Pierre Hébert a fait la démonstration de cette censure prescriptive dans la littérature québécoise. Voir, notamment, P. Hébert, 1998b ; P. Hébert et Salaün, 2004 ; P. Hébert, 2010a.

du 20e siècle pour faire place au juridique, comme le font Pierre Hébert et Élise Salaün (2004, p. 141-209). L'adoption de l'article 150 du *Code criminel canadien* et la définition de l'obscénité qu'il contient permettent aussi de constater un déplacement de la censure du nu vers la sphère juridique, surtout en raison du précédent créé par la reconnaissance de la culpabilité de Dorothy Cameron.

L'absence de certains cas de censure demandés expressément par les clergés dans les deux premiers chapitres est aussi imputable au choix méthodologique qui a été fait, celui de traiter des discours sur la censure dans la presse de masse. Une étude sur la presse catholique permettrait d'avoir une idée plus précise de la réception des nus et de sa censure en dehors des publications populaires. La présence de ce type de discours s'y retrouve, ce qu'il est possible d'affirmer sans nécessairement avoir fait un exercice exhaustif. Des traces se trouvent d'ailleurs dans certains articles du corpus étudié. Ainsi, Louis Muhlstock rappelle que les revues qui circulent au Canada voient certains de leurs nus être censurés. En 1947, il donne l'exemple de *Carrefour*, « […] *a French art weekly published in Paris, but reprint in Montreal* » par *L'Action Catholique*, qui a censuré *Buste de femme* de Pierre Bonnard (1867-1947) « […] *with a white strip across the breast* […] » (Muhlstock, 1947.05), alors que ce n'est pas le cas dans le numéro publié en France. Pour sa part, Charles Doyon (1951.06.16) fait mention dans *Le Haut-Parleur* de textes se positionnant contre *La Paix* de Robert Roussil. Il s'agit de la *Revue des témoins de Loyola* et de *Relations*. Il n'a pas été possible de retracer la première revue dans les bibliothèques de Montréal, mais le texte de *Relations*, « Au fil du mois. Provocation », a pu être consulté. Son auteur veut que la population se demande : « […] si n'importe qui, fût-il un véritable artiste, va impunément faire en pleine rue, des exhibitions qui choquent à bon endroit le sens des mesures et de la décence ». La raison est claire pour l'auteur du texte de la revue jésuite : « L'art n'a rien à voir dans tout cela » (*Relations*, 1951.04). Jean-Maurice Laporte, qui fait référence en août 1951 à *Relations*. Il affirme ne pas apprécier les propos d'un des collaborateurs de la revue

puisque l'auteur « applaudit le geste du vandale » (*Les Cahiers de la place publique*, 1951.08). Tout laisse croire qu'il fait référence à l'article du mois d'avril 1951.

Cette réflexion sur la part du clergé dans la censure du nu ne serait pas complète sans parler d'un écueil inhérent à la méthodologie privilégiée pour réaliser le présent travail. Certaines censures effectuées par le clergé sont peu ou pas traitées dans les journaux et périodiques populaires, ce qui explique leur absence de la recension effectuée dans les deux premiers chapitres. L'une des conséquences : elles attirent peu, ou pas, l'attention du public au moment où elles surviennent. C'est le cas notamment des murales et toiles réalisées par Guido Nincheri (1885-1973) pour le Château Dufresne entre 1928 et 1945 et qui sont censurées par les frères de Sainte-Croix lorsqu'ils font l'acquisition du bâtiment pour le convertir en un nouveau pavillon de leur collège en 1948 (Grondin, 2018, p. 87-96). Les murales du Salon d'Oscar Dufresne, où le sensuel mythe d'Eros et de Psyché est représenté, sont recouvertes d'une couche de peinture blanche (D'Iberville-Moreau, 1977, p. 13 ; Grondin, 2018, p. 92). Nincheri est témoin des premières modifications de la décoration à l'arrivée de la communauté. Il propose aux frères de Sainte-Croix de modifier lui-même les œuvres afin qu'elles correspondent à leurs attentes. Il privilégie alors une peinture blanche qui permettrait d'être facilement enlevée sans abîmer les œuvres (Grondin, 2018, p. 92-93). Cette idée n'est pas sans rappeler l'intervention suggérée par Pellan sur les tableaux de ses élèves trois ans auparavant, lorsqu'il conseille d'utiliser une gouache mélangée avec du savon pour couvrir les éléments qui déplaisent à Maillard. Nincheri récupère les toiles qui ornent les murs du Salon d'Oscar Dufresne. Il les conserve dans sa propre collection jusqu'à sa mort. Les œuvres ont depuis réintégré le Château Dufresne – aujourd'hui le Musée Dufresne-Nincheri – et la couche de peinture blanche qui a longtemps recouvert les murales a été retirée.

Bien que Nincheri soit au courant de cette censure, la nouvelle ne semble pas avoir été publicisée avant le début des années 1970[719]. L'évènement n'a pu être intégré à la chronologie du premier chapitre puisqu'aucun texte parlant des nus et de leur censure n'a été retrouvé dans la presse de masse entre 1948 et 1967. L'achat de la bâtisse est toutefois de notoriété publique (*La Presse*, 1948.09.16 ; *Le Devoir*, 1948.09.18). Il n'est pas surprenant que cette censure soit passée sous silence : les œuvres de Nincheri ornent une maison privée et ne sont alors pas accessibles au grand public. Lorsqu'elle en fait l'acquisition, la congrégation n'a pas avantage à publiciser ni la présence ni le retrait de ces nus. Le Château Dufresne est occupé par les Pères de Sainte-Croix jusqu'en 1957, au moment où la ville de Montréal en fait l'acquisition. De 1965 à 1968, la demeure devient le MAC puis le lieu est classé monument historique par le ministère des Affaires culturelles au milieu des années 1970 (*La Presse*, 1976.04.24). Les murales de Nincheri sont toujours recouvertes au moment de l'exposition de Roussil au MAC, en novembre 1965.

La censure de Nincheri n'est pas le seul évènement censorial absent de cette thèse. Plusieurs anecdotes sont rapportées a posteriori depuis 1945 et toutes n'ont pas nécessairement laissé de traces dans les sources premières consultées. Certains de ces souvenirs concernent les communautés religieuses. Par exemple, Jacques Huet[720] (1932-2009) mentionne que les sculptures de nus pouvaient être exposées « [d]ans les salles paroissiales, tant que le curé ne les avait pas vues. Parce qu'après, il nous

---

[719] Il est possible que la nouvelle soit passée sous le radar durant mes recherches. Un échange de courriels le 11 septembre 2018 avec Laurie Audrey Larivière, archiviste provinciale de la congrégation de Sainte-Croix, permet cependant de statuer qu'aucun document concernant la censure des œuvres *in situ* du Château Dufresne ne se trouve dans le fonds d'archives de la communauté religieuse.

[720] Huet a fréquenté l'atelier de *La Place des arts* de Roussil au milieu des années 1950 (Seleanu, 2002, p. 76).

obligeait à les enlever. Et en vitesse » (Huguet, 1967.09.13). Une histoire semblable est rapportée rapidement par Jacques Hébert (1970, p. 32) :

> Un bibliothécaire me racontait que, se trouvant au service de la bibliothèque du Collège Sainte-Marie en 1958, il avait constaté que tous les albums d'art avaient été revus et corrigés : les nus de Renoir, de Matisse ou de Raphaël étaient ornés de soutien-gorge et de maillots, dessinés à l'encre de Chine par quelque vieux Frère Gaucher de l'érotisme, mis à l'abri de tentations par grâce spéciale.

Il ne s'agit certes pas de la seule anecdote du genre à mentionner la censure d'images dans des livres conservés dans les bibliothèques de collèges. D'ailleurs, un exemplaire de l'ouvrage de Jean Chauvin, *Ateliers* (1928), dans lequel des nus sont reproduits, a été censuré de la même manière par les Jésuites[721]. Bien qu'éclairante sur le climat censorial d'une époque, ce genre d'histoire, souvent colporté plusieurs années après les faits par ceux qui militent contre la censure, ne mène habituellement pas à des articles de presse au moment où l'évènement a lieu.

5.3.2 Les clergés et la censure du nu

Malgré les efforts des différentes communautés religieuses pour interdire et cacher certains nus artistiques, ses représentants sont loin d'être unanimes. En effet, la diversité des communautés religieuses, tout comme celle des idéologies qu'elles véhiculent ou des individus qui les composent, mène à des prises de position en faveur de la représentation du nu et de la liberté (artistique, d'expression)[722]. D'ailleurs, leur rôle n'est pas uniquement celui du censeur. En fait, les deux premiers chapitres ont

---

[721] L'exemple provenant de leur bibliothèque du Collège Jean-de-Brébeuf a été présenté dans l'exposition *Le modèle dans l'atelier, Montréal 1880-1950* au Musée des beaux-arts de Montréal du 26 janvier au 26 mai 2019.

[722] Au Québec, le clergé a longtemps été perçu comme le défenseur d'idées conservatrices et un obstacle au changement. Il a été depuis démontré que certains ecclésiastiques ont joué un rôle important dans la mise en place des idéaux chers à la Révolution Tranquille. Voir notamment Meunier et Warren, 2002.

permis de constater que le clergé n'agit pas à titre d'instigateur de la censure à Montréal et à Toronto.

Dans les cas dont il a été question dans les deux premiers chapitres de cette thèse, un homme d'Église participe très souvent à la censure du nu parce qu'un tiers l'approche et lui demande de se prononcer ou de valider l'action du censeur. Ceci survient à deux reprises, soit peu avant le vernissage à l'ÉBAM en 1945 et lors de l'exposition de Pellan à l'hôtel de ville de Montréal en 1956. Ainsi, Maillard a intérêt à solliciter l'opinion de Mgr Valois puisqu'il sait que le directeur diocésain de l'Action catholique de Montréal appuiera la censure des nus et la représentation trop moderne de la Cène. Autrement dit, le directeur de l'ÉBAM choisit une personne qui soutiendra son programme politique. La présence d'un membre du clergé au comité chargé de réévaluer les œuvres de Pellan dans le Hall d'honneur de l'Hôtel de Ville sert aussi un but bien précis : elle permet de réfuter les accusations d'indécence lancées par le conseiller municipal Antoine Tremblay, autant à l'égard de l'artiste que de Jean Drapeau, l'instigateur du projet. Si le représentant de l'église désigné pour siéger au comité chargé de réévaluer les œuvres de Pellan est bel et bien Mgr Olivier Maurault, il est possible de croire que le choix est tout autant calculé que celui fait par Maillard. Cette fois, cependant, c'est l'ouverture d'esprit du clerc et sa connaissance des arts canadiens qui sont recherchées, et non la certitude qu'il appuiera unilatéralement la censure. Le retrait de toiles et de dessins de Pellan de l'exposition est surtout fait pour étouffer une controverse qui a l'air davantage politique qu'artistique. C'est sans doute ce qui motive le jury a inclure la présence d'un homme d'Église. Sa présence ne peut que confirmer la moralité des œuvres qui ne seront pas décrochées, tant aux yeux du grand public que de celui du conseiller municipal qui a porté plainte.

L'opinion d'autres ecclésiastiques, même lorsqu'elle n'est pas sollicitée par les censeurs, est aussi rapportée dans les journaux et périodiques québécois. C'est le cas de l'abbé Arthur Maheux qui prend la défense de la sculpture de *La Paix* dans *Les*

Cahiers de la Place publique (1951.08, p. 44). Le ton qu'il emploie, de style télégraphique, est teinté d'humour. Il suggère : « Faire sténographier le procès-verbal. Envoyer le compte à l'hôtel de ville. Confier l'affaire au comité d'enquête sur la moralité publique. Confier le madrier au musée provincial. Faire en bronze le buste du héros au pavé de l'ours ». L'idée de conserver l'artefact qui a servi à détruire partiellement l'œuvre de Roussil s'explique sans doute par le fait que Maheux est à la fois abbé, historien et archiviste. Il faut aussi rappeler que le clergé est favorable à la présence de la reproduction du *David* de Michel-Ange au centre commercial Fairview Pointe-Claire, malgré les protestations d'une partie de la clientèle à l'égard de l'œuvre. *La Presse* (1965.10.27) et le *Globe And Mail* (1965.10.28) ne nomment toutefois pas un clerc en particulier, mais parlent de manière générale du soutien de notables de Pointe-Claire, dont des membres du clergé.

La place qu'occupe la religion en Ontario n'est certes pas la même qu'au Québec au milieu du 20e siècle, mais ceci ne veut pas dire que la sphère religieuse est étrangère aux questions de censure, de nudité artistique et de décence. En effet, les avis des différents représentants de clergés ou d'associations laïques animées par des valeurs chrétiennes y sont aussi sollicités. Tout comme c'est le cas au Québec, certains sont en faveur de la censure alors que d'autres prônent la liberté artistique et la tolérance. Par exemple, le *Toronto Daily Star* demande notamment à I.H. Perigoe, la présidente de la section torontoise de la Woman's Christian Temperance Union et au pasteur anglican W.R. Krummer ce qu'ils pensent du nu artistique peu avant l'ouverture de l'exposition de la CNE en 1947. La première, qui parle en son nom personnel et non en celui de l'organisation qu'elle préside, craint les mauvaises influences de la nudité, artistique ou non. Le second affirme : « *Whether they hang these nude pictures or not should depend entirely upon whether they are good art* » (*The Toronto Daily Star*, 1947.08.20a). Aucun des deux, toutefois, ne désire agir contre les nus présentés à la CNE en 1947. À Toronto, le Board of Education joue un rôle important dans le contrôle de la moralité des citoyens de la ville dans les années 1940.

Isabel Ross, qui se prononce en faveur de la censure du nu à la CNE à au moins deux reprises (en 1947 et en 1949) y est rattachée (*The Toronto Daily Star*, 1947.08.20a ; *The Toronto Daily Star*, 1949.08.17 ; *The Telegram*, 1949.08.19), en plus de militer activement, par exemple, pour la censure des *Crime comics* ou des spectacles indécents (*The Toronto Daily Star*, 1948.08.19 ; *The Toronto Daily Star*, 1948.09.02). Elle cherche avant tout à protéger les jeunes contre les mauvaises influences et l'immoralité, entre autres en siégeant au comité de la Women Council qui se penche sur les questions de moralité (M.L. Adams, 1994a, p. 228 ; M.L. Adams, 1997, p. 81-82 et 131).

L'avis de Ben Keyfetz, directeur national du *Canadian Jewish Congress* et du *Bnai-Brith*, est sollicité au moment où il fait une allocution publique dans une synagogue de Toronto peu après l'intervention du maire Nathan Phillips à la Hart House. Bien que l'homme refuse de commenter cette censure, il espère que la population ne mélangera pas les positions du maire, le premier de confession juive à être élue à la mairie de Toronto, avec celles de l'ensemble de la population juive. L'article est somme toute assez court et ne donne pas davantage d'informations (*The Globe and Mail*, 1955.01.07).

La parole d'ecclésiastiques torontois est aussi présente, soit par l'entremise de la presse, soit dans le cadre de table ronde portant sur la censure et la liberté d'expression. Des représentants des différentes confessions présentes à Toronto sont sollicités par Allen Spragget (1965.05.29) du *Toronto Daily Star* afin de donner leurs opinions au sujet de l'affaire *Eros '65*, du nu artistique et de l'obscénité. Ainsi, un rabbin, un prêtre catholique et des révérends de trois confessions protestantes différentes sont invités par Spraggett à voir l'exposition *Eros '65*. La visite survient après le retrait des cinq œuvres de Robert Markle, et des dessins de Fred Ross et Lawrence Chaplin, aussi les commentaires des cinq hommes portent sur une exposition déjà épurée d'éléments considérés comme choquants par les autorités policières. Tous ne considèrent pas que les œuvres exposées par Cameron sont obscènes et leurs avis

sur l'art, la censure et l'obscénité sont partagés. Certains croient que ce genre d'œuvres est bénéfique alors que d'autres déplorent leur diffusion, mais aucun d'entre eux ne prône une position unilatérale. Quelques jours après la publication de cet article, le Révérend N. Bruce McLeod de l'Église unie du Canada est invité à la table ronde de l'ACLC réunie au théâtre Colonnade afin de parler de l'affaire *Eros '65*. L'ecclésiastique se prononce en faveur de la représentation de scène érotique en art parce qu'elles « […] *satisfied many questions young people ask* » (*The Toronto Daily Star*, 1965.06.04) et se positionne contre toutes formes de censure (Hale, 1965.06.04). Il affirme notamment : « *Censorship is essentially absurd because it is impossible to censor* » (Kritzwiser, 1965.06.04). Il est à noter que des représentants de l'Église aux idées libérales sont invités à participer à d'autres tables rondes organisées par l'ACLC au sujet de l'obscénité et la loi dans les années qui suivent. C'est le cas du dominicain John McDonough qui, en 1967, y affirme que « […] *church and state censorship has always failed* » (*The Telegram*, 1967.06.14).

5.3.3 Le nu, l'église et la Bible

Les références à la religion et au nu ne se retrouvent pas que dans les interventions directes des communautés religieuses. En effet, la représentation du nu est fréquente dans l'art chrétien, que ce soit avec les représentations d'Adam et Ève, des Saints ou de Jésus Christ. Ces exemples sont souvent soulevés pour prendre la défense du nu, et ce, tant à Montréal qu'à Toronto[723]. Par conséquent, il n'est pas étonnant qu'un discours lié à la morale chrétienne et aux enseignements de la Bible,

[723] Notamment Muhlstock, 1947.05 ; G. Gagnon, 1951.03.17 ; Sarrazin, 1960.12.24 ; P. Gladu, 1961.01.01 ; Feeny, 1964.12.18 ; *The Toronto Daily Star*, 1965.06.04 ; *The Gazette*, 1965.10.27a ; *The Gazette*, 1965.10.28a ; Fulford, 1966.05.09a ; Fulford, 1966.05.10a ; Fulford, 1966.05.10b ; *The Globe and Mail*, 1966.05.10 ; *The Telegram*, 1966.05.10. Certains soulignent aussi de manière directe la présence de la sexualité dans la Bible (Smooker, 1966.04.02).

aux églises et à l'art chrétien existe aussi dans les documents de la Cour d'appel de l'Ontario, dans les lettres ouvertes et autres textes publiés à l'occasion d'une controverse ou d'une censure.

Au Québec, il est possible de constater que Rome et la Cité du Vatican sont souvent évoquées chez les journalistes francophones[724]. Il n'est pas surprenant de retrouver ces références à ces lieux saints en raison de l'importance qu'ils revêtent pour la religion catholique, omniprésente au Québec dans les années 1950 et 1960, et ce, en dépit de l'effritement qu'il est possible de constater envers celle-ci à la même période. Par exemple, lorsque Jacques Hébert (1956.11.24) se prononce contre la censure des œuvres de Pellan présentées à l'hôtel de ville, il souligne que les nus de Michel-Ange « […] font la gloire de la fameuse Chapelle Sixtine du Vatican. Depuis des siècles, cette chapelle où les cardinaux élisent le pape, est visitée par des gens de tous les milieux et de tous les âges ». Hébert cherche à démontrer que les Montréalais devraient avoir honte de censurer les nus comme ils le font puisque les Papes cautionnent ce genre d'œuvres. Une idée semblable est tenue par Jean Desprez (1956.11.18), qui écrit dans *Le Petit Journal* quelques jours avant Hébert : « […] notre respectable Conseiller Municipal ferait détrôner le Saint Père et nettoyer le Vatican ». Dans un même ordre d'idées, Guy Gagnon (1951.03.17) écrit dans *Le Haut-Parleur* au sujet de Benoît Gonthier, le vandale qui a partiellement détruit *La Paix* de Roussil, qu'il : « […] n'a probablement jamais visité St-Pierre de Rome (ni admiré les petites fesses roses dont sont dotés les anges et archanges qui décore l'intérieur de son église paroissiale) ». Même l'artiste de confession juive, Louis Muhlstock (1947.05), fait référence au Vatican dans une lettre ouverte qu'il envoie au magazine *Canadian Art* en mai 1947, afin de protester contre une édition québécoise du magazine *Carrefour*. Cette revue,

---

[724] R.B. 1949.11.26 ; *Le Petit Journal*, 1951.03.11 ; Doyon, 1951.03.24 ; Prévost, 1951.08 ; Desprez, 1956.11.18 ; J. Hébert, 1956.11.24 ; Sarrazin, 1960.12.24 ; Chevalier, 1962.12.06.

d'origine française, est aussi publiée au Québec, mais il arrive que le contenu soit légèrement modifié avant de passer sous les presses québécoises. C'est ce que constate Muhlstock lorsqu'une reproduction de *Buste de femme* de Pierre Bonnard (1867-1947) y est censurée. Il écrit :

> *It is hard to believe that the editors of* Carrefour*, here, are more Catholic than the Pope who commissioned the murals in the Sistine Chapel in Rome, with its hundreds of nude figures by Michelangelo; and more Catholic than the present Pope who permits them to be seen by the countless thousands of people who visit the Palazzo Vaticano annually*.

Muhlstock insiste ici sur la bénédiction des papes et de l'Église catholique romaine qui n'ont rien contre la nudité artistique et qui encouragent même les touristes à admirer les nus peints et exposés dans leur palais.

Des références au Vatican ou au Pape ne semblent pas être faites dans la presse torontoise lors des différentes affaires dont il a été question au second chapitre. Il ne faut toutefois pas en conclure que la cité-État et son chef pontife sont complètement ignorés. La comparaison est faite à l'exposition de la CNE en 1950, lorsque la controverse concernant *Sailors and Floozie* de Paul Cadmus éclate en raison de la représentation de marins et de femmes enlacés et intoxiqués par l'alcool. Les paroles de l'un des officiers de la foire torontoise, le Col. Waters, sont rapportées dans le *Toronto Daily Star* (1950.08.17a, p. 2). Le journaliste écrit : « *Col. Waters said the old master, "especially Rubens, were far more suggestive and the best Rubens is hanging in the inner apartments of the Vatican"* ». Waters donne d'autres exemples d'artistes célèbres dont les nus se trouvent au Vatican lorsqu'il se confie à un reporter du *Globe and Mail* (1950.08.18) :

> *"There are lots of famous paintings in the world more contentious than this. Why, look at the Rafael's hung in the private chambers of the Pope in Vatican City. Look at some of the paintings of Boucher and Fragonard, the French masters. They are much more contentious, and if one's mind turns that way, you might think all kinds of things about them"*.

Si les références au Vatican sont moins fréquentes dans la presse torontoise, l'une des œuvres les plus célèbres à se trouver dans son enceinte, la Chapelle Sixtine, figure toutefois dans la liste d'œuvres soumise par la défense lors du procès en appel de Cameron (*Appeal Case*, 1967, p. 11-12). Cette œuvre est aussi citée en exemple dans les journaux montréalais tant anglophones que francophones dans les années 1950 que 1960[725]. Deux autres œuvres inspirées de passages bibliques se retrouvent aussi dans la liste remise aux juges de la Cour d'appel : *Le Jardins des Délices* (V. 1510) de Bosch et *Joseph et la femme de Putiphar* (1634) de Rembrandt.

Des références à la Bible et aux représentations des corps nus des Saints sont aussi faites à quelques reprises, tant du côté québécois qu'ontarien, afin de démontrer que la nudité artistique est acceptable[726]. C'est notamment ce que souligne Jean Sarrazin (1960.12.24) peu après la censure des photographies de Borremans en 1960 :

> […] les peintures religieuses ou païennes commandées jadis par les grands papes protecteurs des arts laissaient sans inconvénient figurer des Vierges au sein ou des Madones allaitant, et d'autres scènes, ou [*sic*] la présence de personnages "partiellement" nus (selon nos règlements municipaux) ne choque personne, même dans un lieu saint ?

Ce même argument est avancé, quelques années plus tard, dans le cadre des différentes affaires liées à *Eros '65*. À l'annonce du verdict de culpabilité de Cameron en novembre 1965, il est écrit dans quelques textes que si les actions représentées dans les œuvres de Markle, Lawrence et Ross sont illégales selon le *Code criminel canadien*, alors celles de plusieurs toiles montrant des scènes tirées de la Bible, de la mythologie et de l'histoire le sont tout autant. Par exemple, le *Globe and Mail* (1965.11.27) soulève que les œuvres présentant l'enlèvement des Sabines devraient être interdites. Interrogé

---

[725] *Le Petit Journal*, 1951.03.11 ; Prévost, 1951.08 ; Desprez, 1956.11.18 ; J. Hébert, 1956.11.24 ; *The Montreal Star*, 1962.12.04a ; Chevalier, 1962.12.06 ; *La Presse*, 1965.10.27.
[726] Notamment, Doyon, 1951.06.16 ; Feeny, 1964.12.18.

par le *Globe and Mail* (1965.11.29) à la suite du verdict du premier procès, Mavor Moore, le directeur du St-Lawrence Centre for the Arts de Toronto, se demande : « *What about the illustrations of the Bible ? The Bible has about the grossest crimes in the catalogue* ». Moore soulève aussi le cas du mythe antique d'Œdipe et de Joncaste qui relève de l'inceste.

Lors du premier procès de Cameron, il n'est jamais soulevé que certaines scènes bibliques ne respectent pas les dispositions du *Code criminel canadien*. Cependant, dès le procès à la Cour d'appel, cet argument est mis de l'avant par l'avocat de Cameron, Walter Williston[727]. Ce dernier affirme que si des œuvres telles que celles qui sont saisies dans sa galerie et condamné parce que « […] *the nude figures pictured in the allegedly obscene drawings were engaged in acts which are illegal under the Criminal Code of Canada* », alors « […] *a painting of the crucifixion would be outlawed* » (Fulford, 1966.05.10a). La défense répètera cet argument lors de l'audience devant la Cour Suprême dans le texte rédigé par Theodore Heinrich et Julian Porter en indiquant que :

> *A narrow view of what is permissible for artistic representation would deprive us of many of the world's greatest and most celebrated masterpieces. If sex, cruelty and greed are proscribed as subject matter for art, what vast numbers of great paintings hanging in churches and museums would be sequestered* (*Appellant's Factum*, 1967, p. 29).

Les deux hommes citent aussi de nombreux sujets bibliques qui présentent « *the weaknesses of man* », la nudité et l'érotisme, des sujets qui, si la loi est respectée à la lettre, « *would disappear* ».

---

[727] Fulford, 1966.05.09a ; Fulford, 1966.05.10a ; *The Globe and Mail*, 1966.05.10 ; *The Telegram*, 1966.05.10.

Enfin, des références à la chrétienté sont faites dans au moins trois textes écrits sur *La Famille* de Robert Roussil. Deux articles, l'un publié dans *Le Petit Journal* et l'autre dans *Le Canada*, font état du sauvetage de *La Famille*, prisonnière des glaces sur un terrain privé dans la banlieue de Saint-Lambert. L'œuvre y a été entreposée peu après l'incident du mois de novembre 1949, face contre le sol qui a depuis gelé et a été recouvert de neige. Roussil constate que les intempéries endommagent sa sculpture et décide de la retirer de ce lieu avec l'aide de certains amis. *Le Petit Journal* (1950.01.29) associe *La Famille* à Jésus Christ lorsque son auteur parle de la « résurrection » de l'œuvre ainsi libérée de la glace. La filiation divine de la sculpture est aussi mise de l'avant dans le texte du *Canada.* Son auteur, Arthur Prévost, y évoque l'arbre généalogique du Messie lorsqu'il indique qu'« […] on a l'intention de nommer l'œuvre "L'arbre de Jessé" » (*Le Canada* [Arthur Prévost], 1950.01.30). La comparaison avec l'arbre généalogique de Jésus Christ est aussi faite dans l'article de John Stockdale (1950.02.28) du *Herald* quelques semaines plus tard. La filiation divine associée à *La Famille* sert évidemment à rendre l'œuvre acceptable aux yeux de ses détracteurs.

5.4 Conclusion

Ce dernier chapitre a permis de constater les relations complexes qui existent entre les formes de pouvoir et de contre-pouvoir dans la presse. Les acteurs se servent notamment de la satire et de l'ironie pour dénoncer ou ridiculiser une censure ou une controverse, ce qui, du même coup, défie les décisions des censeurs. Les discours ironiques et satiriques définissent un espace dans lequel deux registres de moralité se confrontent. D'une part, un premier prône le contrôle – dans le cas de censure du nu, celui qu'on cherche à exercer sur la représentation du corps humain. D'autre part, le second plaide pour que ce type de représentation soit visible et circule dans la société. Autrement dit, les deux forces en jeu cherchent simultanément à restreindre et à

accroitre l'accès à la représentation du corps dénudé. La censure peut être pondérée par la présence de photographies ou de caricatures des œuvres controversées, bien que ces images soient parfois construites pour cacher les éléments subversifs de la nudité et censurer, par la même occasion, l'œuvre représentée.

La satire du poème de Samuel Butler, *Psalm of Montreal*, est utilisée pour dénoncer la censure du nu à Montréal et l'étroitesse d'esprit des censeurs. Elle l'est aussi pour tenter de prouver la supériorité des Torontois par rapport aux Montréalais puisque les premiers seraient plus tolérants face au nu artistique que les seconds. Cette prééminence n'est toutefois qu'apparente, comme le démontrent, par exemple, les condamnations de la galeriste torontoise Dorothy Cameron devant les différents tribunaux du pays.

Enfin, les religions et des représentants des communautés religieuses québécoises et ontariennes sont pris à témoins lorsque des nus sont controversés ou censurés. Là encore, le réseau complexe engendré par les forces de pouvoir et les points de résistances est bien perceptible puisque la religion est tour à tour utilisée pour interdire des œuvres et justifier leur présence dans l'espace public. Même les représentants des différents clergés ne s'entendent pas sur la moralité et l'immoralité des nus. Il faut dire que la période de l'après-guerre est marquée par de grandes transformations sur le plan de la religion, notamment avec Vatican II ou la laïcisation du système d'éducation québécois, par exemple, ce qui n'est pas sans conséquence sur la censure culturelle et artistique de l'époque.

CONCLUSION

Le modèle foucaldien qui a été ici utilisé pour observer le phénomène de la censure et de la controverse sur les scènes artistiques montréalaise et québécoise a démontré que les relations de pouvoir qui existent entre les acteurs ne se limitent pas à faire des artistes et de certains galeristes des victimes des censeurs. En effet, il arrive parfois que la censure soit récupérée par les artistes, les journalistes ou les responsables d'exposition pour attirer l'attention sur eux et sur les œuvres (controversées, censurées, ou non). Ils sortent alors vainqueurs de la situation puisque les artistes gagnent en notoriété, que le nombre de visiteurs augmente et que les ventes d'œuvres sont au rendez-vous. Par ailleurs, les artistes, les journalistes et les responsables d'exposition ne font pas que confronter les interdits et les censeurs. Parfois, ils participent, avec leurs réseaux de sociabilité, à ébranler et à transformer les normes de la représentation et de l'exposition du nu en élaborant minutieusement certains évènements afin de déclencher une controverse. Par le fait même, ils se servent des forces inhérentes au nu, à la controverse et à la censure pour prendre possession de l'espace médiatique, et ainsi, s'affirmer en tant que contre-pouvoir. Autrement dit, artistes et journalistes manipulent les interdits à leur avantage, pour se mettre de l'avant, et ce, grâce aux médias.

Avec les années, plusieurs des œuvres controversées ou censurées dont il a été question tout au long de cette thèse ont changé de registre : elles sont passées d'œuvres controversées à acceptables puisqu'elles ont intégré les collections d'importants musées canadiens. C'est le cas d'*Atelier* de Lucyl Martel (MNBAQ), de *La Famille* de Robert Roussil (MBAM), de *Sur la plage* [*Le Satyre*] (MBAC) et de *Quatre Femmes*

[*Les Nymphomanes*] (MAC) d'Alfred Pellan, de photographies issues de la série *Chère chair* de Guy Borremans (MNBAQ), et enfin, de *Lovers n° 1* (MBAC) et de *Paramour* (AGO) de Robert Markle. *Reclining Nude* de Matthew Smith faisait déjà partie des collections du MBAC au moment de sa censure. De même, les œuvres *Susannah and the Elders* ou *Sailors and Floozies* appartenaient respectivement au Fine Arts Museum de San Francisco et au Whitney Museum of American Art de New York au moment de leur exposition à la CNE.

Les acquisitions de ces nus mettent notamment en lumière les transformations de la société depuis 1945, mais ne doivent pas être perçues comme étant la preuve irréfutable de leur acceptation et de la fin de la censure. De nombreux nus ont continué par la suite, et continuent à ce jour, à susciter des censures et des controverses. C'est le cas, entre autres, d'œuvres de l'artiste Carl Duplessis (né en 1950), dont l'exposition au Centre communautaire Elgar de Verdun est annulée avant même son vernissage en raison de plaintes du public. Des nus féminins devaient être présentés du 13 janvier au 23 février 2010 dans un couloir fréquenté quotidiennement par de jeunes enfants (Paré, 2010.01.22). Cet évènement a eu lieu au moment même où j'entreprenais cette étude sur le nu et sa censure. Les raisons évoquées pour interdire l'exposition sont relativement les mêmes que celles de la période de 1945 à 1967 : protection des jeunes enfants et lieux d'exposition inappropriés. Les arguments avancés par les opposants au nu n'ont pas non plus changé. Ils évoquent l'hypocrisie de la censure d'œuvres d'art dans une société où les images pornographiques et érotiques sont facilement accessibles, ils réclament la liberté artistique et reprochent l'infantilisation du public par les autorités.

Plus récemment, au moment du vernissage de l'exposition *Le modèle dans l'atelier, Montréal 1880-1950*, consacré aux nus dans les collections du MBAM, Jacques Desrochers, le conservateur de l'art canadien d'avant 1945 et commissaire de l'exposition, affirme : « J'espère qu'il n'y aura pas de controverse. Montrer des corps,

surtout celui des femmes, peut parfois être un problème » (Radio-Canada, 2019.01.29). Comme souhaité par Desrochers, l'exposition ne suscite pas de tollé. Elle entraîne plutôt la publication de quelques articles qui font la publicité de l'évènement (ce que fait aussi la déclaration de Desrochers sur la possibilité d'une controverse). Ces textes réitèrent aussi le peu de place faite au nu dans les institutions d'art du pays et soulignent la présence de la censure au Canada durant la période couverte par l'exposition (Radio-Canada, 2019.01.29 ; Clément, 2019.02.02 ; Montpetit, 2019.02.20).

6.1 L'apport d'une étude chronologique, du refus de l'anecdote et de la notion du pouvoir développée par Foucault

Les 26 cas étudiés dans les chapitres précédents n'ont pas tous la même importance, que ce soit sur le plan de la réception, ou pour les incidences sur l'histoire de l'art canadien. Des affaires se limitent à quelques articles alors que d'autres mènent à la publication de plusieurs textes dans la même édition d'un journal, et ce, durant quelques jours ou semaines. Certaines censures ou controverses sont bénignes, voire bénéfiques pour un artiste ou une institution, alors que d'autres ont des conséquences assez graves sur la carrière des acteurs impliqués. Ainsi, des accusations mènent parfois à des démarches juridiques (sur les plans municipaux et criminels) et une galeriste est reconnue coupable d'avoir enfreint la *Loi sur l'obscénité* du *Code criminel canadien*. Certains évènements sont interreliés. Des controverses sont parfois anticipées parce que d'autres nus ont choqué peu auparavant comme c'est le cas à la CNE avec l'exposition d'*A la Mode* de Shirley Hall et de *Youth* d'Edward Randolph Glen en 1947, de *La Paix* de Robert Roussil en 1951, de l'exposition de *The Ladies* de John Bennett en 1965, ou d'*Exhibit 21* à Pointe-Claire un peu plus tard la même année. Force est toutefois de constater qu'à l'exception de *La Paix*, le scandale pressenti n'éclate habituellement pas.

Prises individuellement, les conclusions que nous pouvons apporter de chacun des cas 26 cas étudiés semblent éparses et il est difficile d'en faire ressortir des observations qui ne se limitent pas à l'expression de la singularité. Considéré dans leur ensemble, chacun de ces évènements permet de réitérer la complexité du phénomène censorial et de la multitude des points de vue devant la représentation du corps artistique dénudé. Ceci est imputable en grande partie à la méthodologie privilégiée. La chronologie a permis de tracer une histoire du nu, de la censure et de la controverse en tenant compte d'évènements qui, étudiés de manière isolée, peuvent paraître peu intéressants, car trop anodins, fragmentaires, ou sans véritable portée historique. Présentés à la suite des autres évènements de même nature, ils ont notamment fait ressortir les liens qui existent entre certaines affaires. Ceci est tout particulièrement le cas de Robert Roussil qui, à au moins sept reprises, se sert de *La Famille* et de *La Paix* pour se faire connaître, mais aussi pour déclencher des débats ou des querelles médiatiques. Si les cas survenus à Verdun en 1951, en 1952 et en 1956 ont généré peu d'articles et qu'ils se sont concentrés à être traités dans un journal de cette banlieue de Montréal, il n'en demeure pas moins que ces évènements s'inscrivent dans la démarche d'autopromotion du sculpteur et sont cohérents avec ceux qui ont suscité une grande attention médiatique.

Les notions de pouvoir et de contre-pouvoir développés par Michel Foucault ont été essentielles à la démonstration. Elles ont permis de mieux comprendre les jeux de pouvoir qui animent la scène artistique et la société de l'époque, ainsi que les diverses stratégies de collaboration mise en place entre les acteurs, les journalistes, le public et les institutions pour parvenir à leur objectif commun : censurer ou promouvoir la représentation du nu artistique. En d'autres termes, percevoir le pouvoir (la censure) non comme une force absolue et dominante, mais plutôt comme un système complexe où sont identifiées les positions diverses, parfois contradictoires, mène à une histoire du nu à Montréal et à Toronto rigoureuse et plus représentative de l'époque.

Des exemples concrets des pouvoirs et des contre-pouvoirs, tributaires des scènes artistiques québécoise et torontoise, sont ressortis de la présentation chronologique et ils ont été développés dans la seconde partie de la thèse. Les chapitres 3 et 4 ont permis de mettre la lumière sur les contre-pouvoirs qui consistent en différentes réponses à la censure. Dans un premier temps, il a été possible de voir qu'un certain discours sur l'art, basé sur des notions très grand public, a été utilisé pour défendre et légitimer les nus controversés afin de les inscrire dans la tradition artistique. L'éducation artistique du public et des figures d'autorité qui ont le pouvoir de censurer est mise de l'avant par les défenseurs du nu, car elle permet non seulement de développer une certaine sensibilité artistique, elle permet de mieux comprendre l'héritage artistique dans lequel les artistes se situent. Les différentes actions mises en œuvre par les acteurs de la scène artistique (débats, lettres ouvertes, évènements spéciaux, etc.) servent aussi à convaincre le public, les représentants de la loi et les censeurs de la valeur du nu.

Dans un deuxième temps, certains artistes et responsables d'exposition, tout comme les textes de journalistes, usent du pouvoir de la censure, de la controverse et du nu pour défier les conventions et s'imposer dans l'espace médiatique. Par exemple, des jeux de forces marquent l'histoire de *La Famille* tout au long des années 1950 : le procès d'un sans-culotte, l'exposition répétée de l'œuvre dans l'espace public, voire de la satire indissociable des discours de ceux qui ont parlé de l'œuvre et des évènements qui la concernent. L'acceptabilité de *La Famille* dans les années 1960, pour ne pas dire sa reconnaissance critique et institutionnelle, est notamment imputable aux jeux de pouvoir déployer par Roussil (et certaines de ses connaissances) tout au long des années 1950 afin d'imposer l'œuvre sur la scène montréalaise. En ce qui concerne la CNE, les journalistes, le public et les organisateurs de cette exposition annuelle sont bien au fait du pouvoir d'attraction du nu. Il est si courant tout au long de l'histoire de cette foire qu'un ou des nus controversés soient présentés dans la galerie d'art, qu'il est attendu par le public d'en retrouver sur les cimaises. Ainsi, lorsqu'aucun nu n'est exposé, la nouvelle est si étonnante qu'elle est soulevée par la presse locale, dans des articles qui

n'ont rien à voir avec les pages culturelles. Les artistes utilisent aussi parfois le nu et la censure pour déclencher une discussion sur un sujet tiers, comme c'est le cas pour les querelles entre Alfred Pellan et Charles Maillard, Jean Drapeau et Antoine Tremblay, ainsi que Robert Roussil et Guy Robert : à chacune de ces occasions, le nu et sa censure n'étaient qu'un prétexte pour exiger le départ d'une figure d'autorité (Maillard et Robert), ou dans le but de nuire à la réputation d'un politicien (Drapeau). De même, la censure du nu peut être utilisée par certains davantage pour attaquer des esthétiques modernes que parce que le censeur cherche à protéger le public du sujet représenté, comme c'est le cas avec Charles Maillard.

Le cinquième et dernier chapitre, lui, a mené à une réflexion portant davantage sur les jeux de pouvoirs et de contre-pouvoir, en montrant l'enlacement de ces deux notions dans les discours portant sur la censure du nu. Il s'agit du chapitre qui fait le mieux ressortir le modèle foucaldien, en démontrant que le pouvoir n'est pas envisageable comme une hiérarchisation où il y aurait des dominants et des dominés. Au contraire, le pouvoir est divisé en différentes factions, qui s'affrontent et s'entremêlent sans cesse au gré des évènements. Par exemple, les images publiées dans les journaux (des photographies des œuvres censurées, des caricatures, ou un cliché d'une foule rassemblée pour débattre de la légitimité de la censure alors qu'elle éclate de rire) sont utilisées afin de s'opposer à la censure, que ce soit en montrant des nus controversés, ou en tournant en dérision la réaction des censeurs et du grand public. Ceci est aussi fait par les journalistes grâce aux articles qu'ils publient. Cependant, une certaine forme de censure n'est pas non plus étrangère au domaine journalistique. En effet, les photographies des nus sont souvent cadrées afin de ne pas montrer les éléments subversifs et le discours est parfois marqué par l'absence de certains mots ou d'informations concernant la nudité.

La comparaison entre les scènes montréalaise et torontoise semble de prime abord être faite pour démontrer que les Montréalais sont plus prudes que ne le sont les

habitants de la Ville Reine. Ceci est fait tant par les journalistes, que par les artistes ou le grand public qui commentent les censures et les controverses survenues dans les deux villes. Cependant, en tenant compte du modèle théorique d'Allen Blum (2007) au sujet des comparaisons entre deux villes ou deux nations, l'exercice permet d'aller au-delà de cette première conclusion. La comparaison met en lumière les changements qui sont survenus dans une société, tout en pointant les écueils qu'il faudrait améliorer. C'est justement ce que font les journalistes, les artistes et les auteurs de lettres ouvertes lorsqu'ils opposent la censure survenue à Montréal ou à Toronto à l'ouverture d'esprit (souvent présumée) des Européens ou des habitants de la métropole de la province voisine, comme il a été possible de le voir par exemple dans le 5e chapitre.

Enfin, il a été question de la religion et du rôle des communautés religieuses dans la censure du nu. S'il est indéniable que la religion a servi à censurer, elle a aussi été employée pour faire accepter des nus controversés, comme c'est le cas lorsqu'Allen Spraggett (1965.05.29) interroge curés, révérends et rabbins au sujet des œuvres présentées lors de l'exposition *Eros '65*. Le recours à la religion permet aussi d'utiliser la Bible et ses enseignements afin de défendre les nus et pour dénoncer la censure. De même, puisque les communautés religieuses ne sont pas des entités homogènes, mais qu'elles sont composées d'individus et de courants de pensée divers, les nus y sont parfois vus comme des œuvres dangereuses, à interdire, mais à d'autres occasions, ils sont défendus par les représentants du clergé.

Le nu et la censure, ainsi que les discussions et actions qu'ils engendrent, dont il a été question dans les pages précédentes vont au-delà des simples considérations sur l'acceptabilité de ce sujet ou de son obscénité possible. En effet, le nu et sa censure servent à discuter sur la place publique de la liberté (de créer, d'exposer, etc.) ou de la légitimité de sujet et de styles sur la scène artistique. Autrement dit, un discours sur le nu et, d'une certaine manière, celui sur la figuration que sous-entend ce sujet s'arrime aux discussions et aux actions collectives et individuelles de la période. D'une part, les

combats menés par les artistes, les galeristes et les journalistes de la fin des années 1940 jusqu'à la fin des années 1960 ne concernent pas que la légitimation de l'abstraction et de la non-figuration, ou l'éclatement des frontières artistiques, ou l'utilisation de nouveaux matériaux. Ils portent aussi sur la reconnaissance du nu, ce qui est aussi le cas de la période précédente comme l'ont remarqué Esther Trépanier (1998) dans son étude de la modernité picturale au Québec durant l'entre-deux-guerres et les autrices du catalogue *Le nu dans l'art moderne, 1920-1950* (Grandbois, 2009). Dans les dernières années, l'abstraction et la non-figuration ont été au cœur de travaux portant sur l'art canadien des années 1945 à 1970 tels que ceux des historiens de l'art Denise Leclerc et Marion Barclay (1992), François-Marc Gagnon (1998), Roald Nasgaard (2007), Nasgaard et Ray Ellenwood (2009), Nasgaard et Michel Martin (2013)[728]. L'analyse sur le nu, la censure et la controverse proposée dans les pages précédentes permet d'élargir cette vision de l'histoire de l'art canadien puisqu'elle démontre l'importance des discours portant sur ces sujets durant cette même période.

6.2 Bilan d'une étude sur la censure du nu à Montréal et à Toronto entre 1945 et 1967 : le nu et la censure sont bien présents dans l'univers médiatique

La quantité totale de textes publiés au cours des années 1940, 1950 et 1960 permet de constater que la censure est minutieusement discutée dans l'espace public et que les idées défendues sont diversifiées. La variété des voix entendues dans les journaux de masse reflète la pluralité des lieux où les textes, les photographies et les caricatures sont reproduits. Il ne suffit pas à celui qui cherche à reconstituer le fil des

[728] Un ouvrage scientifique sur *Painters Eleven* est toutefois encore à ce jour attendu puisque celui d'Iris Nowell (2010) demeure dans l'anecdotique en raison des liens de l'autrice – qui, de surcroît, n'est pas historienne de l'art – avec les membres du groupe.

évènements de regarder les pages culturelles. Une telle méthodologie mène à une recherche incomplète et augmente les chances de passer à côté d'un évènement dont il n'est question que dans une autre section du journal. C'est ce qui a été possible d'observer notamment avec au moins deux différentes affaires au cœur desquelles Harold Town s'est retrouvé (à l'AGT en 1951 et à l'aéroport de Toronto en 1964). Ainsi, la « une », les pages des nouvelles et des faits divers, les pages judiciaires, les éditoriaux, les pages mondaines et les lettres ouvertes doivent aussi être dépouillés attentivement. Si ces lieux ne sont pas toujours ignorés par les historiens de l'art, les recherches menées sur la censure confirment leur importance indéniable puisque les débats concernant les nus sortent généralement de la sphère artistique.

L'analyse des différents textes retrouvés dans la presse dégage deux tendances : certains appuient ou demandent l'interdiction de nus, d'autres exigent que toute forme de contrôle des œuvres d'art cesse immédiatement afin que le spectateur soit le seul juge de ce qui, à ses yeux, est obscène ou non, de ce qui est acceptable et de ce qui ne l'est pas. Cette idée, présente tout au long de la période, s'accentue toutefois dans les années 1960. Ceci reflète les changements qui marquent la période, où la liberté individuelle est valorisée et où la sexualité, la nudité et l'érotisme sont bien présents. Il faut préciser que le désir de voir les œuvres et de juger soi-même de leur obscénité ne se limite pas aux arts visuels : il est aussi bien présent dans d'autres sphères culturelles, telles que la littérature et le cinéma, des domaines où la censure se transforme durant les décennies 1950 et 1960 (P. Hébert et Salaün, 2004 ; Lever, 2010). Par exemple, des livres initialement condamnés par la Cour pour obscénité, tels que *Lady Chatterley* (1928) de D.H. Lawrence ou *Fanny Hill: Memoirs of a Woman of Pleasure* de John Cleland (1748) voient les verdicts être renversés par la Cour Suprême du Canada en 1962 pour le premier et la Cour d'appel de l'Ontario en 1964 pour le second (Salaün, 1998, p. 305-309 ; Girard, 2005, p. 360). Au cinéma, les bureaux de censure changent leur manière de faire : au Québec comme en Ontario, un système de classification est instauré dans les années 1960 et il guide le choix des spectateurs plutôt

que de couper des scènes ou d'interdire la projection d'un film (*The Telegram*, 1963.05.06 ; Lever, 2010, p. 187-191). Cette situation n'est toutefois pas synonyme de la fin de la censure littéraire ou cinématographique, mais plutôt qu'un changement de paradigme s'opère à cette période, comme le conclue notamment Pierre Hébert. Selon le chercheur en études littéraires, le changement a lieu vers 1945-1950. Il constate qu'« […] au cœur de ce paradigme se niche une nouvelle responsabilité, celle du sujet et, dans le cadre de la littérature, celle du lecteur comme responsable de ses choix » (P. Hébert et Salaün, 2004, p. 219). Les études de Dean Malcolm (1980) et Yves Lever (2010) mènent à des conclusions semblables. En ce qui concerne les arts visuels, plus particulièrement l'exposition du nu, l'analyse menée tout au long de cette thèse fait aussi ressortir ce genre de changement (dans la censure, dans la société), et ce, tout en étant consciente que le désir de liberté exprimé par plusieurs acteurs ne signifie pas la fin de la censure. L'autopromotion que certains artistes ou institutions font de leurs œuvres ou de leurs expositions avec la censure (en la provoquant ou en s'en servant de manière positive), et dont il a été question dans le quatrième chapitre, va dans ce sens.

Divers constats concernant la censure du nu artistique à Montréal et à Toronto entre 1945 et 1967 peuvent être faits grâce au récit qui a été partagé dans les pages précédentes. Tout d'abord, le portrait type du censeur ne peut pas non plus être facilement tracé. Les demandes de censure adressées à une œuvre peuvent provenir de plusieurs groupes d'acteurs à la fois. Ces groupes ne constituent toutefois pas des ensembles stables et homogènes. Ceux qui un jour demandent la censure peuvent réclamer le lendemain une plus grande liberté d'expression (et vice versa). Le soutien exprimé envers les œuvres de nus, les artistes qui les ont réalisés et les galeristes qui les ont exposés ne se limite pas aux acteurs des scènes artistiques montréalaise et torontoise. Il provient aussi de personnalités issues de plusieurs domaines culturels (littérature, cinéma, théâtre, télévision, chanson, radio) et de cercles étrangers à la scène artistique (médecins, avocats, sportifs). Par exemple, bien qu'aucun débat public ne soit entrepris pour soutenir directement R.C. Gibson, propriétaire du magasin

Simpson's du Centre commercial Fairview Pointe-Claire et de la copie du *David* de Michel-Ange, les lettres de soutien du grand public et les appuis du maire de Pointe-Claire, de membres du clergé et de notaires sont rapportés dans *La Presse* (1965.10.27). Cette diversité de points de vue marque aussi les publics qui forment le lectorat d'un journal puisque lui non plus n'a pas nécessairement les mêmes opinions au sujet du nu, de la censure, voire de l'art, comme en témoigne le contenu des lettres ouvertes qui y sont publiées.

Les réseaux de sociabilité dans lesquels évoluent tant ceux qui demandent la censure que ceux qui la dénoncent vertement durant les années 1945 à 1967 ont été mis à jour tout au long des cinq chapitres de la présente thèse. Ils ont aussi été exposés dans l'annexe B, évoquée en introduction et que le lecteur a été invité à consulter tout au long de sa lecture. Les informations qui y ont été colligées ont permis de tracer le portrait de près de 150 personnalités publiques. Ces courtes biographies ont permis de dégager les principales positions de chacun face à la censure et la liberté artistique, en plus de statuer des liens amicaux ou professionnels que certains entretiennent entre eux. Outre l'amitié, les gains personnels et les pertes potentielles qui risquent de survenir à la suite de la censure d'un tiers peuvent initier le soutien de certaines personnes pour un artiste ou un galeriste censuré.

Il a été possible de voir tout au long de cette analyse qu'il n'y a pas de règle immuable permettant de déterminer quelles œuvres seront acceptées, controversées ou censurées. Les médiums visés sont marqués par la diversité puisqu'il y a de la peinture, du dessin, de la sculpture et de la photographie. De plus, les controverses et les censures touchent autant les œuvres présentées à l'extérieur des murs d'institutions artistiques (dans la rue, au parc, dans un café, au centre commercial) qu'à l'intérieur des lieux traditionnels de l'art (musée, galeries commerciales ou école d'art). Il n'est donc pas envisageable d'établir systématiquement un lien entre un espace d'exposition et la censure, bien que certains endroits soient reconnus – par les censeurs et les censurés –

pour ne pas convenir à la présentation de nus. Surtout que des censures surviennent parfois dans des galeries d'art réputées, alors que la présence de la même œuvre dans une galerie voisine peu auparavant n'a pas soulevé de problème. C'est le cas de *Lovers n° 1* de Robert Markle, une tempera exposée sans problème à l'Isaacs Gallery en 1963, mais censurée et jugée obscène à la Cour municipale de Toronto, à la Cour d'appel de l'Ontario et à la Cour Suprême du Canada après avoir été exposée dans la galerie voisine quelques années après. Dans ce cas précis, la censure s'explique notamment par la présence du procureur de la Couronne au vernissage d'*Eros 65* à la Dorothy Cameron Gallery qui a été choqué par les œuvres et leur agencement sur les cimaises (Fulford, 1965.10.08 ; *The Globe and Mail*, 1965.10.08). Ceci démontre bien que la réception n'est pas seulement due au lieu d'exposition, mais qu'elle dépend aussi du public et des figures d'autorité qui se rendent sur place. Ce traitement opposé pourrait aussi s'expliquer par les différences de genre entre les deux galeristes.

6.3 Le nu et la censure : perspectives d'avenir d'un champ de recherche

Il semble donc essentiel de revenir éventuellement sur les procès d'Agnès Lefort et de Dorothy Cameron en tenant compte de théories féministes et du contexte sociohistorique de l'époque afin de comprendre pourquoi les femmes galeristes, qui tentent tout comme certains de leurs collègues masculins de s'imposer comme un contre-pouvoir en exposant dans (et hors de) leur galerie des œuvres de nu, ne ressortent pas gagnantes de leur combat. Comme il a été possible de le voir, Lefort n'obtient pas le support moral ou financier pour mener son combat à la suite de l'exposition de *La Paix* de Robert Roussil dans sa galerie. L'artiste est pourtant défendu haut et fort par la communauté artistique et culturelle, tout comme l'est sa sculpture. Lefort, elle, se fait plutôt reprocher d'avoir baisser les bras lorsqu'elle se voit dans

l'obligation de plaider coupable aux accusations qui sont portées contre elles, faute de soutien tangible. Personne à l'époque ne soulève les difficultés rencontrées par une femme entrepreneure québécoise dans les années 1950, notamment en regard de l'accès à la propriété ou du simple prêt bancaire[729]. Si elle obtient rapidement un énorme soutien de la part des artistes, des galeristes et des journalistes, Cameron sort aussi perdante puisqu'elle est reconnue coupable d'obscénité par tous les tribunaux canadiens, de la Cour municipale de Toronto à la Cour Suprême du Canada. Robert Roussil et Robert Markle (qui a réalisé le plus grand nombre de dessins saisis chez Cameron), eux, ne voient pas de conséquences négatives à la censure de leurs œuvres, malgré leurs craintes initiales. Au contraire : l'un et l'autre s'imposent sur la scène artistique et obtiennent une grande reconnaissance institutionnelle. D'autres galeristes – des hommes cette fois – qui ont exposé les mêmes œuvres que Lefort et Cameron, ou sinon des œuvres semblables, n'ont pas non plus eu les mêmes conséquences que leurs collègues féminines puisqu'eux sont acquittés (comme l'est par exemple Douglas Christmas) ou pas du tout intimidés par les forces de l'ordre (à l'instar d'Avrom Isaacs lorsqu'il expose *The Lovers* de Markle à quelques portes de chez Cameron). S'il n'est certainement pas le seul facteur en cause – il a été possible de voir que parfois, le public ou les censeurs en place participent à la réception –, le genre joue sans aucun doute un rôle important dans le dénouement de ces deux affaires. En effet, il semble plus difficile d'accepter qu'une femme puisse prendre en main l'exposition du nu, et de surcroît de l'érotisme, dans le contexte canadien des années 1950 et 1960. Cette conclusion ne peut toutefois pas être transférée au sujet des femmes artistes, du moins à la lumière de la présente analyse. Ceci ne veut pas dire qu'elles n'ont pas elles aussi souffert d'un

[729] Au sujet des défis rencontrés par les galeristes femmes au Québec dans les années 1940, 1950 et 1960, voir notamment les travaux de Geneviève Lafleur (2011, 2020).

traitement différent de celui de leurs collègues masculins, seulement qu'il n'a pas été possible d'étudier le phénomène en tenant compte des cas et des articles analysés.

Bien que les controverses et les évènements censoriaux les plus importants survenus entre 1945 et 1967 aient été identifiés, et que l'intention derrière cette recension ait été motivée par une quête d'exhaustivité, il ne fait aucun doute que des cas de censure et controverse manquent ici à l'appel. Ces absences s'expliquent d'une part par le nombre important de journaux publiés quotidiennement et d'hebdomadaires (ce qui ne permet pas une lecture complète de chacun des numéros), mais aussi en raison des choix méthodologiques que l'exercice de la thèse impose. Ainsi, il arrive qu'aucune trace de ces évènements ne se trouve dans le journal et, par conséquent, ils n'ont pu être intégrés à la chronologie. Cette situation a d'ailleurs été soulevée dans le cadre du cinquième chapitre lorsqu'il a été question de la censure des fresques de Guido Nincheri au Château Dufresne en 1948. Les censures évoquées – souvent a posteriori – sous forme d'anecdotes imprécises n'ont pas pu non plus été intégrées à la chronologie, faute de traces tangibles dans le journal ou d'informations allant au-delà des ouï-dire[730].

Malgré tout, le compte rendu et l'analyse qui sont ici proposés sont les plus complets à avoir été présentés jusqu'à maintenant dans l'histoire de l'art canadien de la période allant de 1945 à 1967. En fait, la recherche réalisée dans les fonds d'archives et documentaires, ainsi que dans les journaux et périodiques de masse publiés dans les années d'après-guerre est une contribution indéniable à la discipline. La bibliographie

[730] À titre d'exemple, Roland Dinel évoque un de ses nus détruits par un « automobiliste, scandalisé » et un nu féminin de Jacques Huet qui a mené un petit scandale, sans toutefois préciser le lieu, ou le moment permettant de reconstituer les évènements. Voir Huguet, 1967.09.13.

qui se trouve à la fin du présent document en témoigne de la place importante qu'occupent des sujets tels que la censure et le nu dans les espaces médiatiques montréalais et torontois. L'abondance des sources est aussi l'une des difficultés rencontrées durant la rédaction de cette thèse puisqu'avec près de 950 articles et documents d'archives consultés, il peut être facile de se perdre, mais aussi difficile d'en faire ressortir, avec cohérence, un portrait juste et complet de la période. L'exercice a toutefois été réussi par des historiens de l'art dans les dernières années, tels que François-Marc Gagnon (1998) et Esther Trépanier (1998). Leurs ouvrages ont d'ailleurs servi en partie d'inspiration pour le modèle méthodologique mis en place dans cette thèse, d'une part pour réaliser une chronique dans la première partie de la présente thèse et d'autre part, pour l'analyse des grands thèmes soulevés par l'exercice dans la seconde partie.

La méthodologie développée pour réaliser ma thèse atteste de l'importance pour l'historien de l'art qui désire comprendre un phénomène comme celui de la censure du nu – qui ne se limite pas aux considérations artistiques –, de tenir compte du journal dans son ensemble et non pas concentrer ses recherches uniquement des textes des critiques d'art (comme l'a fait Esther Trépanier, par exemple). Ainsi, en allant au-delà de l'étude de la réception critique, j'ai démontré que la presse dans son entièreté peut et doit dans certains cas être considérée par l'historien de l'art qui cherche à analyser un phénomène sociétal et qui veut éviter un récit incomplet. En ce sens, mes travaux s'inscrivent dans la lignée de ceux de collègues en études littéraires tels que Micheline Cambron ou Lucie Robert qui ont mené des études en tenant compte des relations étroites entre la presse, la littérature et les phénomènes culturels.

En se concentrant sur les censures et les controverses du nu dont il a été question dans les journaux montréalais et torontois entre 1945 et 1967, ce travail consiste en une première étape d'une recherche qui devra se poursuivre. Un exercice similaire à celui qui a été fait pour Montréal et Toronto devra être répété pour d'autres régions afin de

proposer un regard plus complet de la situation pancanadienne. Ainsi, des cas survenus à la foire agricole de Regina en 1947 avec celui de Matthew Smith[731], à la Norman Mackenzie Art Gallery en 1966 avec la censure d'Edward Kienholz (Needham, 1966.09.16), ou à la Douglas Christmas Gallery de Vancouver en 1967 avec des nus de David Mayrs (*Artscanada*, 1967.05 ; Simmins, 1967), mériteraient eux aussi d'être étudiés plus en profondeur. Ceci pourrait être fait en tenant compte de la presse locale. Il ne s'agit là que de quelques exemples de censures et de controverses survenues à l'extérieur des métropoles québécoise et ontarienne qu'il a été possible de trouver lors du dépouillement des journaux et périodiques. Il y en a certainement d'autres qui ne sont pas connus en dehors de la presse locale des autres villes canadiennes. De même, l'étude des publications de l'Est canadien parues au moment de l'affaire *Eros '65* permettrait de voir si une attention particulière est portée à Fred Ross, artiste de la région dont l'œuvre *The Lovers* est accusée au criminel à Toronto. En plus de permettre de tracer un portrait encore plus complet de la censure, une étude de la censure hors Montréal et hors Toronto mènerait à un renversement des pouvoirs traditionnellement accordés à ces deux centres artistiques par rapport au reste du Canada.

Une étude plus attentive des œuvres érotiques controversées, mais ne présentant pas de corps nus, devra aussi être entreprise dans un avenir rapproché. Ainsi, bien qu'il ait été question de l'exposition de *Sailors and Floozies* à la CNE en 1952 et de celle des œuvres de la série *Gaterbeltmania* de Dennis Burton à l'Isaacs Gallery en avril 1965, l'étude plus approfondie de ces cas, et d'autres semblables, permettrait de tracer un portrait plus complet de l'érotisme (un concept qui ne se limite pas à la nudité) et de sa réception au Canada. À titre d'exemple, l'exposition *Gaterbeltmania* a été

[731] Seuls des articles de journaux torontois et montréalais ont été consultés. La lecture de journaux de Regina permettrait d'en apprendre plus sur cette censure.

censurée à l'Edmonton Art Gallery en mars 1966 parce que le directeur du musée, John McGillivray, estimait que les œuvres étaient « *too controversial* » pour le public de ce musée (*The Telegram*, 1966.03.05). Dans un même ordre d'idées, il faudra éventuellement inclure dans le portrait de la période, l'étude de l'ensemble des nus qui ont été exposés entre 1945 et 1967, et non seulement ceux qui sont liés à une controverse. Ceci permettra de mieux juger la place du nu – et par le fait même, de l'art figuratif – sur la scène artistique canadienne de l'après-guerre et dans le discours journalistique.

Par ailleurs, bien qu'elle ait été abordée de manière détournée dans les discours des censeurs et des opposants aux représentations du nu, la réflexion sur le pouvoir de l'image, et plus particulièrement sur celui du nu et de l'érotisme dans un contexte canadien, devra être davantage explorée. Elle compléterait la réflexion qui a surtout porté ici sur les pouvoirs et les contre-pouvoirs des censeurs et des censurés. Il ne s'agirait toutefois pas de chercher à démontrer que l'image possède un quelconque pouvoir. Cette question a déjà été débattue par d'autres théoriciens dans l'une ou l'autre des nombreuses études parues sur le sujet durant les dernières années, aussi le pouvoir de l'image est-il désormais accepté comme un postulat, comme le démontrent les ouvrages *Des pouvoirs de l'image : gloses* de Louis Marin (1993), *Le pouvoir des images* de David Freedberg (1998)[732], ou encore *La plus-value des images* et *Que veulent* réellement *les images* de W.J.T. Mitchell (2001 ; 2010), pour ne nommer que ces quelques exemples.

---

[732] L'auteur traite d'ailleurs de censure et de nu artistique Voir le chapitre XII « L'excitation suscitée par l'image » (Freedberg, 1998, p. 347-376) et le chapitre XIII « Les sens et la censure » (Freedberg, 1998, p. 377-414).

L'analyse du corpus ici mise à jour en regard de ces modèles théoriques compléterait éventuellement la réflexion menée tout au long de ce texte. Les censeurs – et ceux qui les appuient – dont il a été question tout au long de cette thèse, cherchent par leurs actions à réguler le désir des Canadiens devant les représentations du nu. C'est ce désir possible chez le spectateur qui les inquiète. Dans les dernières années, Mitchell a réfléchi sur la question du désir, mais en déplaçant le postulat du désir de l'artiste devant son sujet ou du spectateur devant l'œuvre, pour se pencher sur celui qui anime l'image elle-même. Bien que Mitchell (2010) soit conscient qu'une œuvre ne peut pas en réalité ressentir de désir, le théoricien se prête au jeu et se demande ce qu'elles peuvent bien vouloir. Par le fait même, il recentre le débat du « pouvoir au désir, du modèle du pouvoir dominant auquel il faut s'opposer vers le modèle subalterne qu'il faut interroger ou (mieux) inviter à prendre parole » (Mitchell, 2010, p. 217).

Est-ce que le modèle théorique mis de l'avant par Mitchell apporterait d'autres éléments permettant de comprendre le phénomène de la censure dans un contexte québécois et ontarien que ceux soulevés par l'étude des pouvoirs et des contre-pouvoirs comme il a été possible de le faire grâce à Foucault ? Qu'adviendrait-il notre compréhension de la société québécoise du tournant des années 1950 devant la prémisse voulant que les personnages de *La Famille* (et en particulier celui du personnage masculin) puissent nous désirer ou qu'ils soient animés d'une volonté qui leur est propre ? L'idée de l'animisme a été abordée dans le cadre de cette thèse, mais dans une perspective bien différente de celle proposée par Mitchell. Comme il a été possible de le voir, la sculpture de Roussil a été humanisée tant par les censeurs que par ceux qui ont pris sa défense. En effet, l'œuvre a été « arrêtée », habillée et « incarcérée » par les policiers, en plus d'être perçue commun être vivant par les journalistes qui évoquent sa résurrection en janvier 1950, ou par les membres du comité d'un sans-culotte qui désirent lui faire un procès en le mettant dans le box des accusés. Cet animisme – tout comme celui associé à la reproduction du *David* de Michel-Ange qui « accorde » des entrevues (Guérin, 1965.10.30 ; G. Moore, 1965.11.17) – a été

surtout analysé dans cette thèse comme étant une stratégie satirique utilisée pour débouter les partisans de la censure. L'approche mitchellienne permettrait sans doute d'aller au-delà de la perspective qui fait des images des « instruments de pouvoir » (Mitchell, 2010, p. 221) ou, comme il a été possible de voir tout au long de cette thèse, d'instruments de contre-pouvoir.

ANNEXE A

FIGURES

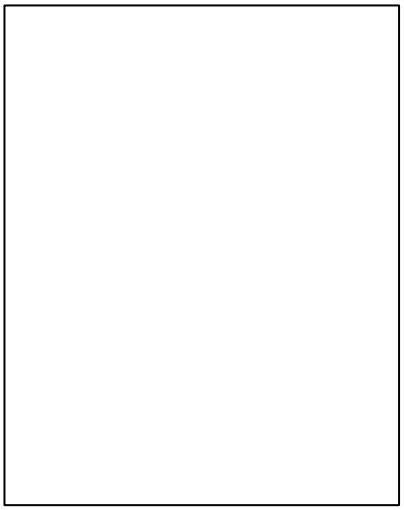

Figure 1. 1 – Mimi Parent, *Sans titre*, 1945, huile sur carton, 122 cm x 152 cm, collection Yolaine Rouleau.

Source : LORD, Danielle (sous la dir.), *Mimi Parent, Jean Benoît : surréalistes*, catalogue d'exposition, Québec, Musée national des beaux-arts du Québec, 2004, p. 13.

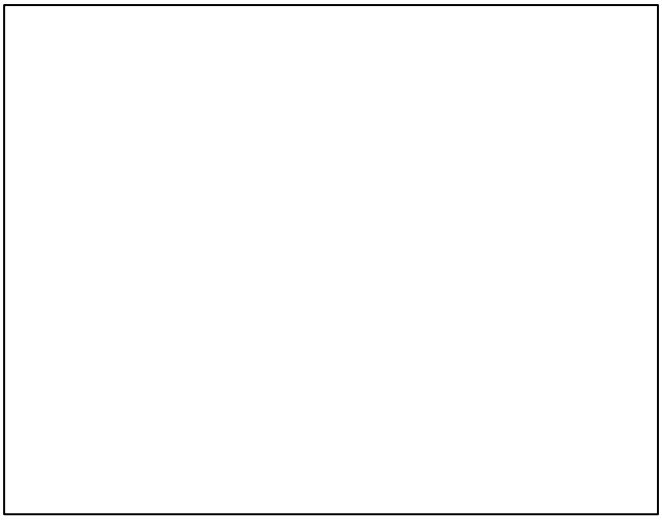

Figure 1. 2 – Lucyl Martel, *Atelier*, 1945, huile sur carton, 91,4 x 121,9 cm, collection du Musée national des beaux-arts du Québec. Don de Johanne Martel.

Source : BOUCHARD, Anne-Marie, « Acquisitions récentes : Lucyl Martel, "Atelier" », *Musée national des beaux-arts du Québec*, 23 mars 2020, [en ligne], https ://www.mnbaq.org/blogue/2020/03/23/acquisitions-recentes-lucyl-martel-atelier. Page consultée le 26 mars 2020.

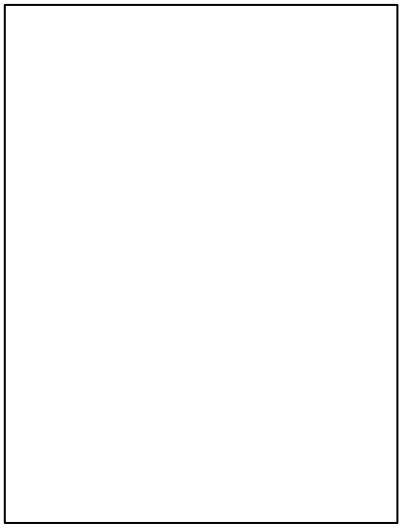

Figure 1. 3 – Denyse Lavallée (Delrue), *Chérie des îles* [reproduction, version censurée], 1945.

Source : Université du Québec à Montréal, Services des Archives et de gestion des documents, Fonds d'archives Alfred Pellan, 131P-010/57, document 41-A.

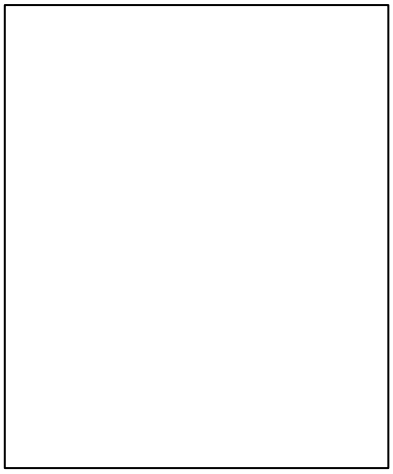

Figure 1. 4 – Denyse Delrue (Lavallée), Croquis de *Chérie des îles* (avant altération), 1979.

Source : MARCOTTE, Julie, *Les galeries Denyse Delrue (1957-1984)*, mémoire de maîtrise, Montréal, Université du Québec à Montréal, 2000, f. 13.

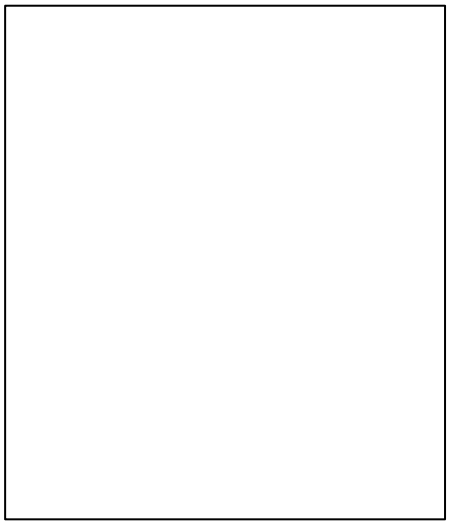

Figure 1. 5 – Denyse Delrue (Lavallée), *Croquis de Chérie des îles (après altération)*, 1979.

Source : MARCOTTE, Julie, *Les galeries Denyse Delrue (1957-1984)*, mémoire de maîtrise, Montréal, Université du Québec à Montréal, 2000, f. 14.

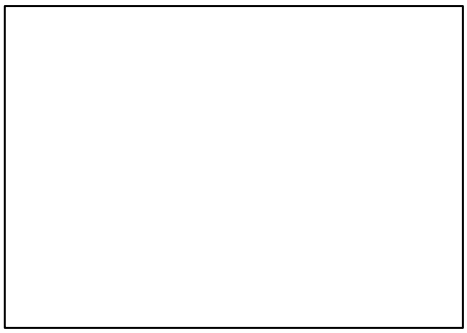

Figure 1. 6 – Autocollant intitulé « À bas Maillard », 1945.

Source : Université du Québec à Montréal, Services des Archives et de gestion des documents, Fonds d'archives Alfred Pellan, 131P-010/57, document 23B-12.

Figure 1. 7 – Robert Roussil, *La Famille*, 1949, Épinette enduite de cire rouge, 318 x 74 x 66 cm, Musée des beaux-arts de Montréal. Don de Bernard Janelle.

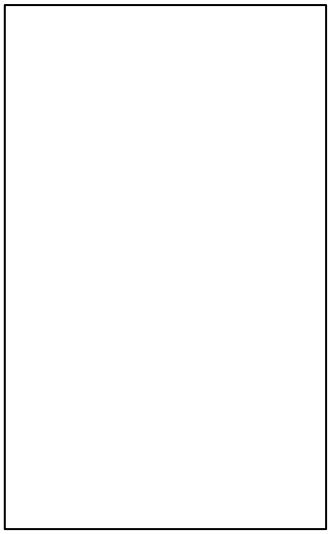

Figure 1. 8 – Robert Roussil et *La Famille*, 1949.

Source : http ://robertroussil.com/Robert_Roussil/Bio.html. Page consultée le 2 novembre 2015.

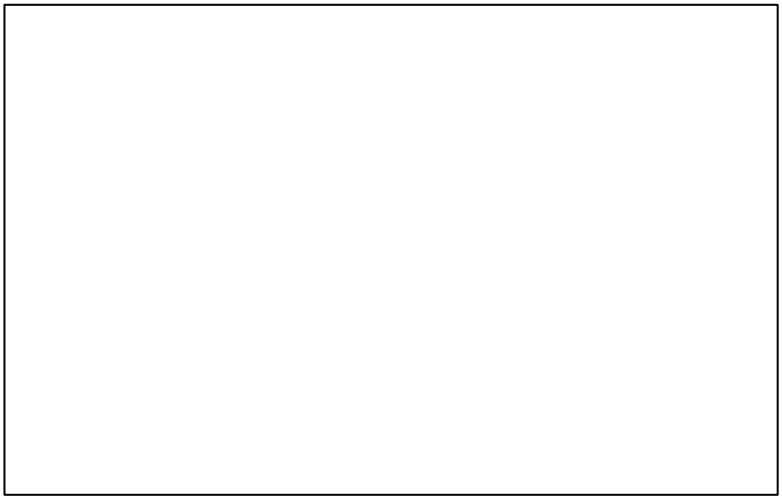

Figure 1. 9 – Photographie de *La Famille* mise dans un fourgon de police par Basile Zarov.

Source : ANONYME, *The Herald*, le 11 novembre 1949, p. 1 et ANONYME, *Petit Journal*, le 18 novembre 1949, p. 35. Aussi conservée au Musée national des beaux-arts du Québec, Fonds Robert Roussil (P20), dossier 7.

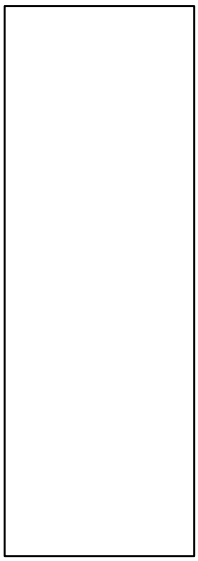

Figure 1. 10 – Photographie de *La Famille* et d'un policier.

Source : *Le Petit Journal*, le 18 novembre 1949, p. 35.

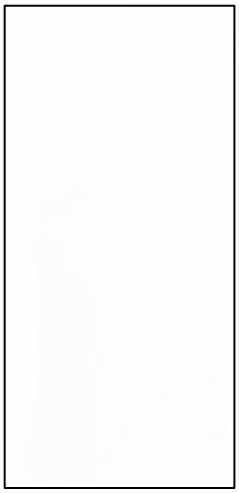

Figure 1. 11 – Photographie de *La Famille* par David Bier.

Source : ANONYME, *The Gazette*, 11 novembre 1949, p. 13. Aussi conservée au Musée national des beaux-arts du Québec, Fonds Robert Roussil (P20), dossier 7.

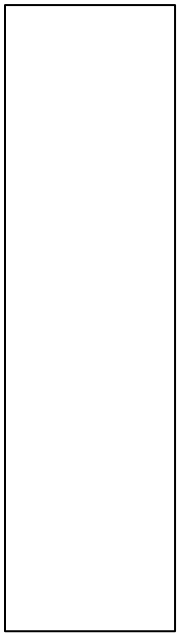

Figure 1. 12 – Photographie de *La Famille* par Robitaille.

Source : ANONYME, *The Montreal Star* le 10 novembre 1949, p. 14 et ANONYME, *Le Canada* le 11 novembre 1949, p. 1.

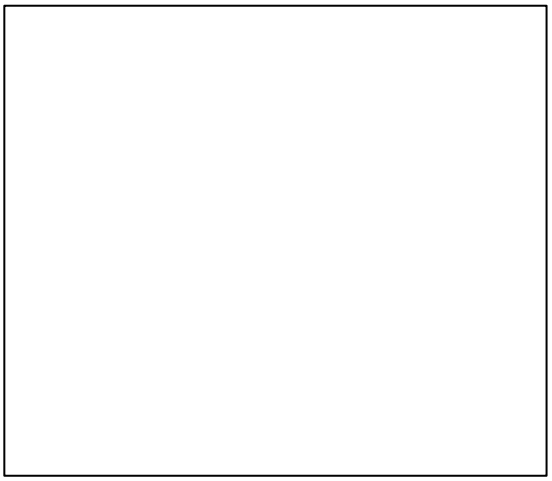

Figure 1. 13 – Photographie de *La Paix* par Louis Jaques.

Source : KENNEDY, Clyde et Louis JAQUES, « Montreal Sculptor Causes Second Controversy », *The Standard Magazine*, 31 mars 1951, p. 12.

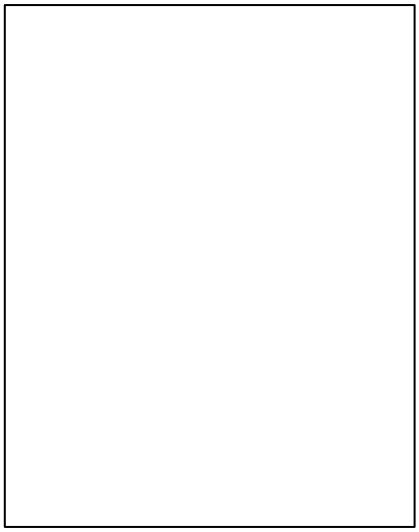

Figure 1. 14 – Roussil et *La Paix*, 1951.

Source : Musée national des beaux-arts du Québec, Fonds P20 – Robert Roussil, Boîte 1, Dossier 11 « La Paix chez Agnès Lefort à Mtl et le procès ».

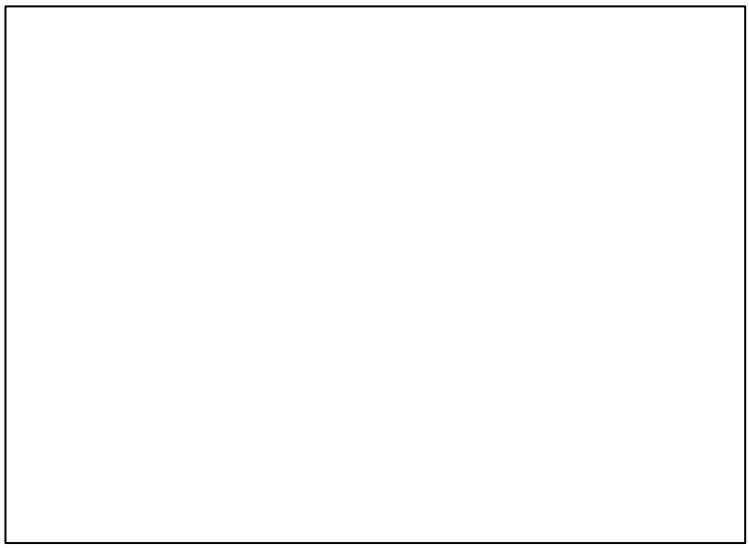

Figure 1. 15 – Le terrain de la maison de Roussil, vers 1955.

Source : Musée national des beaux-arts du Québec, Fonds P20 – Robert Roussil, Boîte 3, Dossier 27 « Parterre de Verdun », 1955.

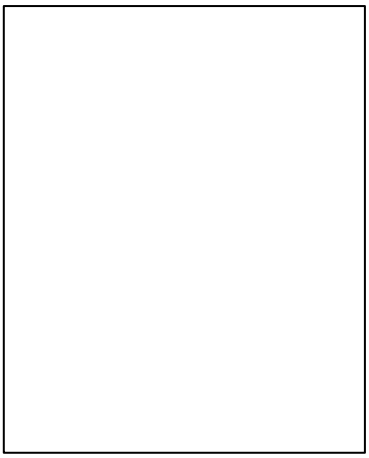

Figure 1. 16 – Robert Roussil, *Homme au repos*, vers 1955.

Source : Musée national des beaux-arts du Québec, Fonds P20 – Robert Roussil, Boîte 3, Dossier 27 « Parterre de Verdun », 1955.

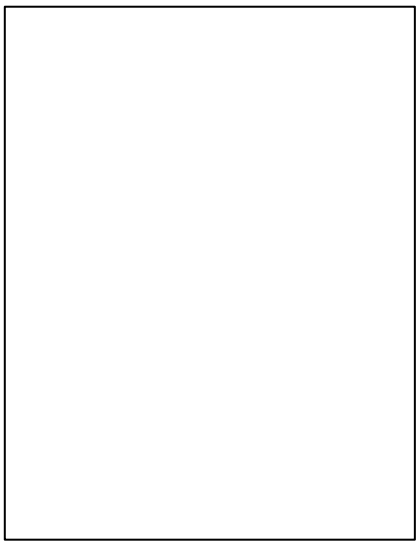

Figure 1. 17 – Photographie de deux sculptures de Robert Roussil devant sa maison à Verdun, vers 1955.

Source : Musée national des beaux-arts du Québec, Fonds P20 – Robert Roussil, Boîte 3, Dossier 27 « Parterre de Verdun », 1955.

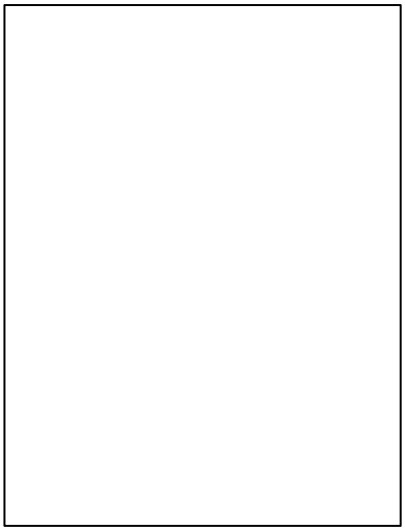

Figure 1. 18 – Alfred Pellan, *Goétie*, 1948, Plombagine sur vélin, 30 x 22,7 cm, lieu de conservation inconnu.

Source : GREENBERG, Reesa, *Les dessins d'Alfred Pellan*, catalogue d'exposition, Ottawa, Galerie nationale du Canada, 1980, p. 87.

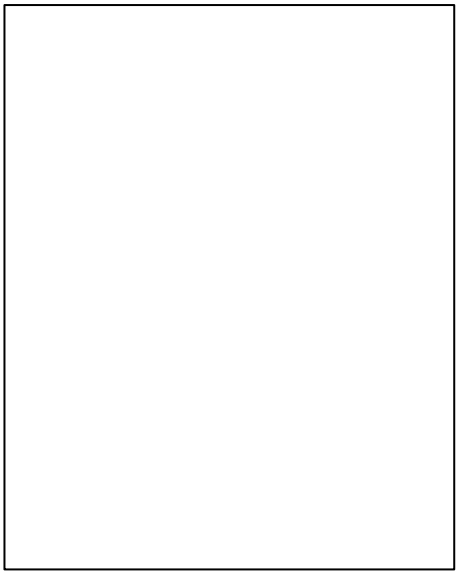

Figure 1. 19 – Alfred Pellan, *Sur la plage* [*Le Satyre*], 1945, huile sur toile, 207,7 x 167,6 cm, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa.

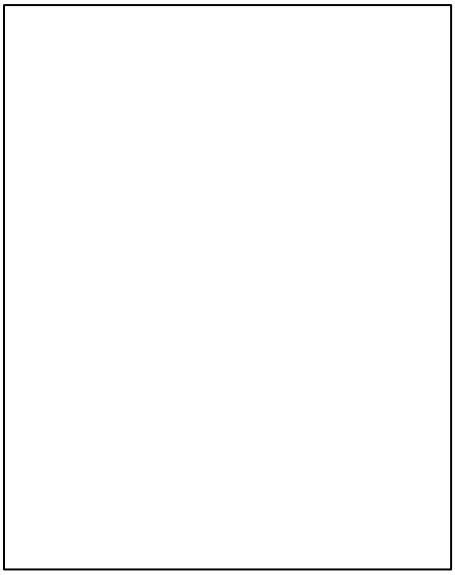

Figure 1. 20 – Alfred Pellan, *Quatre Femmes* [*Les Nymphomanes*], 1944-1947, huile sur toile, 208,7 x 167,6 cm, Musée d'art contemporain, Montréal. N° d'accession A 71 27 P 1.

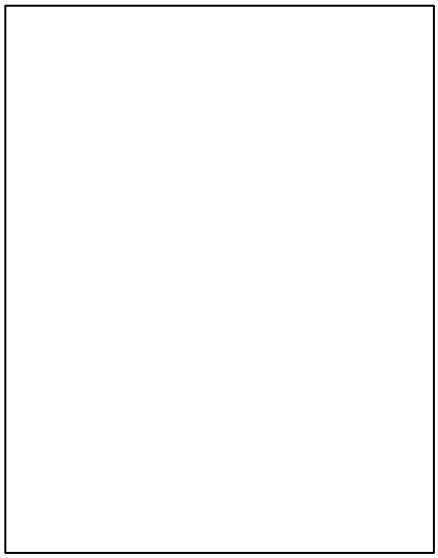

Figure 1. 21 – Alfred Pellan, *Trois Personnes* [*Deux Suzanne et le Jeune Âge*], 1948, huile sur toile, 185,93 x 170,69 cm, collection particulière.

Source : LEFEBVRE, Germain, *Pellan*, Montréal, Éditions de l'Homme, 1973, [n.p.].

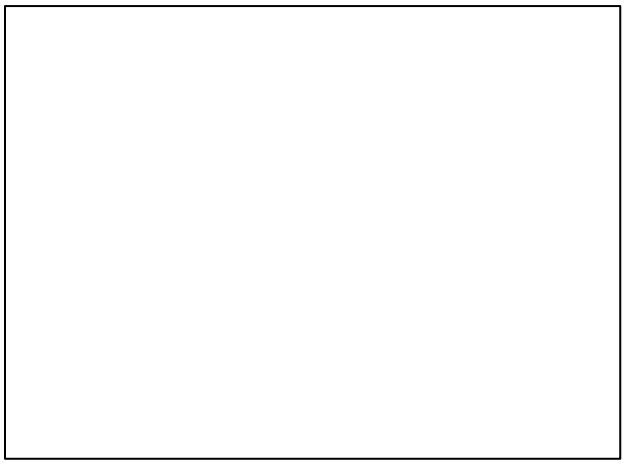

Figure 1. 22 – Photographie de l'exposition d'Alfred Pellan à l'hôtel de ville de Montréal, novembre 1956.

Source : Archives de la ville de Montréal, fonds Service des parcs. – [195? – 197?] (VM105), Dossier D191 – Expo Pellan : H[ôtel] de ville. – 6 novembre 1956, négatif 229-1.

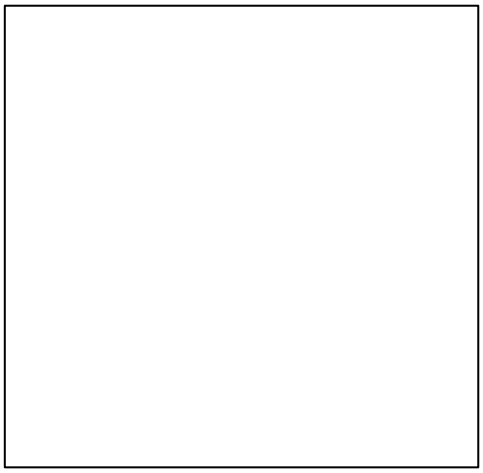

Figure 1. 23 – *La Famille* à Tourettes-sur-Loup, France (1).

Source : Musée national des beaux-arts du Québec, Fonds P20 – Robert Roussil, Boîte 3, dossier 32 « Vie à Tourrettes et "Totem provençal" ».

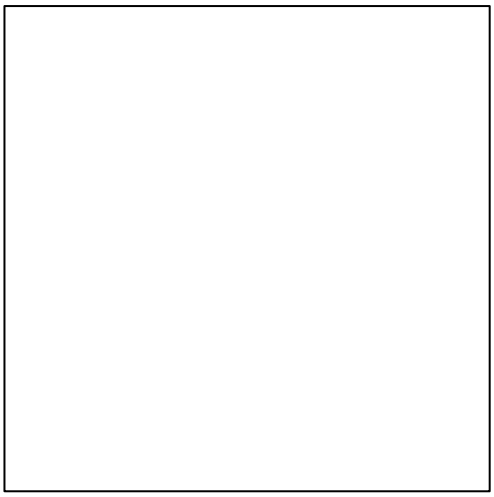

Figure 1. 24 – *La Famille* à Tourettes-sur-Loup (2).

Musée national des beaux-arts du Québec, Fonds P20 – Robert Roussil, Boîte 3, dossier 32 « Vie à Tourrettes et “Totem provençal” ».

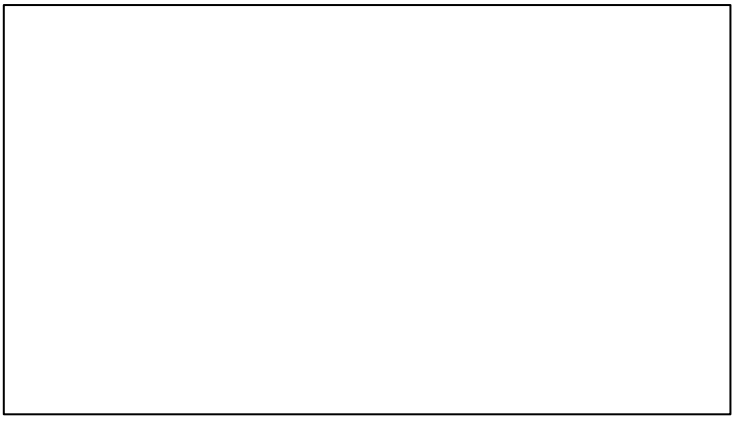

Figure 1. 25 – Guy Borremans, *Chère Chair*, 1960, épreuve à la gélatine argentique, Musée national des beaux-arts du Québec. Don : Guy Borremans (2008.90).

Figure 1. 26 – Guy Borremans, *Chère Chair*, 1960, épreuve à la gélatine argentique, Musée national des beaux-arts du Québec. Don : Guy Borremans (2008.91).

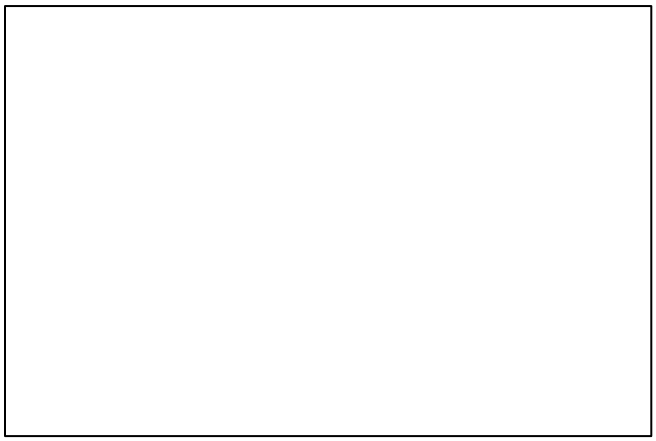

Figure 1. 27 – Louis Muhlstock, *Variations on a theme*, [n.d.] (1).

Source : photocopie de l'œuvre se trouvant au Archives du Musée des beaux-arts de Montréal, fonds des expositions du Musée des beaux-arts de Montréal 1960-2009 (MBAM-E2-300), dossier 1164 – Muhlstock, boîte Louis Jacque, Paintings. Louis Muhlstock, Drawings (exposition).

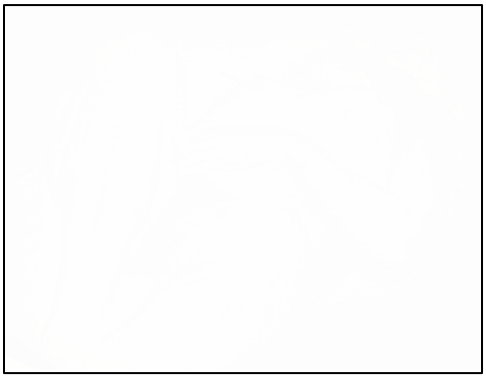

Figure 1. 28 – Louis Muhlstock, *Variations on a theme*, [n.d.] (2).

Source : Photocopie de l'œuvre se trouvant au Archives du Musée des beaux-arts de Montréal, fonds des expositions du Musée des beaux-arts de Montréal 1960-2009 (MBAM-E2-300), dossier 1164 – Muhlstock, boîte Louis Jacque, Paintings. Louis Muhlstock, Drawings (exposition).

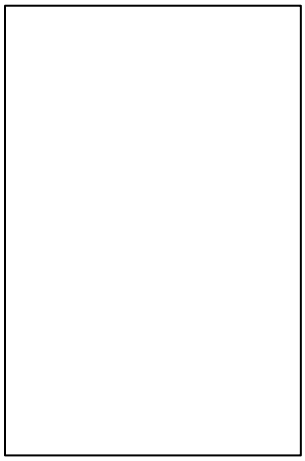

Figure 1. 29 – Louis Muhlstock, *Variations on a theme*, [n.d.] (3).

Source : photocopie de l'œuvre se trouvant au Archives du Musée des beaux-arts de Montréal, fonds des expositions du Musée des beaux-arts de Montréal 1960-2009 (MBAM-E2-300), dossier 1164 – Muhlstock, boîte Louis Jacque, Paintings. Louis Muhlstock, Drawings (exposition). L'œuvre est aussi reproduite dans l'ouvrage de ROBERT, Guy, *Peinture québécoise des origines à nos jours*, Sainte-Adèle et Montréal, Iconia et les Éditions France-Amérique, 1978, p. 83.

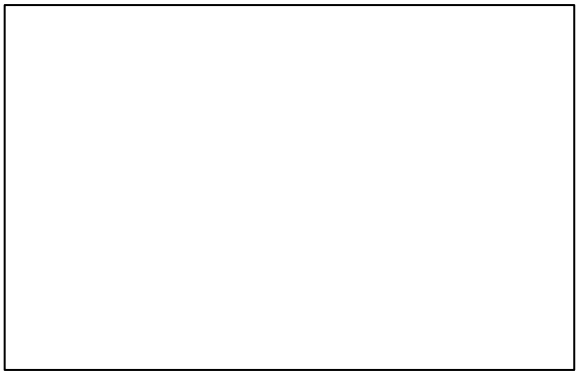

Figure 1. 30 – Louis Muhlstock, *Variations on a theme*, [n.d.] (4).

Source : photocopie de l'œuvre se trouvant au Archives du Musée des beaux-arts de Montréal, fonds des expositions du Musée des beaux-arts de Montréal 1960-2009 (MBAM-E2-300), dossier 1164 – Muhlstock, boîte Louis Jacque, Paintings. Louis Muhlstock, Drawings (exposition).

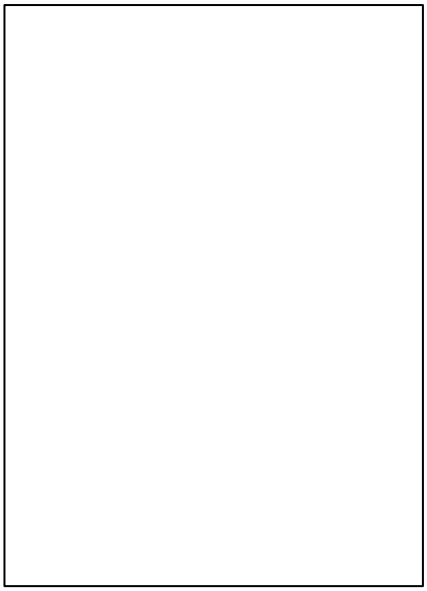

Figure 1. 31 – Louis Muhlstock, *Variations on a theme*, [n.d.] (5).

Source : photocopie de l'œuvre se trouvant au Archives du Musée des beaux-arts de Montréal, fonds des expositions du Musée des beaux-arts de Montréal 1960-2009 (MBAM-E2-300), dossier 1164 – Muhlstock, boîte Louis Jacque, Paintings. Louis Muhlstock, Drawings (exposition).

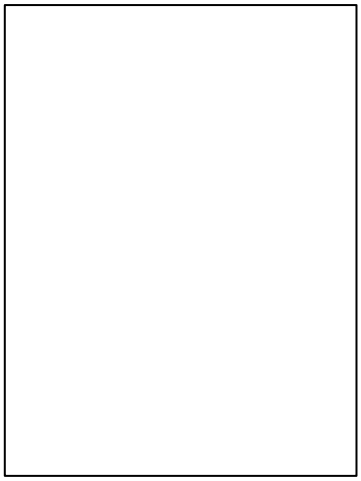

Figure 1. 32 – Photographie de la reproduction du *David* de Michel-Ange, centre commercial Fairview Pointe-Claire, 1965.

Source : https ://www.flickr.com/photos/smartimart/7010079317/in/photostream/. Page consultée le 9 février 2016.

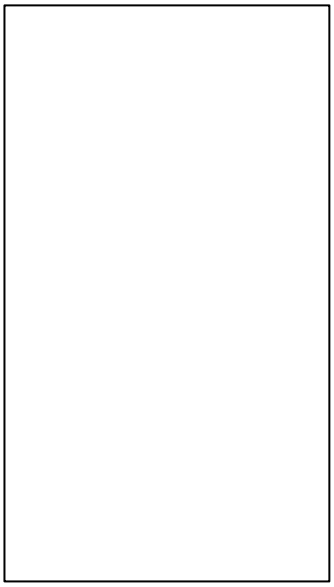

Figure 1. 33 – Publicité annonçant le départ de *David* et *Moïse.*

Source : Anonyme, « “David” et “Moïse” vont aller occuper leur emplacement définitif », *Photo-Journal*, 24 novembre 1965, p. 13.

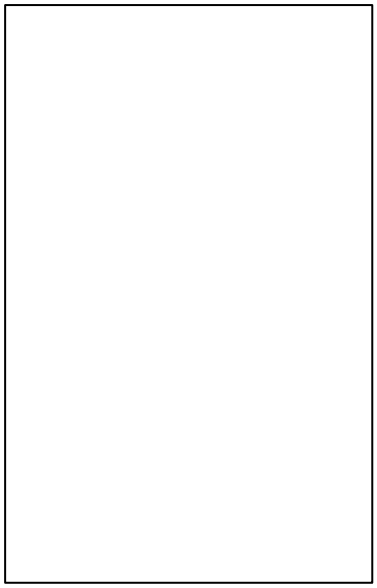

Figure 1. 34 – Raoul Duffy, *Femme nue au coquillage*, [n.d.], 17.78 x 11.43 cm.

Source : VANDESCA-SYRACUSE, *Exhibit 21. Great Works of the Masters Presented in a Special Public Showing by Vandesca-Syracuse Ltd.* , catalogue d'exposition, New York, Rath Organization, 1965, [n.p.].

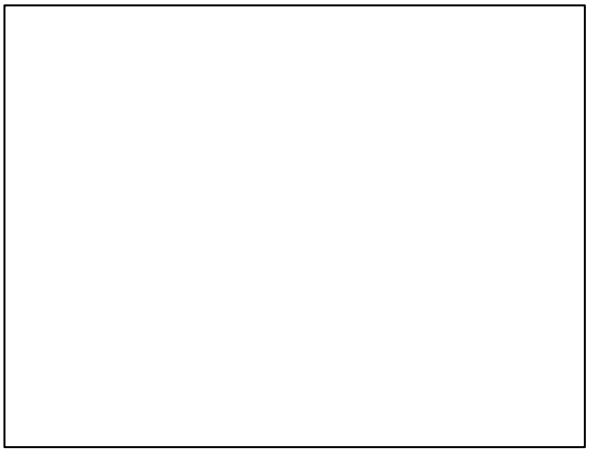

Figure 1. 35 – Paul Cézanne, *Les Baigneurs*, lithographie, 21,59 x 27,94 cm.

Source : VANDESCA-SYRACUSE, *Exhibit 21. Great Works of the Masters Presented in a Special Public Showing by Vandesca-Syracuse Ltd.* , catalogue d'exposition, New York, Rath Organization, 1965.

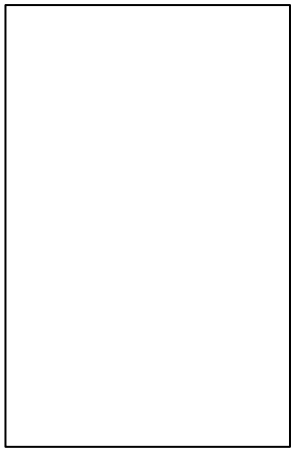

Figure 1. 36 – Pablo Picasso, *Jeune homme à cheval*, 1905, fusain, 46,72 x 30,48 cm.

Source : VANDESCA-SYRACUSE, *Exhibit 21. Great Works of the Masters Presented in a Special Public Showing by Vandesca-Syracuse Ltd.* , catalogue d'exposition, New York, Rath Organization, 1965.

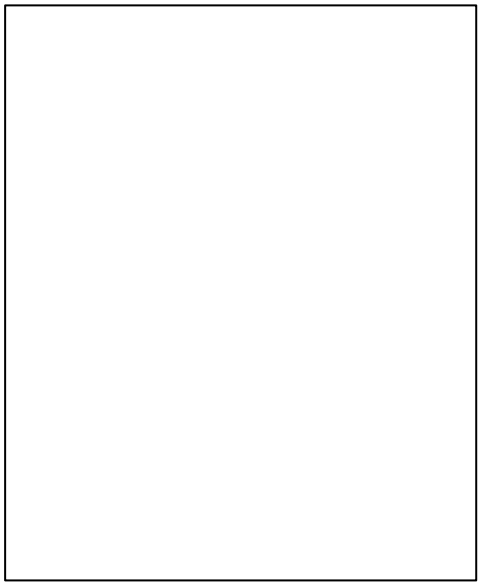

Figure 1. 37 – Vittorio Fiorucci, affiche de l'exposition rétrospective Robert Roussil présentée au Musée d'art contemporain de Montréal du 18 novembre 1965 au 3 janvier 1966.

Source : Médiathèque du Musée d'art contemporain de Montréal.

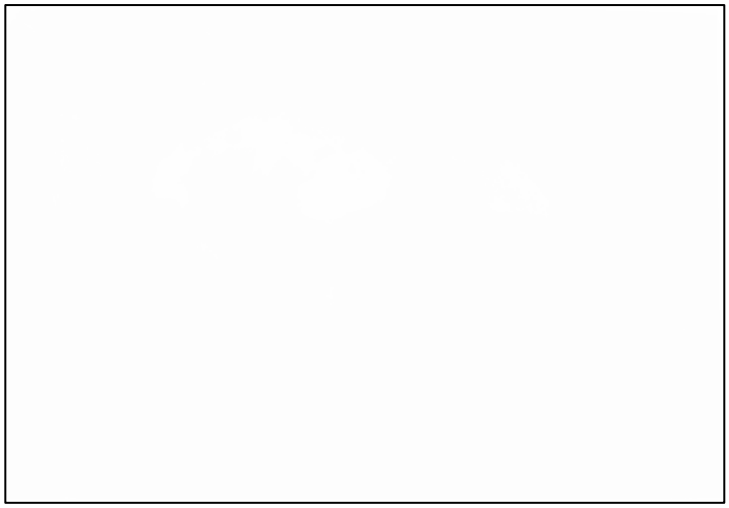

Figure 2. 1 – Matthew Smith, *Reclining Nude*, 1925, huile sur toile, 50,1 x 73,2 cm, Musée des beaux-arts du Canada (nº 4813). Don de la collection Massey de peinture anglaise.

Source : GLEDHILL, John, *Catalogue Raisonné of the Oil Paintings of Matthew Smith: with a Critical Introduction to His Work*, catalogue d'exposition, Farnham, Lund Humphries, 2009, p. 103.

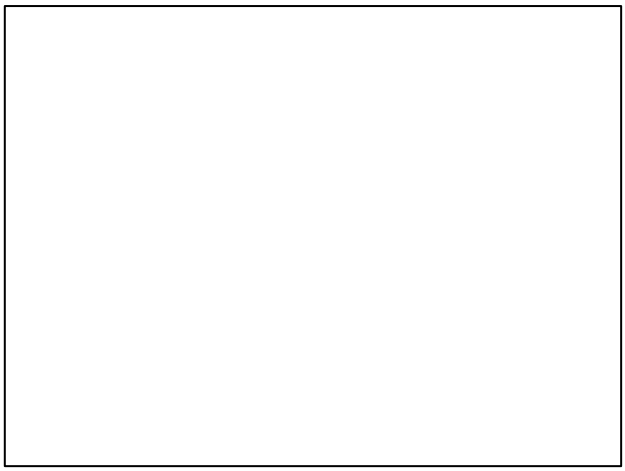

Figure 2. 2 – John Russell, *A Modern Fantaisy*, huile sur toile, 223,5 x 248,9 cm. Collection d'Anna Russell.

Source : SMITHER, Devon, « "Naked Ladies": The Censorship of the Nude in Canadian Modern Art », *Censoring Art. Silencing the Artwork*, sous la dir. de Róisín KENNEDY et Riann COULTER, Londres et New York, I.B. Tauris & Co. Ltd, 2018, p. 93.

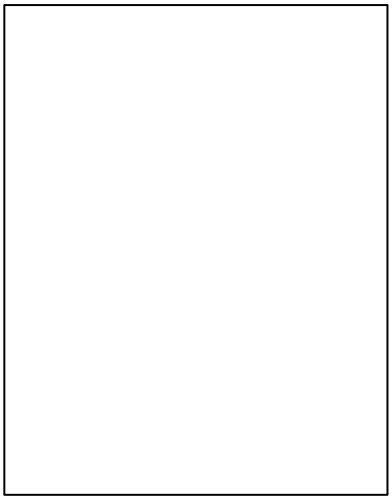

Figure 2. 3. Rosalie Emslie, *Comfort*, date de production inconnue, [huile sur toile], dimensions inconnues, lieu de conservation inconnu.

Source : CANADIAN NATIONAL EXHIBITION, *Catalogue of Fine, Graphic, & Applied Arts & Salon of Photography*, catalogue d'exposition, Toronto, Canadian National Exhibition, 1927, [n.p.].

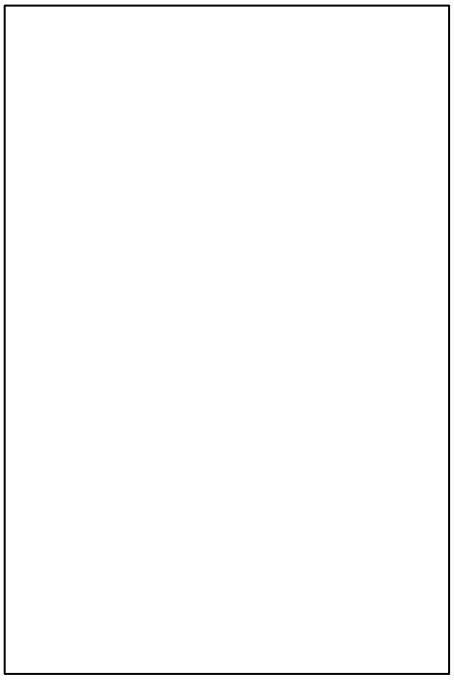

Figure 2. 4 – Thomas Hart Benton, *Susannah and the Elders*, 1938, huile et tempera sur toile montée sur un panneau de bois, 152,4 x 106,7 cm, Fine Arts Museum of San Francisco.

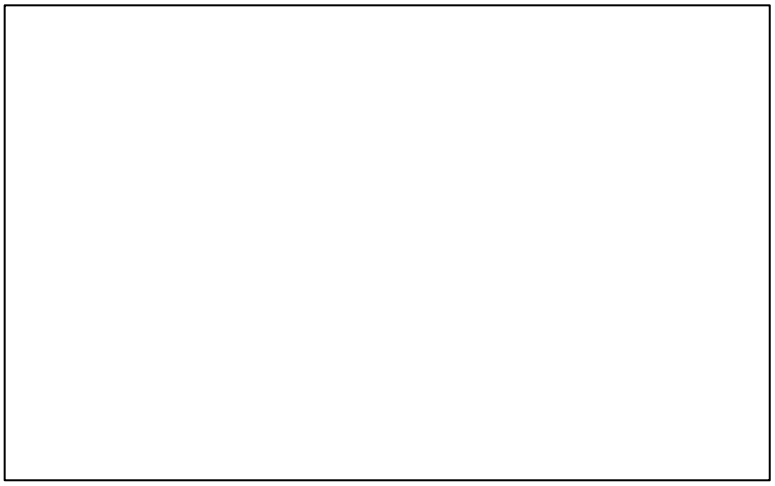

Figure 2. 5 – Paul Cadmus, *Sailors and Floozies*, huile, tempera et lin marouflé sur panneau de bois, 1938, 85,1 x 122,9 cm, Whitney Museum of American Art, New York.

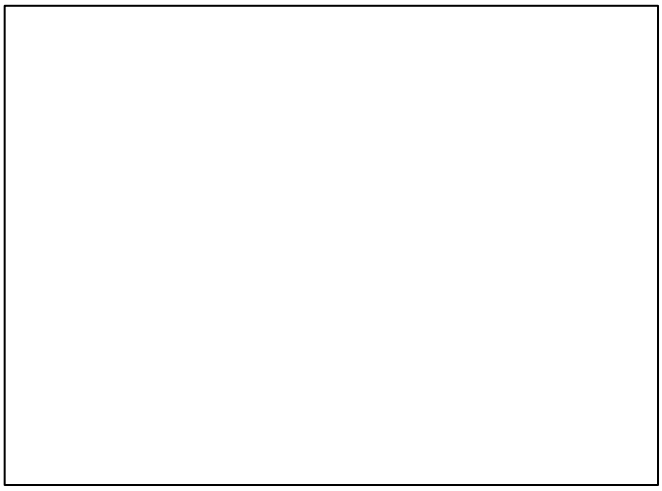

Figure 2. 6 – William Brymner, *Nude Figure*, 1915, huile sur toile, 74,7 x 101,7 cm, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa.

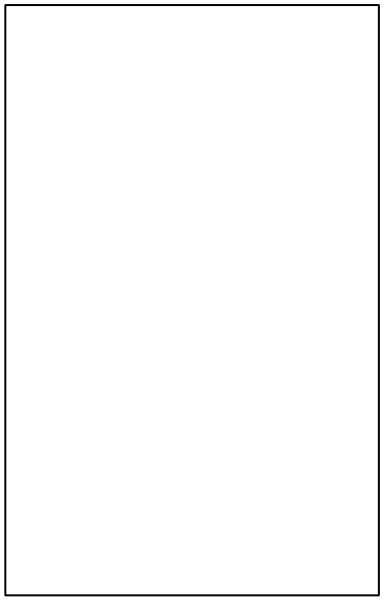

Figure 2. 7. Harold Town, *Two Nudes*, 1951, huile sur masonite, 122.6 x 76,8 cm, Succession d'Harold Town, numéro d'inventaire 3033. Avec la permission de David Silcox.

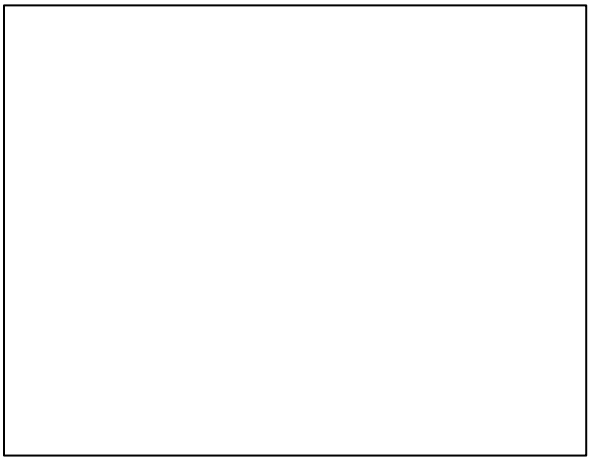

Figure 2. 8 – Harold Town, *Two Nudes,* fusain, novembre 1963, 55,9 x 76,2 cm, Succession Harold Town.

Source : NOWELL, Iris, *Harold Town*, Vancouver, Figure 1 Publishing, 2014, p. 55.

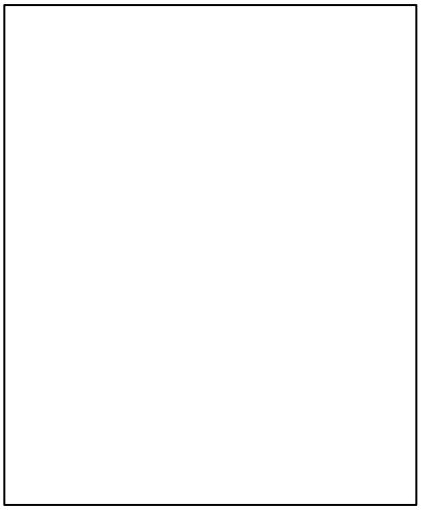

Figure 2. 9 – Roger Hilton, *Oi Yoi Yoi, Decembre*, 1963, huile et fusain sur toile, 60 x 50 cm, Tate Gallery, Londres.

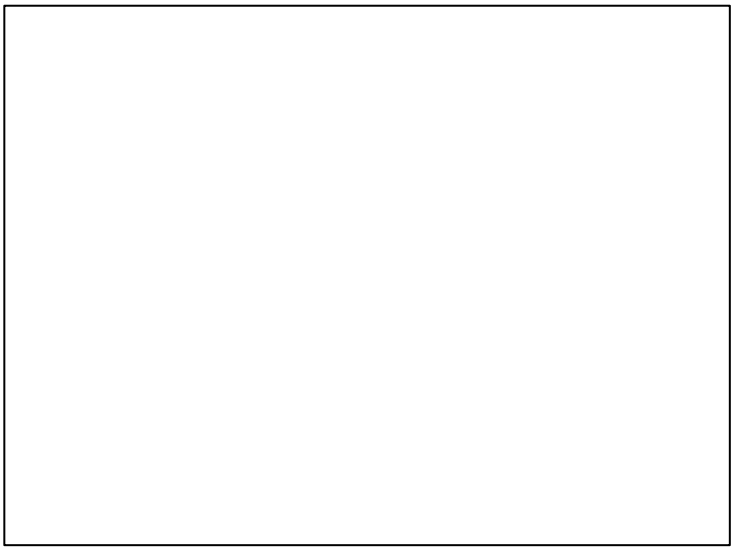

Figure 2. 10 – Harold Town, *Enigma,* 1964 (1).

Source : TOWN, Harold, *Enigmas* = *Enigmas* = *Énigmes*, Toronto et Montréal, McClelland and Stewart, 1964, [n.p.].

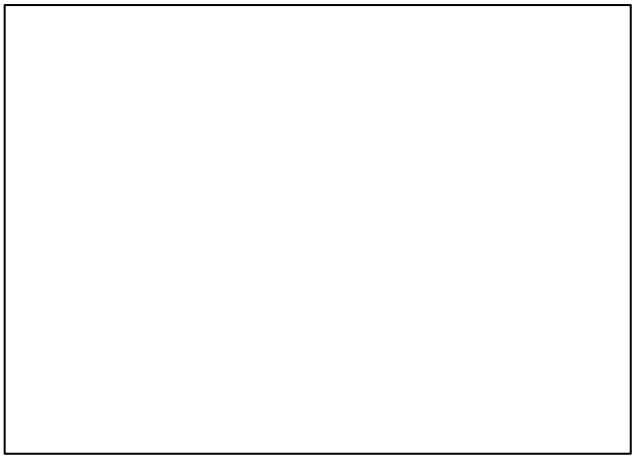

Figure 2. 11 – Harold Town, *Enigma*, 1964 (2).

Source : TOWN, Harold, *Enigmas = Enigmas = Énigmes*, Toronto et Montréal, McClelland and Stewart, 1964, [n.p.].

Figure 2. 12 – Harold Town, *Enigma,* brosse, stylo à bille, encre noir et blanc sur papier vert-gris, 10 mars-20 avril 1965, 50,2 x 66 cm, Succession d'Harold Town.

Source : dans FULFORD, Robert *Harold Town Drawings*, Toronto et Montréal, McClelland and Stewart Limited, 1969, p. 62.

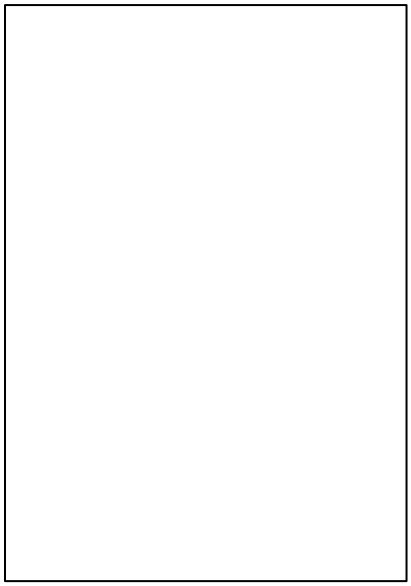

Figure 2. 13 – Robert Markle à l'exposition *Eros '65* à la Dorothy Cameron. À l'arrière-plan : *Enigmas # 38* et *Two Nudes* d'Harold Town.

Source Fonds *Toronto Telegram* (F0433), photographie de Sale, 26 mai 1965, localisation 1974-002 / 059, [en ligne], https ://digital.library.yorku.ca/yul-269664/dorothy-cameron-gallery. Page consultée le 22 avril 2018).

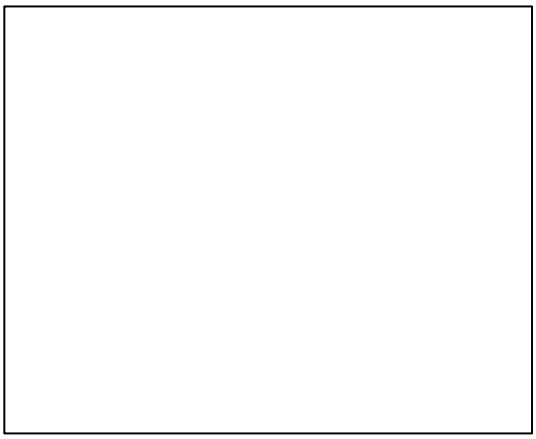

Figure 2. 14 – Harold Town, *Enigmas*, 1964 (3).

Source : TOWN, Harold *Enigmas = Enigmas = Énigmes*, Toronto et Montréal, McClelland and Stewart, 1964, [n.p.]. Aussi reproduit dans : ANONYME, « Book Portrait. Enigmas », *Canadian Art*, vol. 22, n° 2, mars-avril 1965, p. 59.

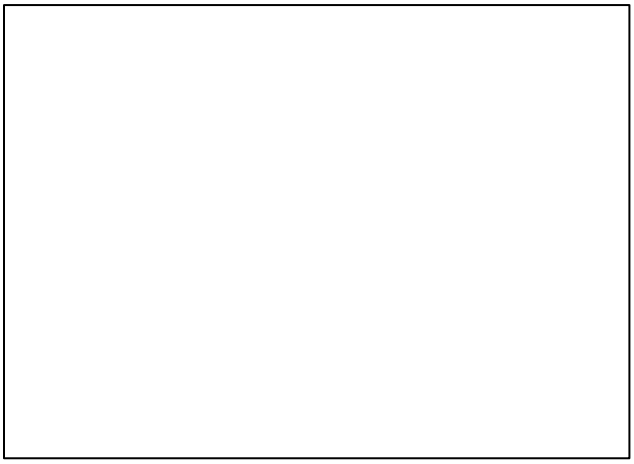

Figure 2. 15 – Harold Town, *Enigmas*, 1964 (4).

Source : TOWN, Harold *Enigmas = Enigmas = Énigmes*, Toronto et Montréal, McClelland and Stewart, 1964, [n.p.]. Aussi reproduit dans : ANONYME, « Book Portrait. Enigmas », *Canadian Art*, vol. 22, n° 2, mars-avril 1965, p. 59.

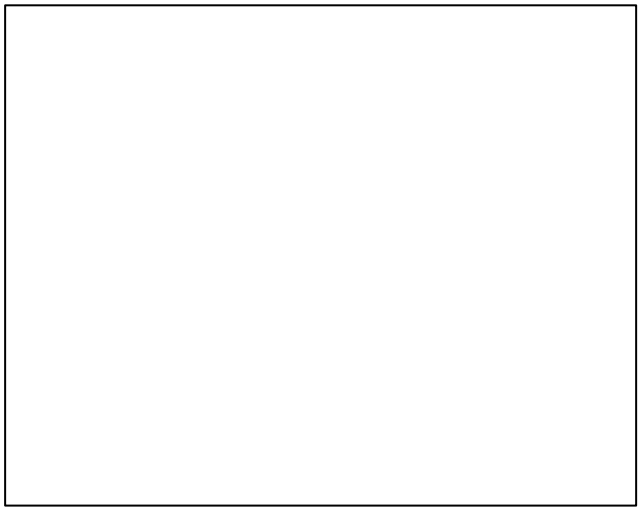

Figure 2. 16 – Harold Town, *Enigmas*, 1964 (5).

Source : TOWN, Harold *Enigmas = Enigmas = Énigmes*, Toronto et Montréal, McClelland and Stewart, 1964, [n.p.]. Aussi reproduit dans : ANONYME, « [Sans titre] », *The Telegram* [*Showcase*], 19 décembre 1964, p. 27. ; SILCOX, David, « Viciousness and Love », *The Globe and Mail* [S*upplément*], 19 décembre 1964, p. 21.

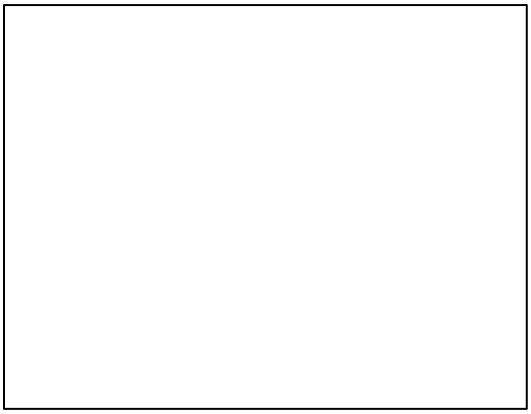

Figure 2. 17 – Harold Town, *Enigmas*, 1964 (6).

Source : TOWN, Harold *Enigmas = Enigmas = Énigmes*, Toronto et Montréal, McClelland and Stewart, 1964, [n.p.]. Aussi reproduit dans ANONYME, « To Canada, With Love and Hisses », *Maclean's*, vol. 78, n° 2, 23 janvier 1965, p. 14-15.

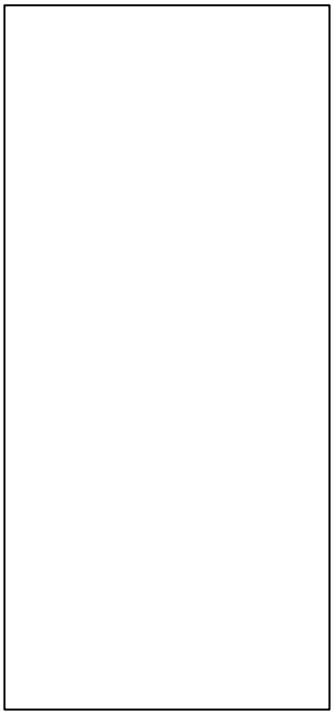

Figure 2. 18 – Carton d'invitation au vernissage de l'exposition *Eros '65*.

Source : York University, Clara Thomas Special, Fonds Avrom Isaacs, boîte 1996-036/017.

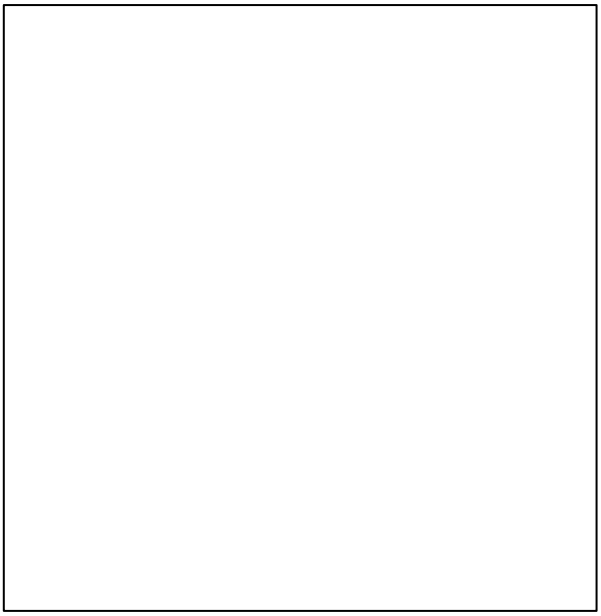

Figure 2. 19 – Publicité anonçant l'exposition *Eros '65*.

Source : *The Globe and Mail*, 22 mai 1965, p. 15.

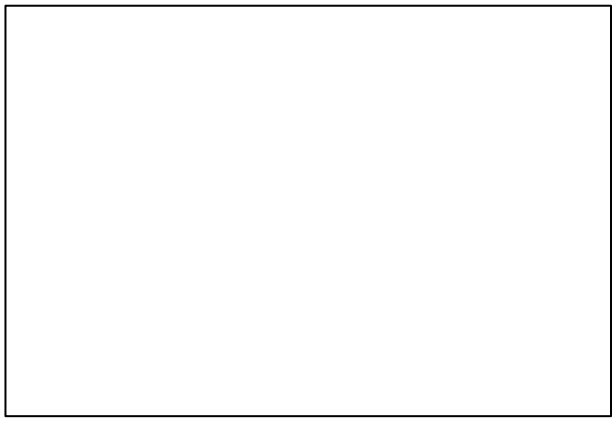

Figure 2. 20 – Robert Markle, *Lovers nº 1*, 1963, tempera sur papier vélin crème, 58,5 x 89 cm, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa (nº 46331).

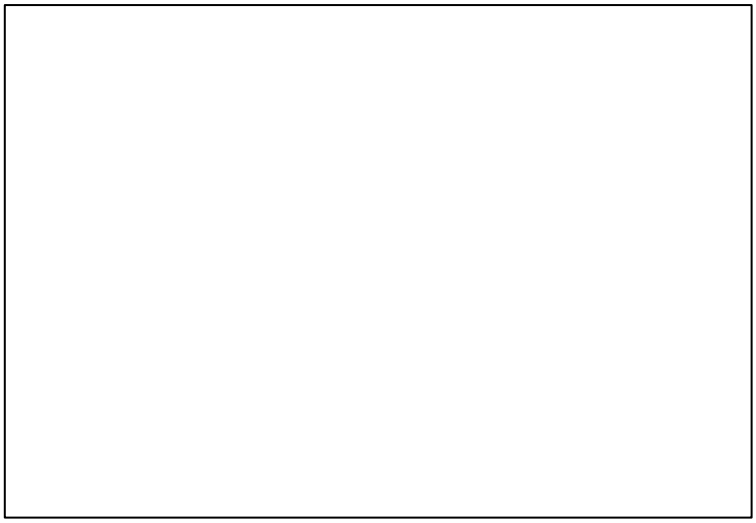

Figure 2. 21 – Perquisition policière à la Dorothy Cameron Gallery, 27 mai 1965.

Source : York University, Toronto, Clara Thomas Archives and Special Collections, Fonds Toronto Telegram (F0433), photographie de Sale, *The Dorothy Cameron Gallery*, 27 mai 1965, négatif noir et blanc, 35mm, no d'inventaire ASC33348.

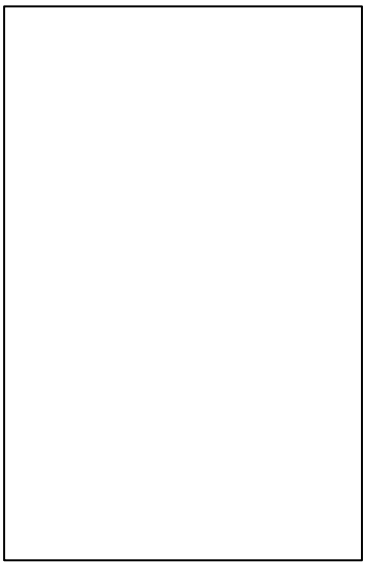

Figure 2. 22 – Robert Markle, *Paramour*, 1965, fusain et détrempe sur papier, 89,1 x 58,4 cm, Art Gallery of Ontario, Toronto.

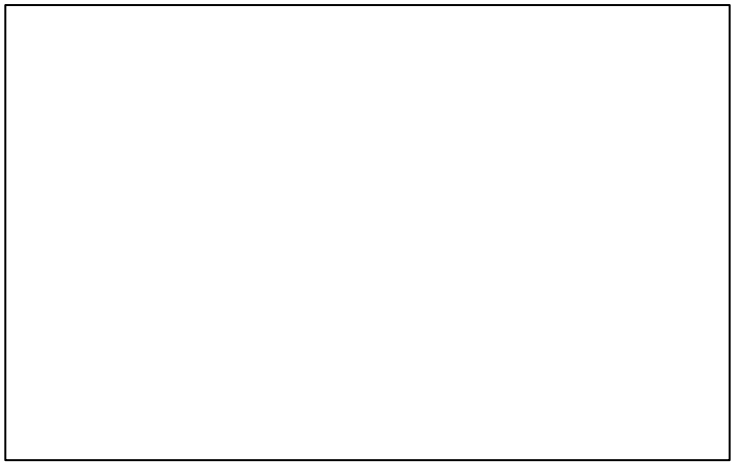

Figure 2. 23 – Fred Ross, *The Lovers*, 1953, crayon Conté sur papier, 30,5 x 40,6 cm, collection privée.

Source : SMART, Tom, *The Art of Fred Ross: A Timeless Humanism*, Fredericton, Goose Lane, 1993.

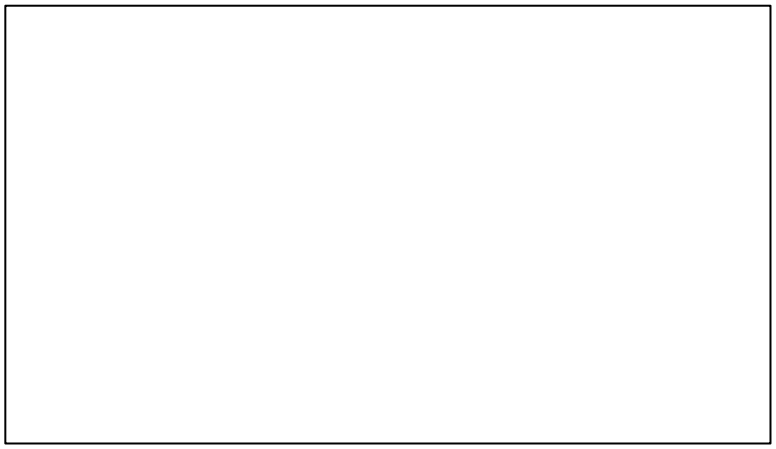

Figure 2. 24 – Carton d'invitation pour l'exposition *The Ladies*, 1965.

Source : Art Gallery of Ontario, Edward P. Taylor Library & Archives, dossier de l'artiste John Bennett.

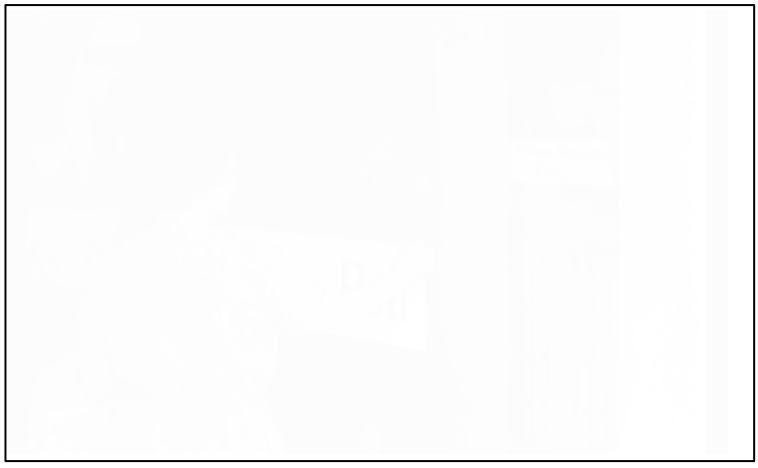

Figure 2. 25 – Photographie de Reed de la porte de la Dorothy Cameron Gallery, 27 mai 1965.

Source : Fonds Toronto Telegram (F0433), localisation 1974-002 / 059, [en ligne], https ://digital.library.yorku.ca/yul-269657/dorothy-cameron-gallery-police-gallery. (Page consultée le 22 avril 2018).

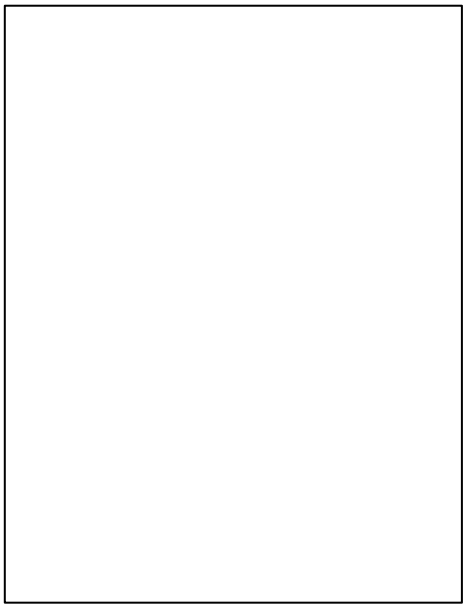

Figure 2. 26 – Affiche de l'exposition *The Ladies* de John Bennett à la Pollock Gallery, juin 1965.

Source : Art Gallery of Ontario, Edward P. Taylor Library & Archives, dossier de l'artiste John Bennett.

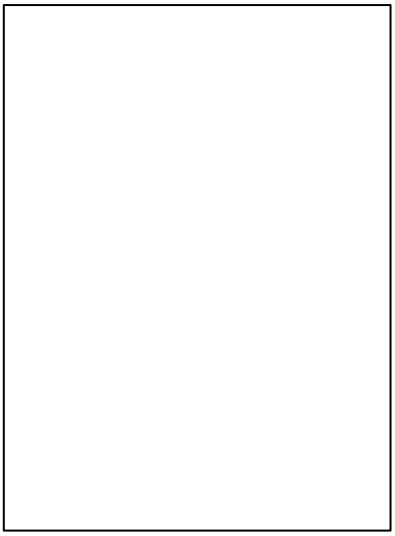

Figure 2. 27 – Bennett devant deux tableaux de son exposition *The Ladies.*

Source : Anonyme, « And What About the Ladies? », *The Telegram*, 4 juin 1965, p. 41.

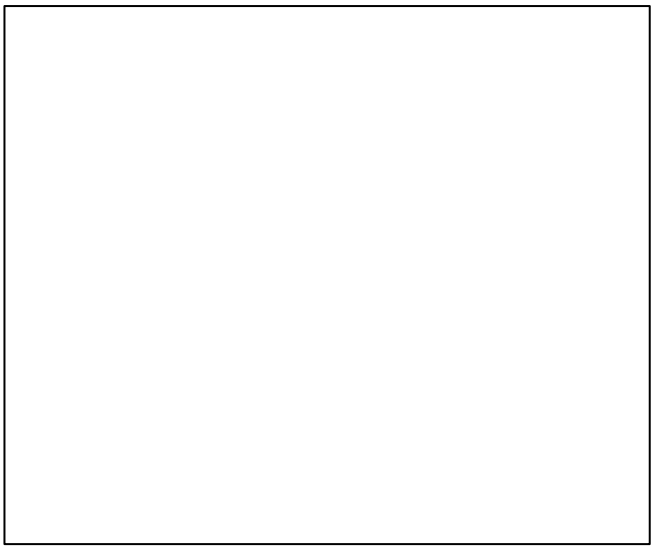

Figure 3. 1 – GRASSICK, Bert, « Artist Meets Critic », *The Telegram*, 7 janvier 1955, p. 6.

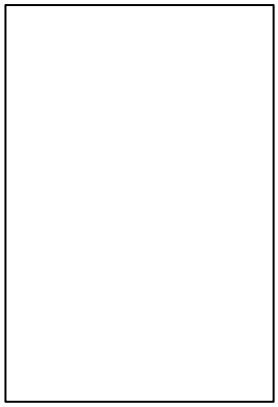

Figure 3. 2 – Gertrude Vanderbilt Whitney, *Friendship Fountain*, 1931, campus de McGill University.

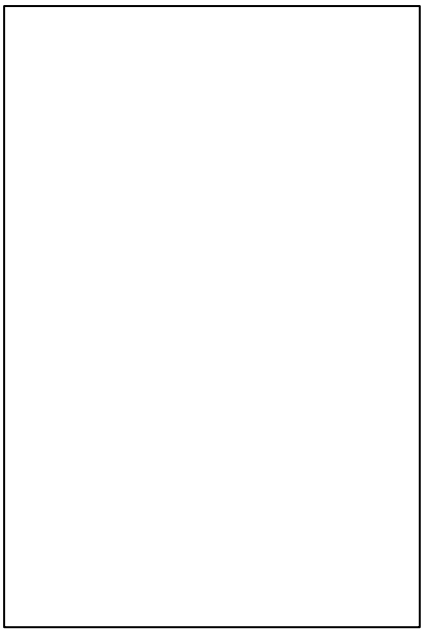

Figure 3. 3 – Les panneaux des portes de l'ancien palais de justice de Montréal.

Source : VANLAETHEM, France, *L'édifice Ernest-Cormier : siège de la Cour d'appel du Québec à Montréal*, avec la collaboration de Madeleine FORGET, [Québec], Ministère de la culture et des communications, Direction générale du secrétariat et des communications, coll. « Patrimoines. Lieux et traditions », 2005.

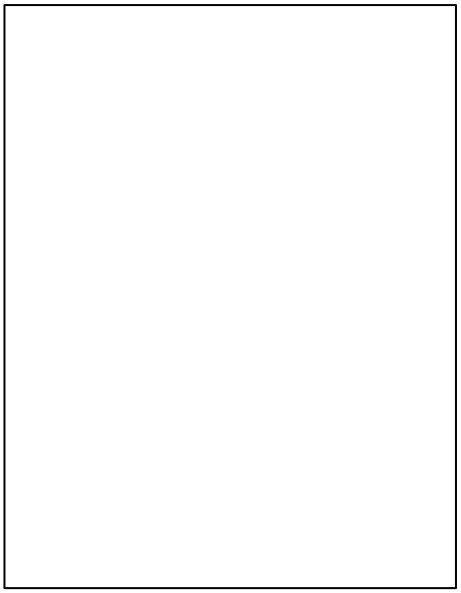

Figure 3. 4 – Pablo Picasso, *Femme assise*, 1959, huile sur toile, 115,5 x 88,8 cm.

Source : SUTHERLAND BOGGS, Jean, *Picasso and Man*, catalogue d'exposition, Toronto, R. de Boo, 1964, [n.p.]

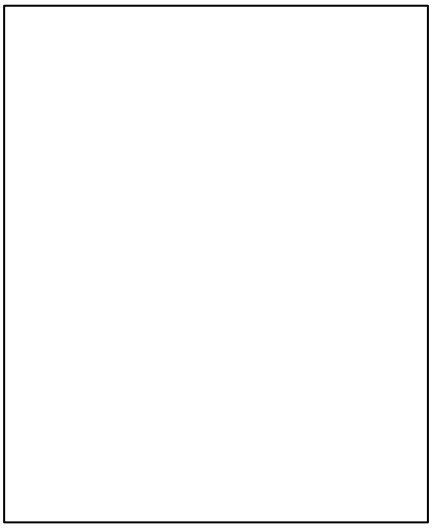

Figure 3. 5 – Pablo Picasso, *Portrait de Françoise Gillot*, 1947, huile sur toile, 99,6 x 80 cm.

Source : SUTHERLAND BOGGS, Jean, *Picasso and Man*, catalogue d'exposition, Toronto, R. de Boo, 1964, [n.p.]

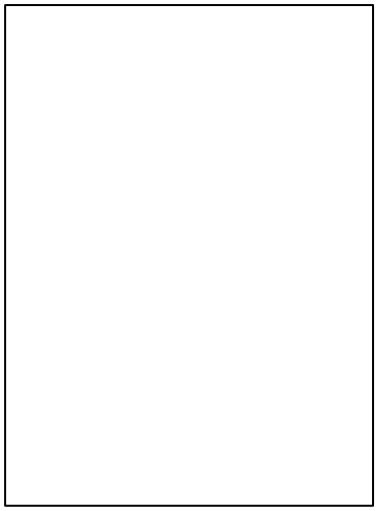

Figure 3. 6 – Pablo Picasso, *Quatre danseuses,* 1925, stylo et encre sur papier, 35,2 x 25,3 cm.

Source : SUTHERLAND BOGGS, Jean, *Picasso and Man*, catalogue d'exposition, Toronto, R. de Boo, 1964, [n.p.]

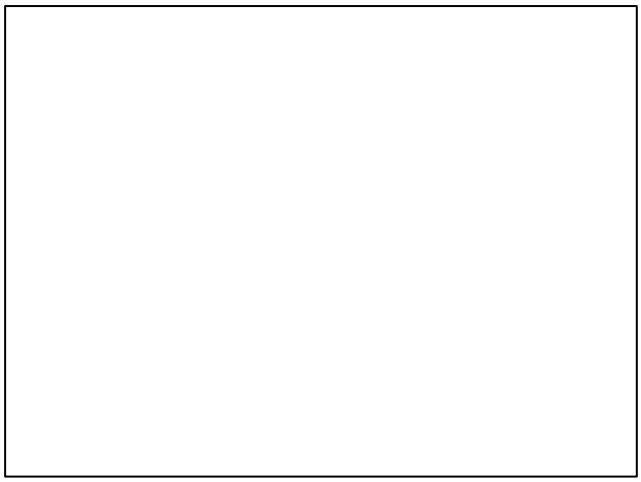

Figure 3. 7 – Pablo Picasso, *Nu et femme se lavant les pieds*, 1944, huile sur toile, 96,5 x 129,5 cm.

Source : SUTHERLAND BOGGS, Jean, *Picasso and Man*, catalogue d'exposition, Toronto, R. de Boo, 1964, [n.p.]

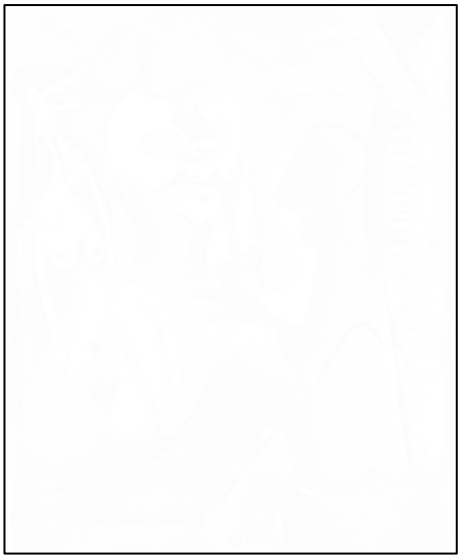

Figure 3. 8 – Pablo Picasso, *Le déjeuner sur l'herbe*, 1961, 91,7 x 73 cm.

Source : SUTHERLAND BOGGS, Jean, *Picasso and Man*, catalogue d'exposition, Toronto, R. de Boo, 1964, [n.p.]

Figure 3. 9 – Pablo Picasso, *La femme au chien*, 1953, huile sur panneau, 81 x 100 cm.

Source : SUTHERLAND BOGGS, Jean, *Picasso and Man*, catalogue d'exposition, Toronto, R. de Boo, 1964, [n.p.]

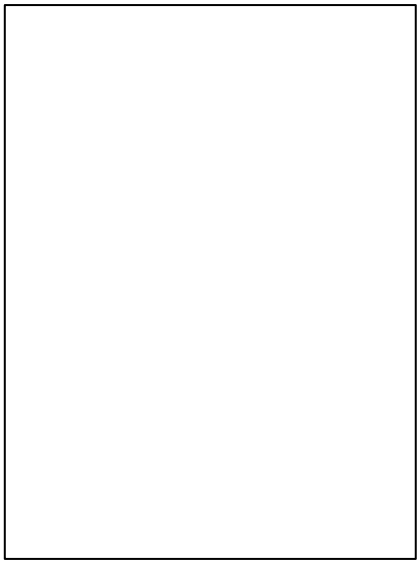

Figure 3. 10 – Pablo Picasso, *Deux femmes,* technique mixe sur papier, 48,2 x 62,8 cm.

Source : SUTHERLAND BOGGS, Jean, *Picasso and Man*, catalogue d'exposition, Toronto, R. de Boo, 1964, [n.p.]

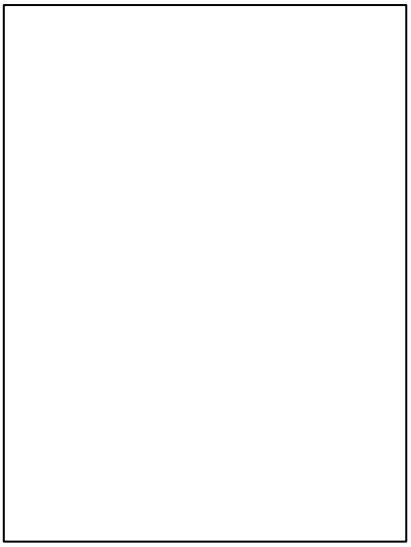

Figure 3. 11 – Bartholomeus Spanger, *Mars et Vénus*, vers 1600, stylo et lavis, rehaussé de craie blanche, 41,28 cm x 29,85 cm.

Source : SHADBOLT, Doris, *The Nude in Art*, catalogue d'exposition, Vancouver, The Vancouver Art Gallery, 1964, [n.p.].

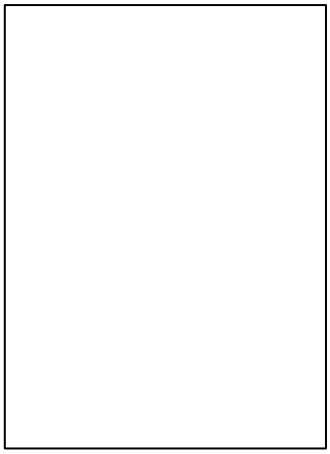

Figure 3. 12 – Photographie prise lors de la soirée préparatoire organisée par le comité d'un sans-culotte par Arless.

Source : Stockdale, John, « Public Meet to "Try" "Arrested" Statuary », *The Herald*, 28 février 1950, p. 4.

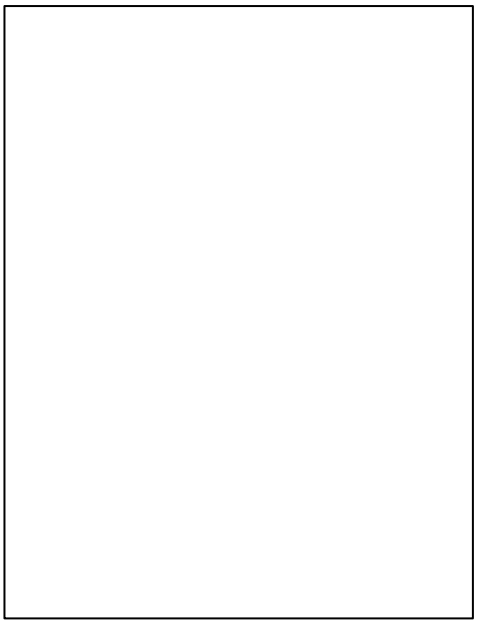

Figure 3. 13 – Invitation au procès d'un sans-culotte.

Source : Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal, Service des archives, dossier d'acquisition de *La Famille* de Robert Roussil (1990.37).

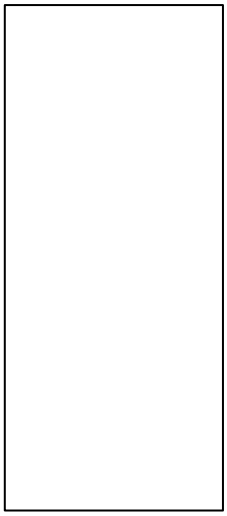

Figure 4. 1 – Photographie de Robert Roussil, Thomas L. Marchant et *La Famille* aux Galeries Marchant, 1949.

Source : ANONYME, « La sculpture de M. Robert Roussil aux Galeries Marchant », *La Presse*, 14 novembre 1949, p. 17.

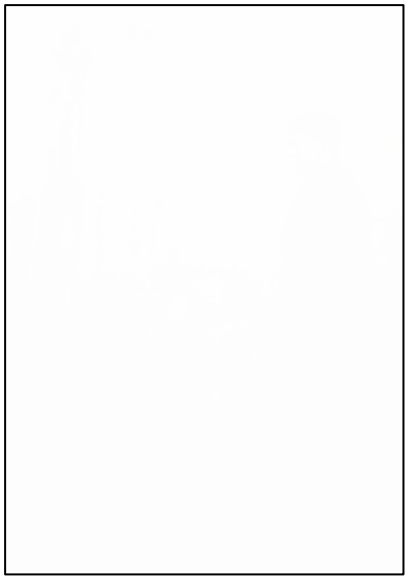

Figure 4. 2 – Photographie de *La Famille*, Robert Roussil, sa femme Madeleine et leur fils André par Basile Zarov.

Source : ANONYME, « Police Release Diapered Statue », *The Standard*, 12 novembre 1949, p. 4.

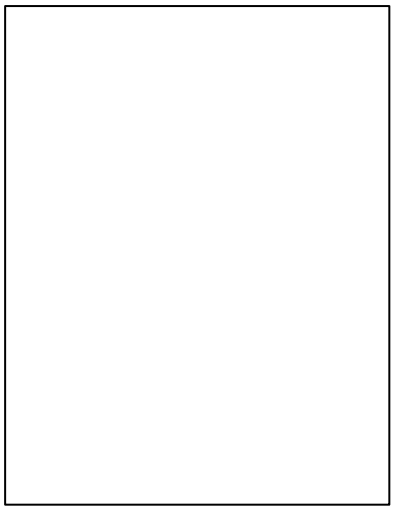

Figure 4. 3 – Photographie de *La Famille complète* de Robert Roussil, 1949, par Basile Zarov.

Source : Musée national des beaux-arts du Québec, Fonds Robert Roussil (P20), dossier 4. Voir aussi DE KONINCK, Marie-Charlotte et Pierre LANDRY (dir.), *Déclics art et société : le Québec des années 1960 et 1970*, Montréal, Fides, 1999, p. 92.

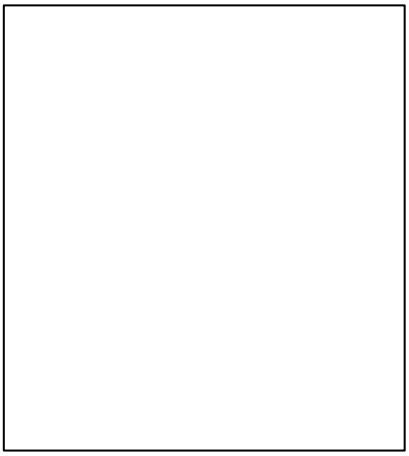

Figure 5. 1 – Photographie de *Susannah and the Elders* lors de son accrochage.

Source : ANONYME, *The Globe and Mail*, [*Sans titre*], 22 août 1949, p. 4.

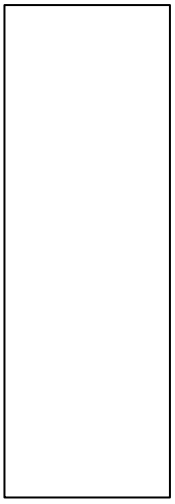

Figure 5. 2 – Photographie de *David* derrière le voile de la fontaine du Centre commercial Fairview Pointe-Claire.

Source : DESRAPES, Jean, « Le beau David de Pointe-Claire n'a plus honte de son nu », *La Patrie*, 31 octobre 1965, p. 3.

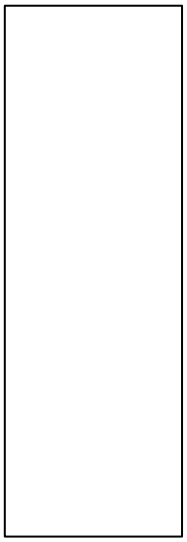

Figure 5. 3 – Photographie de la reproduction du *David* de Michel-Ange et d'un enfant, Centre commercial Fairview Pointe-Claire, 1965.

Source : LÉGARÉ, Céline, « De vous à moi. L'enfant devant la beauté toute nue », *La Patrie*, 21 novembre 1965, p. 24.

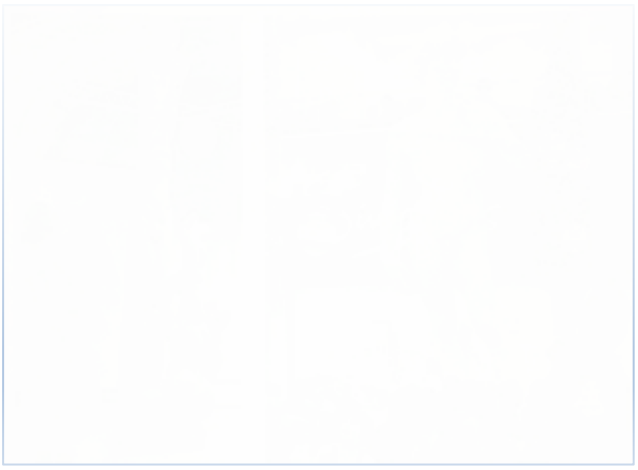

Figure 5. 4. Photographies de *La Famille* à la rétrospective de Robert Roussil, 1965 et de la reproduction du *David* de Michel-Ange, Centre commercial Fairview Pointe-Claire, 1965.

Source ANONYME, « Entre ces deux sculptures, 445 ans de distance », *Metro-Express*, 23 novembre 1965, p, 7.

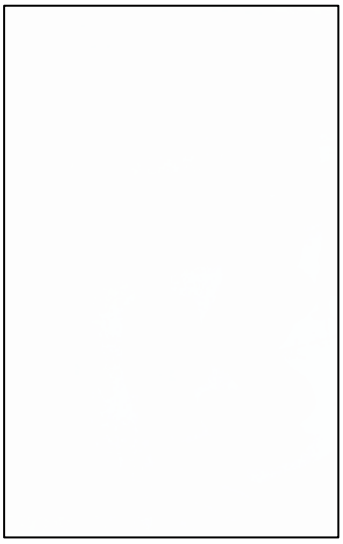

Figure 5. 5 – Photographie de passants devant *La Paix* de Robert Roussil devant la Galerie Agnès Lefort par Louis Jaques (1).

Source : KENNEDY, Clyde, « Police Treaten Action Unless Statue Removed », *The Standard*, 3 mars 1951, p. 2.

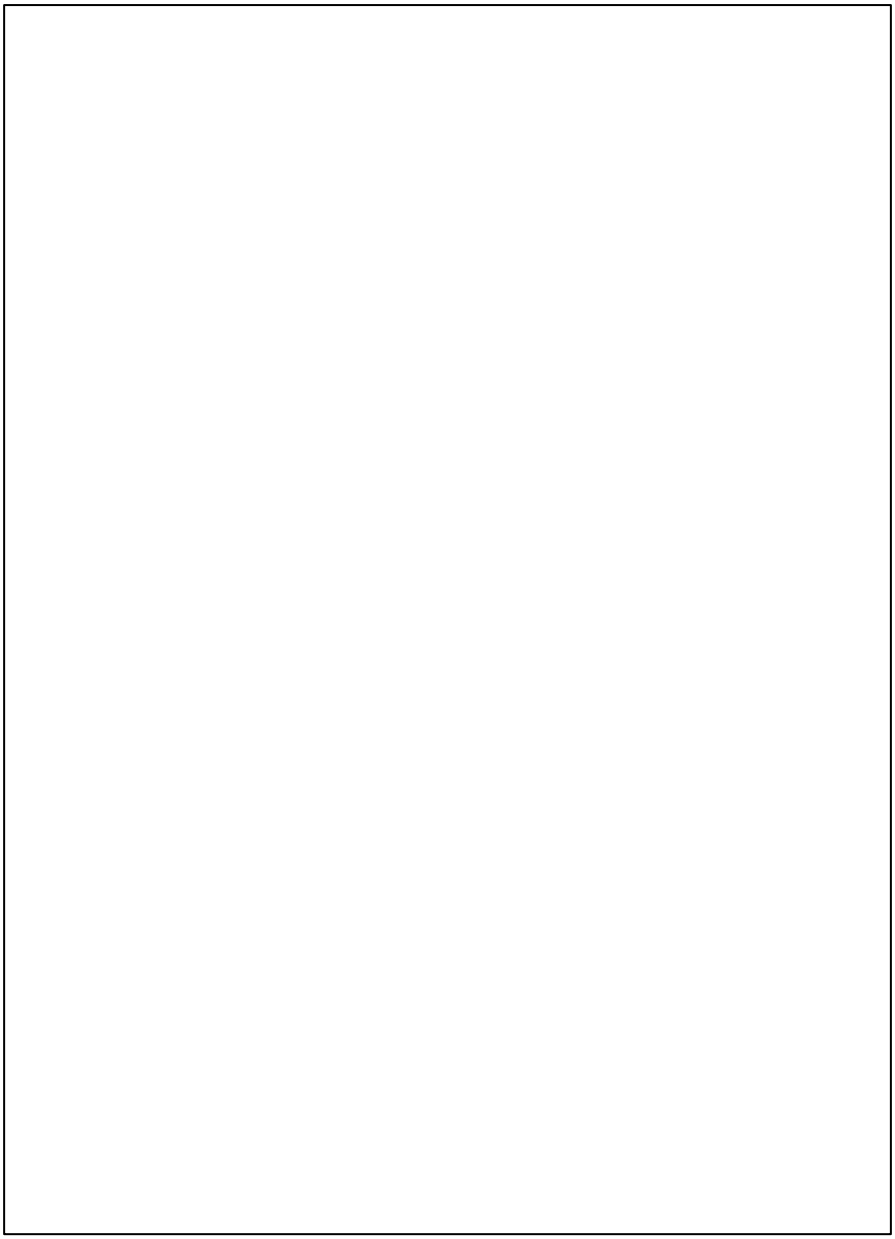

Figure 5. 6 – Photographies de passants regardant *La Paix* de Robert Roussil devant la Galerie Agnès Lefort par Louis Jaques (2).

Source : KENNEDY, Clyde et Louis JAQUES, « Montreal Sculptor Causes Second Controversy », *The Standard (supplément)*, 31 mars 1951, p. 11.

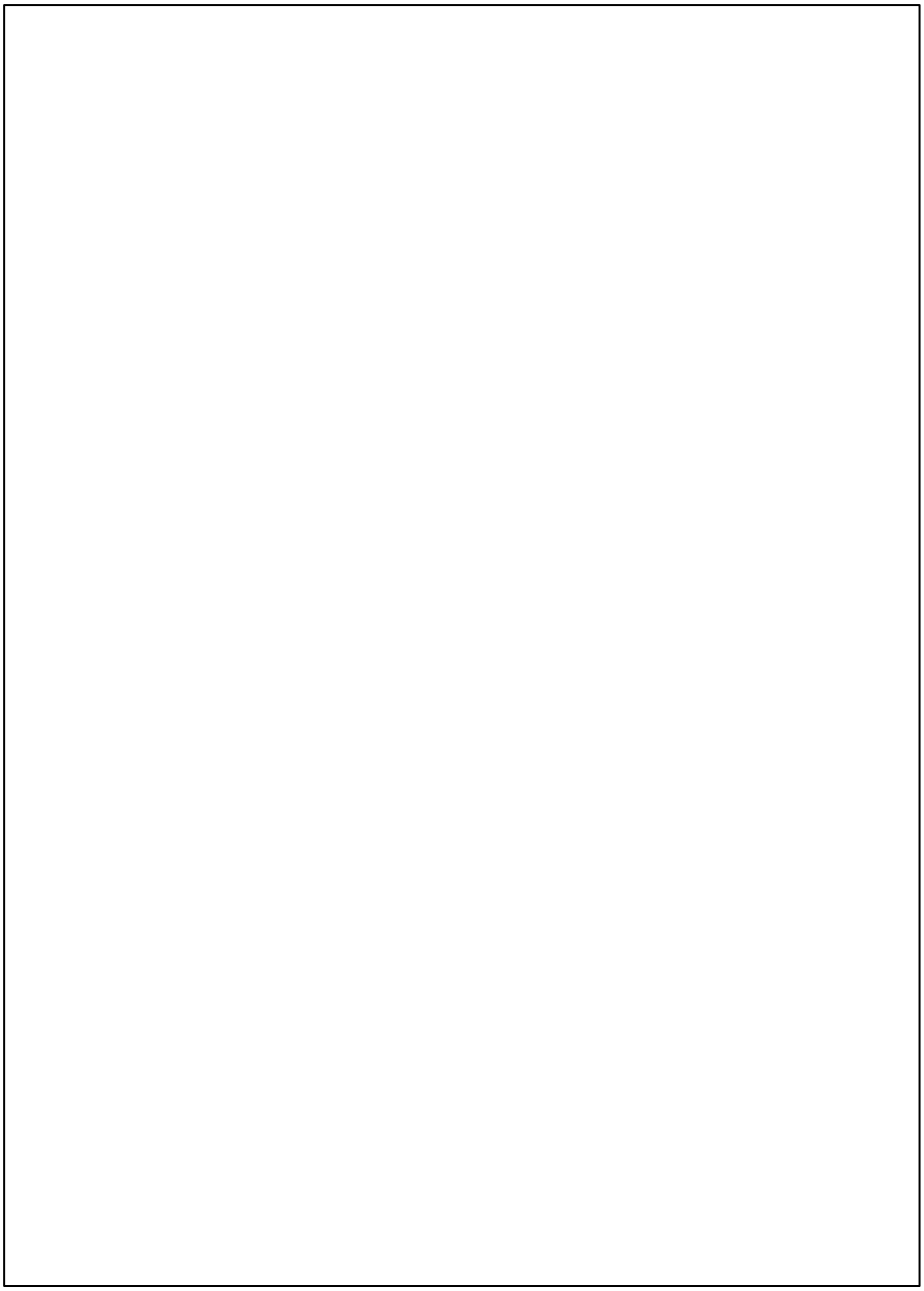

Figure 5. 7 – Photographies de passants regardant *La Paix* de Robert Roussil par Louis Jaques (3).

Source : KENNEDY, Clyde et Louis JAQUES, « Montreal Sculptor Causes Second Controversy », *The Standard (supplément)*, 31 mars 1951, p. 12.

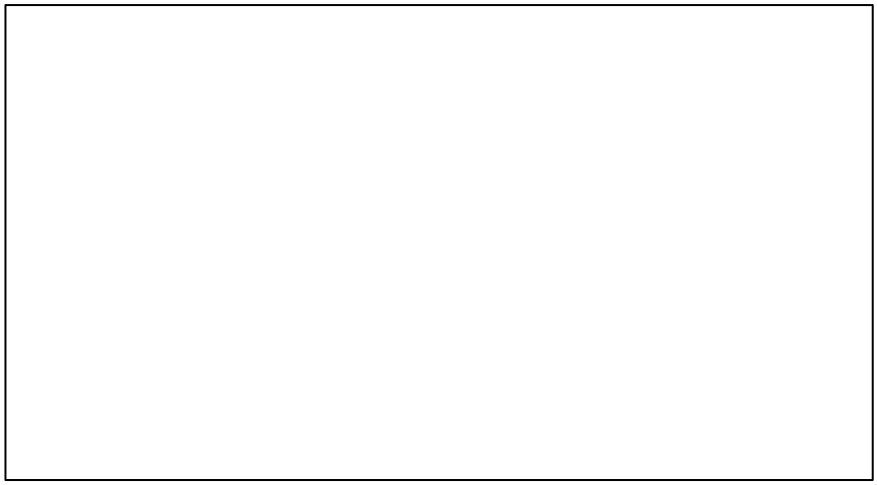

Figure 5. 8 – Photographie de la reproduction de *David* de Michel-Ange et de clients du Centre commercial Fairview Pointe-Claire par Aussie Whiting.

Source : WELLS, Lana, « David's Naked Statue Sparks Controversy », *The Gazette*, 23 octobre 1965, p. 29.

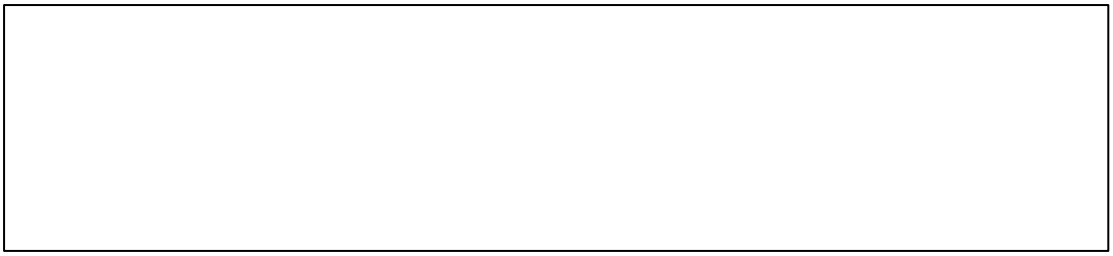

Figure 5. 9 – Photographies de passants regardant la copie du *David* de Michel-Ange au Centre commercial Fairview, 1965.

Source : ANONYME, « Mais que regardent-ils donc tous ? Voir en page suivante », *La Presse*, 29 octobre 1965, p. 25.

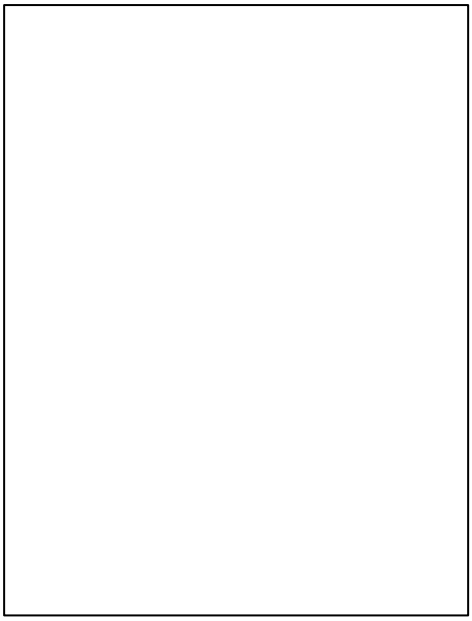

Figure 5. 10 – Caricature de James G. Reidford « No Nudes Is Good Nudes ».

Source : REIDFORD, *The Globe and Mail*, 6 janvier 1955, p. 6.

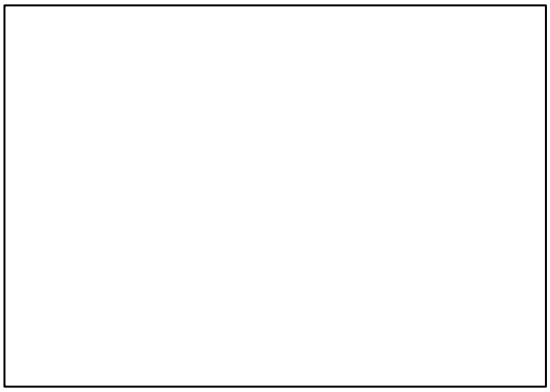

Figure 5. 11 – Une caricature de *La Famille* et de Robert Roussil par LaPalme.

Source : LAPALME, Robert, « [Sans titre] », *Le Canada*, 19 novembre 1949, p. 4.

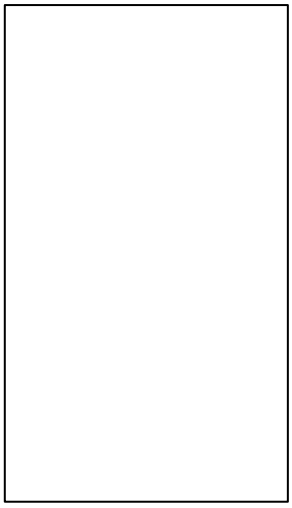

Figure 5. 12 – Caricature de Louis Parker de la copie du *David* de Michel-Ange.

Source : Sinclair, Clayton, « The Nude Who Stayed Out in the Cold », *Maclean's*, vol. 78, n° 24, 15 décembre 1965, p. 4.

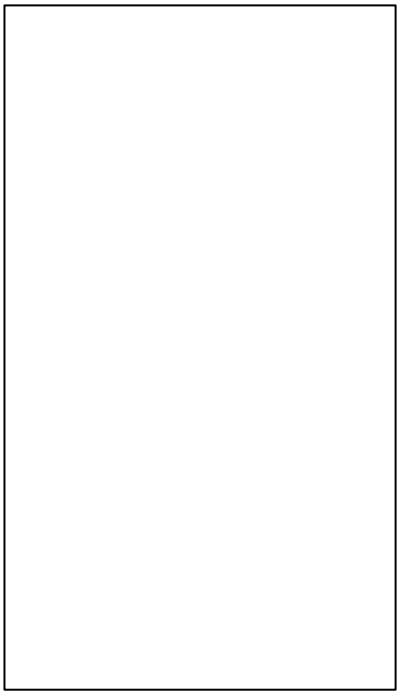

Figure 5. 13 – Caricature de la copie du *David* de Michel-Ange par Girerd.

Source : GIRERD, Jean-Pierre, « [David et la hache] », *Le Petit journal*, 7 novembre 1965, p. 6.

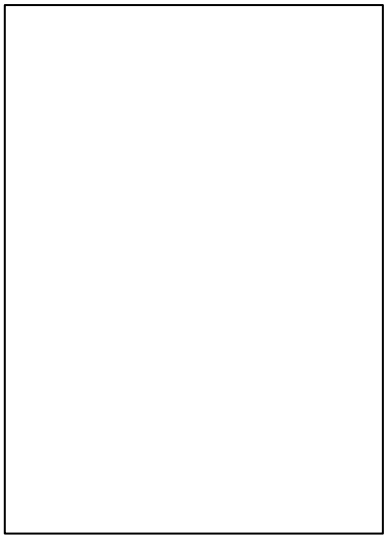

Figure 5. 14 – Photographie de Gilbert Moore et de la copie du *David* de Michel-Ange.

Source : MOORE, Gilbert, « Comme le Manneken-Pis. Le David de Michel-Ange sera-t-il démantibulé ? », *La Patrie*, 17 novembre 1965, p. 6.

ANNEXE B

INFORMATIONS BIOGRAPHIQUES SUR LES ACTEURS DE LA CENSURE

De rapides portraits biographiques d'acteurs ayant pris la défense du nu ou ayant demandé une censure sont ici exposés. Il arrive que certains des acteurs principaux de la thèse se retrouvent aussi dans cette liste, si des informations importantes les concernant n'ont pu être incluses dans les cinq chapitres de la thèse. Enfin, les portraits d'acteurs dont l'implication dans une affaire n'a pas pu être confirmée hors de tout doute sont aussi présentés si leur nom est évoqué dans la presse.

Il ne s'agit pas ici de brosser le portrait complet de chacun des individus. Les informations données se limitent à tracer brièvement le réseau de sociabilité des acteurs mêlés de près ou de loin aux affaires analysées dans les différents chapitres de cette thèse. Elles servent aussi à statuer sur leur positionnement sur les questions de censure, ainsi que sur celle de la liberté artistique ou individuelle.

AUBRY BEAULIEU, Simone (1917-2010)

En juillet 1945, Simone Aubry Beaulieu (1945.07.03) écrit une lettre à Alfred Pellan dans laquelle elle signifie son appui au professeur de peinture à la suite de la censure de ses élèves et de la manifestation qui perturbe le vernissage de l'ÉBAM en

juin 1945. Compte tenu de l'opinion négative qu'a Aubry Beaulieu à l'encontre de Maillard, il n'est pas surprenant qu'elle prenne position en faveur de Pellan, surtout qu'elle partage son intérêt pour l'art moderne (Duquette et Molin Vasseur, 1982, p. 15-18, 83). Elle est une ancienne élève de l'ÉBAM et en raison de ses positions, elle se fait renvoyer au début des années 1940, avant la fin de ses études (Aubry-Beaulieu et R. Martel, 1988, p. 14-15 ; Duquette et Molin Vasseur, 1982, p. 13-15). Aubry-Beaulieu coécrit une lettre ouverte avec Jacques de Tonnancour qui est ensuite publiée dans *Le Canada* le 30 mai 1941. Tous deux y déplorent la rigueur de l'enseignement de son directeur, Charles Maillard (S. Aubry et J. de Tonnancour, 1941.05.30). Le même texte paraît dans *Le Devoir* le lendemain (Aubry et de Tonnancour, 1941.05.31).

AUDET, André (1914-1952)

Il est rapporté dans la section des potins du journal *Radiomonde* (1945.06.23) qu'Audet offre son soutien à Alfred Pellan, peu après la censure de ses élèves et de la manifestation survenue lors du vernissage de l'exposition de fin d'année de l'ÉBAM. Ce support n'a rien d'étonnant : les deux hommes se connaissent bien. Ils collaborent notamment à l'automne 1944 lorsqu'Audet met en scène la pièce *Pierre et Madeleine*. Pellan réalise pour l'occasion les costumes et les décors (*Radiomonde*, 1944.12.23).

Les deux autres personnes qui exprimeraient leur soutien à Pellan, selon ce même article de *Radiomonde* (1945.06.23), connaissent aussi bien Audet. Il s'agit de son ami André Mathieu, qui a notamment composé la musique de *Pierre et Madeleine* (*Radiomonde*, 1944.12.23), et de Gratien Gélinas qui a une maison d'été près de celle d'Audet, à Oka (*La Presse*, 1944.06.23, p. 11).

AYLESWORTH, John Bell (1898-1990)

Aylesworth est l'un des juges qui réaffirment la condamnation de Dorothy Cameron en juin 1966 après son procès à la Cour d'appel de l'Ontario. Il est l'auteur principal du verdict, que cosignent deux de ses collègues (*Canadian Criminal Cases*, 1966, p. 276-289). Dans son jugement, Aylesworth stipule que les œuvres présentent des scènes indues à caractère sexuel. Au sujet des ouvrages d'histoire de l'art et de la liste des œuvres soumis par les avocats de Cameron lors du procès à la Cour d'appel de l'Ontario, Aylesworth affirme :

> *In my view, it is an attempt, partially at leat, to introduce firther evidence. It is firther view that so much of the material as tends to indicate what has been or is depicted by way of public display in other countries (and most of the material is in this category) is not relevant to any of the issues in the case at bar* » (*Canadian Criminal Cases*, 1966, p. 282).

Autrement dit, le juge n'est pas convaincu que ces exemples sont appropriés pour déterminer la norme de tolérance de la société canadienne.

Christopher Moore (2014, p. 214) mentionne le caractère particulier de ce juge qui siege à la Cour d'appel de l'Ontario de 1946 à 1972 : « *In twenty-six years on the bench, he developed a reputation for prickliness and impatience, but was widely regarded as one of the top legal authorities in Ontario* ». Il est possible de confirmer les observations de Moore en analysant les articles de journaux traitant du procès de Dorothy Cameron ou dans le verdict écrit que remet le juge par la suite.

BAGNANI, Mary Stewart (1903-1996)

Bagnani est l'un des témoins experts appelés à la barre par la défense lors du premier procès de Dorothy Cameron au mois d'octobre 1965. Bagnani a assisté au vernissage d'*Eros '65* et a visité l'exposition à une autre reprise par la suite (*Appeal Case*, 1967, p. 103). Durant son témoignage, elle insiste notamment sur la bonne réputation de Cameron, ainsi que sur les qualités artistiques et éducatives des œuvres pour les étudiants en art (*Appeal Case*, 1967, p. 103-104).

Bagnani offre des conférences sur les beaux-arts à l'AGT. En mai 1965, elle est engagée par Trent University, à Peterborough, afin de donner une série de conférences. Elle a aussi été à la tête du département d'éducation de l'AGT (*Appeal Case*, 1967, p. 103), en plus d'être active au sein du comité responsable de l'agrandissement de ce musée, de 1951 à 1963 (*The Globe and Mail*, 1965.05.29 ; Lochnan, 1996.05.08). Compte tenu des liens de Bagnani avec l'AGT, elle connaît possiblement bien Cameron puisque cette dernière a œuvré au sein du Junior Women's Committee de l'Art Gallery of Toronto dans les années 1950.

BALDWIN, Martin (1891-1968)

De 1912 à 1948, l'AGT est sous la gouverne de Baldwin. Il porte tout d'abord le titre de conservateur de 1932 à 1948, jusqu'au moment où ce poste devient celui du directeur. Baldwin occupe cette fonction de 1948 à 1961 (AGO, [n.d.]).

C'est à titre de conservateur qu'il intervient dans les journaux de Toronto. La première fois, il s'étonne de la censure de *Reclining Nude* de Matthew Smith à la foire de Regina en juillet 1947. En effet, l'œuvre a été exposée peu auparavant à l'AGT sans

que cela crée de problème (*The Toronto Daily Star*, 1947.08.02). Sa seconde intervention a lieu quatre ans plus tard. Il annonce alors l'acte iconoclaste fait à l'encontre de *Two Nudes* de Harold Town durant l'exposition de l'ARAC présentée à l'AGT. Baldwin ne se prononce toutefois pas sur la censure ou sur l'œuvre : il se limite à rapporter que des dommages ont été faits. Il explique aussi que le retrait du tableau de l'exposition est dû uniquement aux ravages imputés par l'iconoclaste (*The Toronto Daily Star*, 1951.12.26).

BAULU, Roger (1910-1997)

Baulu débute sa carrière au journal *Le Canada* à la fin des années 1920. Il devient dans les années 1930, commentateur radio aux stations CKAC, CFCF et à la radio de Radio-Canada (Beauregard, 1990, p. 38-39). Il est pressenti comme conseiller juridique potentiel pour le procès d'un sans-culotte en février 1950. Sa présence à l'évènement n'est toutefois pas confirmée puisqu'il fait partie des personnes qui sont invitées à la seconde soirée (Stockdale, 1950.02.28), celle qui n'a jamais eu lieu.

BARRAS, Henri (1937-2007)

D'origine suisse, Barras immigre au Canada en 1961. Il est le directeur de la Galerie Libre à Montréal de 1962 à 1964 (Baillargeon, 2007.11.09), avant de devenir directeur des expositions du MAC de 1965 à 1971, puis le directeur par intérim de l'institution en 1971-1972 (Connolly, 1992, f. 62).

C'est Barras qui est présent le soir du vernissage de l'exposition rétrospective de Robert Roussil, alors que le sculpteur et ses amis placardent les murs avec des affiches de Vittorio. Après avoir consulté le directeur du Musée, Guy Robert, il ordonne leur décrochage, ce qui mène à la bagarre entre les artistes et les gardiens du musée (Basile, 1965.11.20 ; Rivard, 1965.11.18).

BÉLIVEAU, Juliette (1889-1975)

Béliveau est une actrice de cinéma et de radio-romans présentés à CKAC et à la radio de Radio-Canada. Au lendemain de la rencontre du comité du procès d'un sans-culotte à la Librairie Tranquille, le 27 février 1950, son nom est soulevé afin qu'une invitation à participer à l'évènement-spectacle lui soit envoyée (Stockdale, 1950.02.28). Béliveau n'est toutefois pas du nombre des invités puisque la seconde rencontre n'a jamais eu lieu. Il n'est pas étonnant que sa présence soit pressentie, car elle connaît plusieurs des invités (confirmées ou non). Ainsi, Béliveau joue notamment dans les pièces de théâtre *Ti-Coq* et *Fridolin* de Gratien Gélinas, qui est également invité à participer au procès-spectacle (Stockdale, 1950.02.28). Elle joue aussi dans un film produit par Paul L'Anglais, *Un homme et son péché*, aux côtés de Nicole Germain, Hector Charland et Ovila Légaré. Ces quatre personnes sont, tout comme elle, conviées à la soirée (*Le Canada* [Arthur Prévost], 1950.02.25 ; Gallant, 1950.02.25 ; Stockdale, 1950.02.28).

BENOÎT, Jean (1922-2010)

Au moment de l'affaire de l'ÉBAM, en juin 1945, Jean Benoît est l'un des élèves de la classe de peinture d'Alfred Pellan. Il apprécie tout particulièrement la grande liberté artistique et individuelle qui y règne (A. Gladu, 1986). Avec Mimi Parent et Jean Léonard, deux autres élèves de la classe de Pellan, il est cosignataires d'une lettre publiée dans les journaux qui manifeste leur appui incontestable envers le professeur et leur mépris vis-à-vis des actions de Charles Maillard (*La Presse*, 1945.06.23).

Les liens entre Benoît et Pellan se poursuivent dans les années qui suivent. Il est l'un des signataires du manifeste *Prisme d'Yeux*, qu'il ratifie sous le pseudonyme de « Je Anonyme ». Mimi Parent, qu'il épouse en 1948, signe elle aussi ce manifeste. Benoît et Parent sont des artistes surréalistes qui rejoignent officiellement le groupe parisien à la fin des années 1950. L'érotisme et l'obscénité marquent l'œuvre de Benoît, notamment sa performance *L'exécution du testament du marquis de Sade* en 1959. Pour en savoir plus sur cette œuvre, voir notamment Pierre, 1975.

BERTON, Pierre (1920-2004)

Berton est journaliste, chroniqueur, essayiste et animateur télé. De 1949 à 1958, il travaille au *Maclean's* où, en plus d'y publier des articles, il est rédacteur en chef (1953-1958). Lorsqu'il quitte le magazine canadien, il intègre l'équipe du *Toronto Daily Star* de 1958 à 1962. Durant sa carrière, Berton produit des textes traitant de sujets diversifiés et ses propos sont souvent controversés (McKillop, 2008, p. 330-335). Il est aussi connu pour ses positions libérales par rapport à la nudité, la sexualité et la censure, des sujets sur lesquels il se prononce notamment dans ses chroniques dans le

Toronto Daily Star et dans *Maclean's.* Par exemple à la fin du mois d'octobre 1958, Berton (1958.10.23) consacre un article à ce qu'il appelle « *the new cult of the bosom* » dans lequel il parle longuement de *Playboy* et d'autres magazines où sont tapissées des photographies de femmes 0aux seins nus en vente dans les kiosques de journaux de Toronto. Le lendemain, Berton (1958.10.24) publie une entrevue avec le fondateur du magazine *Playboy*, Hugh Hefner (1926-2017), une des revues sur lesquelles il s'est longuement penché dans son article la veille. Dans les années 1950, parallèlement à son travail de journaliste, il participe à titre de commentateur à plusieurs émissions de télévision, avant de prendre la barre du *Pierre Berton Show* puis du *Pierre Berton Hour*. Tout comme il le fait dans ses chroniques écrites, Berton y parle, entre autres, de la censure. C'est d'ailleurs à cette émission qu'il reçoit son ami Harold Town afin de discuter des œuvres de la série *Enigmas* peu après leur censure à Venise et au restaurant de l'aéroport de Toronto (Moritsugu, 1964.12.22).

Pierre Berton se prononce aussi à plusieurs occasions au sujet du nu en art et de la censure dans le cadre des différents évènements liés à *Eros '*65. Lorsqu'il prend la parole lors du vernissage, Berton est une véritable vedette du journalisme, une situation amplifiée par sa présence régulière à la télévision dans le *Pierre Berton Show*. Comme il le confie dans ses mémoires, dans les années 1960, il est souvent invité à officier dans des évènements mondains : « *I was called upon to appear at every conceivable fête, gala, opening, exhibition, fund-raiser, protest march, and panel discussion* » (Berton, 1995, p. 281-282). Cependant, la présence du journaliste au vernissage d'*Eros '65* n'est pas due qu'à sa célébrité. Cameron et Berton se connaissent bien puisqu'elle est l'une des femmes qui côtoient le Swordsmen's Club, un groupe fondé par le journaliste et quelques-uns de ses amis (McKillop, 2008, p. 443), dont le peintre Harold Town et l'architecte John Cresswell Parkin (Carpenter, 2016.08.24).

Berton est l'un des membres fondateurs de l'ACLC et participe à la table ronde organisée par l'association à la suite des interventions policières à la Dorothy Cameron

Gallery, en mai 1965, et des accusations d'obscénité portées contre sa propriétaire. Comme le rapporte le critique d'art Barrie Hale (1965.06.04) dans son compte rendu de la discussion des panélistes, Berton est « *against all censorship* ». Il invite le public à soutenir financièrement Cameron dans sa bataille juridique lors de la soirée, soulevant au passage que la galeriste « […] *was not wealthy, and that cheques for her defense against the obscenity charge might be sent to her gallery* » (Hale, 1965.06.04). Berton agit d'ailleurs rapidement pour amasser des fonds pour lui venir en aide dans la foulée des évènements de mai 1965 (Hale, 1965.05.29 ; M.B. Fraser, 2014, p. 40). Il poursuit ses efforts en décembre de la même année à la suite de la condamnation de la galeriste. Il s'allie alors à Town et à J.C. Parkin afin de ramasser d'autres fonds (*The Telegram*, 1965.12.01).

BICE, Clare (1909-1976)

Bice est illustrateur de profession et conservateur de la London Public Library and Art Museum dans la ville de London, en Ontario. C'est à ce titre qu'il est sollicité par Avrom Isaacs à la suite de la condamnation de Dorothy Cameron par la Cour d'appel de l'Ontario (Isaacs, 1966.09.27h). Isaacs lui demande de signer la lettre dans laquelle les conservateurs, directeurs de musées et galeristes les plus importants du Canada soulignent leur soutien envers Cameron. Il n'a pas été possible de découvrir si Bice signe ou non la lettre puisque sa réponse ne se trouve pas dans le fonds d'archives d'Isaacs.

Il est plutôt étonnant de trouver Bice parmi les personnes sollicitées par Isaacs puisque le conservateur a censuré deux fois l'œuvre *Seated Nude* de John Boyle (né en 1941) au cours de l'année 1966. Le chroniqueur torontois Robert Fulford (1966.05.11b) décrit l'œuvre dans le *Toronto Daily Star* : « *The work in question consists of a plank*

portraying a clothed man from the waist up. Across from the board is a straight wooden chair standing on a plank. The plank gives the impression of being painted and then sat on by a nude man while the paint was still wet ». Bice l'a tout d'abord interdit d'une exposition en janvier « […] *on grounds of bad taste* » (Fulford, 1966.05.11b). Puis, il censure de nouveau *Seated Nude* au mois de mai, soit au moment même où se tient le procès médiatisé de Dorothy Cameron devant la Cour d'appel de l'Ontario. Cette fois, la censure a lieu bien que l'œuvre ait été initialement acceptée par le jury de la Western Ontario Art Exhibition. Greg Curnoe (1936-1992), Murray Favro (né en 1940) et Bernice Vincent (1936-2016), qui participent à cette exposition, retirent leurs propres œuvres en signe de protestation (*The Globe and Mail*, 1966.05.11).

BLEAU, J.-Eugène (dates inconnues)

Bleau est le sous-secrétaire de la Province de Québec. En juin 1945, Charles Maillard contacte le Secrétaire de la Province, Omer Côté, afin qu'il appuie la censure des œuvres des élèves de la classe d'Alfred Pellan. Le politicien est alors à l'extérieur de la ville et ne peut répondre. C'est donc Bleau qui se prononce et il soutient la décision de Maillard (Pellan, 1945.06.19).

BILLARD, Jean (dates inconnues)

Billard est enseignant (*Le Devoir*, 1960.12.21). Il cosigne la lettre ouverte de Guy Borremans (1961.01.16), écrite pour protester contre le retrait des photographies de la série *Chère chair* au mois de décembre 1960 par les policiers montréalais.

Quelques semaines auparavant, Billard prend aussi position contre la censure du film *Hiroshima, mon amour* dans une lettre ouverte coécrite avec Gilles Rochette et Patrick Straram – tous deux également signataires de la missive en soutien à Borremans. 250 personnalités du monde culturel, mais également des enseignants et des personnes provenant du grand public, apposent leur signature sur le document qui dénonce les coupures faites dans le long métrage tiré du livre éponyme de Marguerite Duras (*Le Devoir*, 1960.11.29 ; *La Presse*, 1960.11.30).

BLOORE, Ronald (1925-2009)

Bloore est l'un des témoins experts appelés à la barre par la défense lors du premier procès de Dorothy Cameron, au mois d'octobre 1965. Il a suivi une formation en histoire de l'art et en archéologie, des matières qu'il enseigne, entre autres, à la University of Toronto (1957-1958), à la University of Saskatchewan (1958-1966) et à York University (1966-1990) (Tamplin, 1988, p. 31-32). Il est l'un des témoins experts appelés à la barre par la défense lors du premier procès de Cameron au mois d'octobre 1965. Durant son témoignage, il insiste sur les qualités artistiques des œuvres de Markle, Chaplin et Ross, ainsi que sur l'importance de la représentation de la figure humaine pour l'histoire de l'art. Il cherche aussi à inscrire ces œuvres dans la tradition, notamment en évoquant des œuvres européennes et des nus exposés au Canada (*Appeal Case*, 1967, p. 84-94).

Bloore occupe le poste de directeur de la Norman Mackenzie Gallery de la University of Saskatchewan à Regina entre 1958 et 1966. Bloore est également artiste et membre de Regina Five. Le peintre connaît bien Cameron puisqu'il a exposé à la Here and Now Gallery en 1962, puis à la Dorothy Cameron Gallery du 12 au 29 mars 1965, soit quelques semaines seulement avant l'éclatement de la controverse

d'*Eros '65*. Ted Fraser (1975a) affirme que les expositions de Bloore à Toronto ont été très importantes pour sa carrière et que ceci est en grande partie dû au soutien de Cameron. Le lien professionnel entre Cameron et Bloore discrédite le peintre comme témoin expert aux yeux de l'avocat de la Couronne, Paul Rickaby (Fulford, 1965.10.07). Au moment de son plaidoyer, le procureur affirme toutefois regretter ses paroles, qui laissent entendre que Bloore prend la défense de Cameron afin de protéger ses propres intérêts. Il demande à ce que la Cour ne tienne pas compte de son commentaire (Fulford, 1965.10.08). Bloore épouse Cameron en 1974 (Cherry, 1974.04.29).

Le procès de Cameron n'est pas le seul où Bloore est convoqué à titre de témoin expert. En 1994, la Couronne le sollicite pour le procès d'Eli Langer (né en 1967), accusé d'avoir présenté des œuvres de pornographie juvénile lors de son exposition solo à la Mercer Gallery de Toronto. Le témoignage de Bloore va toutefois à l'encontre de celui que recherche la Couronne : le peintre reconnaît le mérite artistique des œuvres de Langer et affirme que l'une d'elle est « *remarkable* ». Bloore va même plus loin en répondant à une question de l'avocat de la Couronne, au sujet des limites que devrait imposer la société à l'expression artistique : « *Adolph Hitler tried that, for example. It's pure facism* » (Claridge, 1994.10.05). Une dizaine d'années après son procès, Langer affirme que Bloore aurait accepté de témoigner pour la Couronne afin de venger Cameron et aurait affirmé : « *I've been wating 26 years to get those basteard for what they did to my wife* » (S. Martin, 2004.06.26).

BRUSHÉSI, Jean (1901-1979)

Brushési prend position contre l'acte iconoclaste de Benoît Gonthier envers *La Paix* de Robert Roussil dans un texte publié en août 1951 (*Les Cahiers de la Place*

Publique, 1951.08). Il est alors le sous-secrétaire de la province de Québec (P. Hébert, 2006b, p. 134). Depuis 1949, il est aussi le président de la Société des Écrivains canadiens.

Il est l'un de ceux qui annoncent les festivités du centenaire de Balzac dans le journal *Le Canada* en février 1950. Plusieurs des œuvres de l'auteur français sont toujours à l'*Index* au milieu du 20e siècle et, par le fait même, Mgr Albert Valois désapprouve l'initiative (P. Hébert, 2006b, p. 128-130). Malgré les appels à la censure de Valois et l'annulation des célébrations, Henri Tranquille expose des livres de Balzac dans la vitrine de sa librairie. Brushési et Roussil comptent parmi les invités présents à la Librairie Tranquille pour une soirée de célébration dans le cadre du centenaire de Balzac le 17 août 1950 (*Le Devoir*, 1950.08.24). Pour cette occasion, Roussil réalise un buste à l'effigie de l'auteur français et l'expose devant chez Tranquille (P. Hébert, 2006a, p. 67 et 69 ; P. Hébert et Salaün, 2004, p. 176-177 et 181).

BURTON, Dennis (1933-2013)

Burton est représenté par le galeriste Avrom Isaacs. Il propose une série d'œuvres intitulée *Gaterbeltmania* entre 1964 et 1968. Ces tableaux s'inspirent à la fois de l'imagerie de la *pin-up*, des magazines érotiques et des publicités de lingerie. Les œuvres dénotent d'une sensualité et d'un érotisme certains, comme le constatent plusieurs des journalistes qui offrent un compte-rendu très positif de l'exposition de Burton à l'Isaacs Gallery en avril 1965 (*The Globe and Mail*, 1965.04.01 ; Hale, 1965.04.03 ; Kritzwiser, 1965.04.03 ; Dexter, 1965.04.07 ; Tumpane, 1965.04.08). Bien que Brenda Cossman (1995, p. 15) affirme que cette exposition : « […] *came under heavy criticism, but no charges were laid* », les recherches effectuées dans les journaux de l'époque laissent plutôt croire qu'une petite portion des visiteurs est

dérangée par les œuvres. Par exemple, le chroniqueur Frank Tumpane (1965.04.08) relève certaines des réactions dont il dit avoir été témoin : « *One man, who identified himself as an engineer, said to the artist: "If this weren't such a permissive age, you'd be locked up in a public institution for painting this pornographic garbage." On the same occasion, a lady sidled over and hissed: "Disgusting."* ». Michael Hanlon (1965.04.17) raconte, sous un ton humoristique, que le camelot d'Avrom Isaacs, un garçon de dix ans nommé Roderick Poole, aurait qualifié les œuvres de Burton de « *Old Naughty Nylons* ». Malgré ces propos, il semblerait qu'aucune lettre ouverte faisant échos à ces plaintes n'ait été reproduite dans les journaux torontois et aucune plainte officielle n'a été portée contre Burton. L'absence de plaintes à la suite de l'exposition de Burton est aussi rapportée par Arnold Rockman (1965c) dans *Canadian Art*.

Quelques mois plus tard, la série *Gaterbeltmania* est exposée au New Brunswick Museum de Saint-John du 8 décembre 1965 au 3 janvier 1966. L'exposition attire initialement des commentaires négatifs et des plaintes de la part de certains visiteurs, mais aucune censure n'est exercée et le public se déplace en grand nombre pour voir les œuvres. La situation est bien différente lorsque l'exposition se déplace en Alberta quelques semaines plus tard. Elle est alors annulée par John McGillivray, le directeur de l'Edmonton Art Gallery. Il déclare alors à la presse : « *I thought the Garterbeltmania work (Burton's recent style) was too controversial to be shown to the people of Edmonton* […] » (*The Telegram*, 1966.03.05).

Burton est l'un des artistes qui participent à l'exposition *Eros '65* à la Dorothy Cameron Gallery en mai 1965. Il déplore le verdict de culpabilité de la galeriste à deux occasions, soit à la suite du premier procès (Hale, 1965.11.26) puis lorsque la Cour Suprême du Canada affirme que le dossier est clos, en 1967. Burton qualifie alors la décision des juges de « *terrible for art in Canada* » (*The Telegram*, 1967.06.07).

CALLWOOD, June (1924-2007)

Callwood est une journaliste qui travaille, entre autres, au *Globe and Mail* (de 1942 à 1945 puis de 1983 à 1989), au magazine *Maclean's* et au *Chatelaine*, en plus de publier de nombreux livres et essais tout au long de sa carrière. Elle fait la connaissance de Pierre Berton au *Maclean's* en 1947 et les deux journalistes se lient rapidement d'amitié (McKillop, 2008, p. 226).

Callwood est aussi une activiste. Elle œuvre pour la défense des libertés civiles et est notamment cofondatrice de l'ACLC, en 1964 (M.B. Fraser, 2014, p. 40), et y occupe le poste de vice-présidente de 1964 à 1988. C'est à ce titre qu'elle participe, le 7 juin 1965, à la table ronde organisée dans la foulée des interventions policières à la Dorothy Cameron Gallery afin de discuter de la liberté des arts et de la censure. Callwood s'oppose à la censure et est en faveur de la représentation de la sexualité, notamment au cinéma (*The Toronto Daily Star*, 1965.06.04). Elle est toutefois favorable à la censure lorsqu'il y a représentation de la violence. Deux des panélistes, Pierre Berton et Harry Malcolmson, tout comme certaines personnes du public lui indiquent alors que « […] *censorship was censorship, regardless of the supposed evil that was guarding against* » (Hale, 1965.06.04).

Ce n'est pas la seule fois qu'elle se prononce sur ces questions. Par exemple, en 1967, elle fait partie des panélistes d'une table ronde portant sur la loi et l'obscénité, organisée une fois de plus par l'ACLC. Elle affirme durant cette rencontre être contre la censure littéraire, même auprès d'un jeune lectorat puisque ce genre d'interdit « […] *has destroyed the interest of children in reading* […] » (*The Telegram*, 1967.06.14). Ce même article rapporte que pour Callwood, « [*a*] *bit of pornography might perk up the interest* […] » des jeunes lecteurs.

CASSON, A.J. (1898-1992)

A.J. Casson est l'un des membres du comité d'art de la CNE en 1949, celui qui a sélectionné *Susannah and the Elders* de Thomas Hart Benton et qui a refusé à la toute dernière minute d'exposer *Deux Suzanne et le Jeune Âge* [*Trois personnes*] d'Alfred Pellan. Il n'a pas été possible de retrouver de commentaires de la part de Casson à ce sujet. Le peintre, qui a rejoint le Groupe des Sept en 1926, est un artiste bien établi au Canada. Les membres de ce groupe et leurs toiles sont encore très influents sur la scène artistique canadienne – et principalement torontoise – au milieu du 20e siècle. Les œuvres de Casson, tout comme celles des autres membres du groupe, sont surtout composées de représentations du nord, de paysages canadiens inhabités et de scènes rurales.

CHARLAND, Hector (1883-1962)

Le journal *The Herald* annonce qu'un certain « Charlan », issu du milieu théâtral québécois, est l'un des participants potentiels au procès d'un sans-culotte en février 1950, mis sur pied afin de prendre la défense de *La Famille* de Robert Roussil. Sa présence n'est pas confirmée (Stockdale, 1950.02.28). Tout porte à croire que le journaliste parle ici d'Hector Charland, un acteur qui joue notamment le rôle de Séraphin Poudrier dans le radio-roman des années 1940, ainsi que dans le film *Un homme et son péché*. Cet opus est produit par Paul L'Anglais. Juliette Béliveau, Ovila Légaré et Nicole Germain jouent eux aussi dans ce film et, à l'instar de L'Anglais, ils sont des invités (confirmés ou non) du procès d'un sans-culotte. Charland reprend son rôle dans le film *Séraphin* qui sort le 17 février 1950, soit quelques jours avant la tenue du procès d'un sans-culotte. Le film est, tout comme *Un homme et son péché*, produit

par L'Anglais. L'attention médiatique dont bénéficie le film peut expliquer que Charland, ses collègues acteurs et le producteur aient été invités.

CHAREST, Nicole (dates inconnues)

Dans les années 1950, Charest publie, entre autres, dans *Radiomonde* et *Télémonde*. Elle se prononce contre la censure à deux reprises entre novembre 1960 et janvier 1961. En effet, elle cosigne la lettre de Jean Billard, Gilles Rochette et Patrick Straram contre la censure d'*Hiroshima, mon amour* (*Le Devoir*, 1960.11.29) quelques semaines avant d'appuyer la missive rédigée par Guy Borremans pour dénoncer la censure de l'exposition *Chère chair* (Borremans, 1961.01.16).

CHOQUETTE, Adrienne (1915-1973)

Choquette prend la défense de Robert Roussil dans un article publié dans *Les Cahiers de la place publique* (1951.08) peu après la destruction partielle de *La Paix* par Benoît Gonthier. Ce n'est pas la première fois qu'elle est liée à une affaire de censure. En 1949, l'autrice voit son roman *La Coupe vide* (1948) être classé « mauvais » par *Lecture,* la revue des éditions Fides, en raison de son érotisme (P. Hébert, 2006a, p. 152-154 ; Salaün, 2010, p. 153-198). Il ne s'agit pas d'une censure directe, car le livre n'est pas interdit de vente, mais l'effet censorial est tout de même présent puisque le clergé encourage fortement ses fidèles à ne pas le lire. Dans la foulée de cette condamnation, l'autrice se prononce contre la censure et le système de classification de *Lecture* dans le cadre d'une conférence prononcée en mars 1949 (Viens, 1998, p. 289 ; P. Hébert, 2006a, p. 152-154).

CHRISTMAS, Douglas (dates inconnues)

Le propriétaire de The Studio Art Gallery à Vancouver est sollicité par Avrom Isaacs (1966.09.27b) à l'automne 1966 afin de signer une lettre en soutien à Dorothy Cameron à la suite de sa seconde condamnation par un tribunal canadien. Son assistante, Mary Goldie Larratt (1966.11.03), confirme son appui dans une réponse envoyée à Isaacs.

Quelques mois plus tard, Christmas est à son tour visé par la censure. En mars 1967, il est accusé d'obscénité en vertu de l'article 150 du *Code criminel canadien* à la suite de l'exposition de David Mayrs (1935-2020). Deux œuvres érotiques attirent alors l'attention des autorités : *La Dildo* et *St.George – Ten minutes After Slaying the Dragon*. À la différence de Cameron, Christmas n'est pas reconnu coupable au terme de son procès (*Artscanada*, 1967.05 ; Simmins, 1967, p. 1).

COMTOIS, Ulysse (1931-1999)

Ulysse Comtois, sculpteur, dessinateur et peintre, est un ami de Guy Borremans (Hudon, 2007, p. 28), aussi il n'est pas surprenant qu'il ait cosigné la lettre du photographe qui dénonce le règlement n° 2129 et la censure de son exposition *Chère chair* (Borremans, 1961.01.16). Comtois expose en début de carrière avec les automatistes (Gauvreau et G. Lapointe, 1996, p. 367), groupe auquel est rattaché Jean-Paul Mousseau et Claude Gauvreau, deux autres signataires de la lettre de Borremans. Comtois, Mousseau et Borremans ont d'ailleurs tous les trois exposés ensemble dans le cadre du Premier Salon de l'AANFM, présenté au Restaurant Hélène-de-Champlain en 1956 (Sicotte, 1995, p. 56). En plus de sa pratique artistique, Comtois œuvre dans le milieu de la télévision, un domaine près de celui où évolue Borremans. Le peintre

est notamment monteur cinématographique à Radio-Canada entre 1954 et 1962 (Hakim, 1999, p. 26).

COSGROVE, Stanley (1911-2002)

Cosgrove est, tout comme Alfred Pellan, professeur de peinture à l'ÉBAM au milieu des années 1940. Il intègre le corps professoral de l'institution en 1944, soit quelques mois avant que n'ait lieu la censure des nus de la classe de Pellan et la manifestation qui perturbe le vernissage de juin 1945. Il ne se prononce pas dans les journaux ni au sujet du retrait des toiles des élèves de Pellan ni au sujet de la manifestation qui bouleverse le vernissage. De même, il ne commente pas la querelle qui oppose Pellan à Charles Maillard, le directeur de l'ÉBAM. Selon Jacques de Roussan (1989, p. 28), Cosgrove « […] se tint à l'écart de la cabale ourdie contre Maillard, tout simplement parce qu'il la considérait comme inutile et abstraite ».

Cosgrove suit une formation à l'ÉBAM de 1929 à 1935 et est l'élève de la classe de peinture de Maillard. Il suit aussi sa formation auprès d'Edwin Holgate (1892-1977) à l'AAM au milieu des années 1930 et travaille comme assistant du peintre muraliste José Clemente Orozco (1883-1949) au Mexique au début des années 1940. En 1943, Maillard l'invite à rentrer à Montréal afin d'occuper le poste de professeur de peinture, ce qu'il décline afin de rester un peu plus longtemps auprès d'Orozco. Il reviendra néanmoins en novembre 1943 et occupe le poste de professeur de composition décorative puisque, entre temps, Pellan est engagé pour enseigner la peinture. En 1944, un second cours de peinture est ouvert et le poste est offert à Cosgrove (F.-M. Gagnon, 1998, p. 120-122).

Cosgrove peint surtout des paysages, des natures mortes et des portraits. Ses premiers nus sont plutôt académiques, mais sa technique se transforme au cours des années 1940. À ce moment, alors qu'il simplifie la forme, il esquisse souvent les corps féminins dénudés à l'aide de quelques traits monochromes au pastel ou au fusain (de Roussan, 1989, p. 93).

CÔTÉ, Omer (1906-1999)

Côté est membre de l'Association catholique de la jeunesse canadienne-française, « […] un mouvement dont le but vise à développer chez les jeunes étudiants ou professionnels laïcs des sentiments catholiques et nationaux » (F. Harvey, 2014, p. 180). En juin 1945, lorsque survient la censure des élèves de Pellan à l'ÉBAM et la manifestation le soir du vernissage de fin d'année, Côté est alors le Secrétaire de la province, un poste qu'il occupe de 1944 à 1956. À ce titre, il est le ministre responsable des Écoles des beaux-arts de Montréal et de Québec. Il ne se prononce pas au préalable sur les toiles visées par la censure puisque c'est son assistant, J.-Eugène Bleau, qui appuie la censure des œuvres des élèves d'Alfred Pellan par Charles Maillard (Pellan, 1945.06.19). À la suite de cet évènement, Côté déclare qu'il prendra « […] la décision qui s'impose » après avoir vu les deux toiles qui ont mené à la manifestation et recueilli les versions de Pellan, de Maillard et de Mgr Albert Valois, l'évêque qui a conseillé le directeur de l'ÉBAM (*Le Devoir*, 1945.06.19). Sa décision ne semble toutefois pas être partagée par les journaux. Côté intervient une fois de plus à l'ÉBAM dans les mois qui suivent afin de calmer les tensions entre Pellan et Maillard (*La Presse*, 1945.09.21).

En février 1950, Côté est pressenti comme invité au procès d'un sans-culotte, l'évènement spectacle qui doit servir à prendre la défense de *La Famille* de Robert Roussil. Il est nommé dans un seul article, celui de John Stockdale (1950.02.28)

du *Herald* à la suite de la soirée préliminaire du 27 février 1950. Puisque le procès d'un sans-culotte n'a pas lieu, il n'est pas possible de confirmer cette invitation ni de savoir si l'homme politique aurait accepté de s'y rendre.

CÔTÉ, Roland (dates inconnues)

Côté est un journaliste et chroniqueur de spectacles au journal *Le Canada* (Trudelle, 2001.01.21), tout comme deux des coorganisateurs de l'évènement, Charles Hamel et Arthur Prévost. Au tournant des années 1950, il participe souvent à des débats publics au Monument national ou ailleurs, dans lesquels il côtoie plusieurs des invités confirmés ou non, du procès d'un sans-culotte. Selon un article publié dans le journal qui l'embauche, Côté a confirmé sa présence au procès d'un sans-culotte au mois de février 1950 (*Le Canada* [Arthur Prévost], 1950.02.25).

DAUTHUILLE, Laurent (1924-1971)

Au mois de février 1950, le nom de Dauthuille est nommé lorsque la liste des participants potentiels au procès d'un sans-culotte est publiée dans la presse (*Le Canada* [Arthur Prévost], 1950.02.18 ; *Le Petit Journal*, 1950.02.19). Sa présence à l'évènement est confirmée selon un article paru dans *Le Canada* ([Arthur Prévost], 1950.02.25).

L'invitation lui est sans doute adressée en raison de sa grande célébrité de Dauthuille. Le boxeur d'origine française réside à Montréal à la fin des années 1940 et au début des années 1950. Depuis son arrivée dans la métropole québécoise en 1948,

Dauthuille s'impose sur la scène locale en remportant plusieurs combats. Il gagne, entre autres, contre l'Américain Jake LaMotta (1922-2017) au Forum de Montréal en février 1949, lui permettant ainsi d'aspirer au titre de champion mondial dans la catégorie poids moyen (Meloche, 1949.02.22 ; Parizeau, 1949.02.22). En août 1949, il se mesure au Montréalais Johnny Greco (1923-1954) et remporte aussi ce match devant une importante foule de près 20 000 personnes (Soulière, 1949.08.04 ; *Le Canada*, 1949.08.04). Ces deux victoires lui assurent une célébrité dans la métropole québécoise et le combat remporté contre LaMotta est souligné dans certains des textes annonçant la tenue du procès d'un sans-culotte (*Le Canada* [Arthur Prévost], 1950.02.18 ; *Le Petit Journal*, 1950.02.19 ; *Le Canada* [Arthur Prévost], 1950.02.25).

DELRUE, Denyse (Lavallée) (1922-1997)

Denyse Delrue est connue sous son nom de jeune fille Denyse Lavallée lorsqu'un de ses nus est visé par la censure de Charles Maillard à l'ÉBAM en juin 1945. Elle accepte tout d'abord d'altérer son œuvre, en ajoutant un costume de bain à la femme nue qu'elle a peint sur la toile. Ce vêtement ne semble pas suffisant pour Maillard, qui retire l'œuvre peu avant le vernissage. Le nom de l'élève n'est pas offert dans la presse de l'époque, mais il est par la suite confirmé par l'historiographie (F.-M. Gagnon, 1998, p. 207 ; Marcotte, 2000, f. 13-15).

À la fin des années 1950, Delrue, désormais marié au joaillier Georges Delrue (1920-2010), ouvre la première Galerie Denyse Delrue (1957-1959) au 1520, rue Crescent. L'adresse est modifiée par la ville en 1959 et devient le 2100, rue Crescent (Lafleur, 2011, f. 70). À la suite de son divorce en 1959, Delrue ferme sa galerie et en ouvre une seconde, au 2080 rue Crescent, à quelques portes de l'endroit où se trouve la première. La Galerie Denyse Delrue ferme définitivement ses portes en 1963. Pour

en savoir plus sur les galeries Denyse Delrue, les expositions qui y sont présentées et leur importance pour la scène artistique montréalaise, voir Robillard, 1985 ; Marcotte, 2000 ; Lafleur, 2011.

Quelques années après avoir été elle-même censurée lors de l'exposition de fin d'année des élèves de l'École des beaux-arts de Montréal en 1945, Delrue prend position contre la censure de Borremans en cosignant la lettre ouverte que le photographe adresse au maire de Montréal, Jean Drapeau, en 1960 (Borremans, 1961.01.16). Borremans et Delrue se connaissent. Comme le confie le photographe à Sébastien Hudon (2007, p. 31) : « […] je préférais fréquenter la Galerie Denyse Delrue. Simplement parce que j'adorais Denyse et nous avions beaucoup d'affinités. Elle avait une forte personnalité, cela me plaisait beaucoup ». Delrue connaît aussi plusieurs des signataires de la lettre de Borremans puisque sa galerie se consacre principalement à la production de peintres québécois contemporains. D'ailleurs, Jean-Paul Mousseau et François Soucy exposent tous deux à quelques reprises chez Delrue (Sicotte, 1995). En ce qui concerne Raymond Poulin, un autre des signataires de la lettre d'appui à Borremans, il travaille dans sa galerie (Charest, 1959.11.28). Il épouse Delrue en 1962.

DELAGE, Gérard (1912-1991)

Delage est pressenti afin de jouer le rôle d'un juge lors du procès d'un sans-culotte en février 1950. Sa présence n'est toutefois pas confirmée (Stockdale, 1950.02.28). Delage est avocat de formation, acteur, journaliste et commentateur radio. Il écrit aussi plusieurs émissions radiodiffusées dans la métropole québécoise. Il pratique le droit de 1936 à 1944, puis il se tourne vers une carrière axée sur les communications. En parallèle, il travaille au sein de l'Association professionnelle des Hôteliers (Delage, 2018).

DENIS, Fernand (mort en 1975)

Le nom de Fernand Denis se trouve sur la liste des participants présumés du procès d'un sans-culotte en février 1950. Selon la journaliste Mavis Gallant (1950.02.25), Denis doit jouer le rôle d'un constable. Sa présence est confirmée par *Le Canada* ([Arthur Prévost], 1950.02.25). Denis est associé au *Petit Journal* durant 43 ans à titre de journaliste. Il en est aussi le rédacteur en chef pendant une vingtaine d'années, soit jusqu'au moment de sa retraite en 1971 (*Le Petit Journal*, 1975.11.16). Il connaît donc bien au moins trois des coorganisateurs du procès d'un sans-culotte, André Lecompte, Arthur Prévost et Pierre Saint-Germain, car ils publient dans *Le Petit Journal* au tournant les années 1950. Fernand Denis a sans doute croisé Robert Roussil au vernissage de l'exposition de Leo Brueckner (dates inconnues) à la Librairie Tranquille en décembre 1949, un évènement auquel ils participent tous les deux (*Le Devoir*, 1949.12.07).

En 1964, Denis publie un article dans lequel il revient sur la censure de *La Famille*. Il n'y parle toutefois pas du procès d'un sans-culotte ni de sa potentielle participation (Denis, 1964.06.21).

DEPREZ, Jean (pseudonyme de Laurette Laroque) (1906-1965)

Laurette Laroque a une formation d'actrice et met en scène des pièces de théâtre tout au long des années 1930. Elle enseigne également à l'École du spectacle, une institution qu'elle a fondée avec Henri Letondal (1901-1955). Sous le pseudonyme de Suzanne Clairval, elle joue dans divers radio-romans au tournant des années 1940, puis sous celui de Jean Desprez, elle écrit des des feuilletons radiophoniques et des

téléromans, ainsi que des critiques théâtrales dans des journaux et revues québécoises (Legris, 1981, p. 82-83).

Desprez est associée à l'affaire de *La Famille* de Robert Roussil puisque son nom est soulevé comme participante potentielle du procès d'un sans-culotte. Elle est pressentie pour jouer le rôle de conseillère juridique (Stockdale, 1950.02.28), mais aucun article ne confirme sa présence.

Desprez prend toutefois officiellement la défense de Roussil l'année suivante, lors de l'affaire de *La Paix.* Dans une courte déclaration retranscrite dans les pages des *Cahiers de la place publique* (1951.08), elle dénonce la censure et l'acte iconoclaste porté par Benoît Gonthier contre la sculpture. Ce n'est pas la seule fois où elle se prononce contre une forme de censure. En 1956, lors de l'affaire Pellan, elle écrit un article afin de déplorer la demande de censure faite par le conseiller Antoine Tremblay (Desprez, 1956.11.18).

DESBAILLETS, Jacques (1919-1990)

Desbaillets est pressenti pour jouer le rôle d'un huissier dans le procès d'un sans-culotte, au mois de février 1950. Sa présence n'est toutefois pas confirmée (Stockdale, 1950.02.28). Il est alors fort connu dans le monde radiophonique, où il anime plusieurs émissions. Il travaille notamment avec Roger Baulu (*La Presse*, 1990.09.06), lui aussi invité au procès-spectacle d'un sans-culotte.

DORÉ, Fernand (1923-2008)

Doré est un homme de théâtre qui cofonde la troupe la Compagnie du Masque en 1948. Dans les années 1950, il œuvre au développement d'émissions jeunesse à la télévision de Radio-Canada (*La Presse*, 2008.08.22). Il est l'un des acteurs à se prononcer dans les pages des *Cahiers de la place publique* (1951.08) pour déplorer la destruction partielle de *La Paix* de Robert Roussil.

DOMINGUE, Maurice (1918-2002)

Domingue se positionne contre l'iconoclasme et la censure de *La Paix* en 1951 dans les pages des *Cahiers de la place publique* (1951.08). Le peintre expose ses aquarelles à plusieurs reprises à la Librairie Tranquille entre 1948 et 1954, notamment dans le cadre de l'exposition rétrospective présentée du 30 juillet au 31 août 1949 à laquelle participe aussi Robert Roussil (Pelletier, 1948.06.17 ; Robitaille, 1949.07.29 ; *Le Canada*, 1949.08.10 ; Robitaille, 1949.12.30). Il est donc permis de croire qu'il a fait la connaissance de Roussil à l'une ou l'autre de ces occasions. Il y a aussi sans doute rencontré les deux employés de la Librairie Tranquille, Jean-Maurice Laporte et Jean-Jules Richard, qui codirigent *Les Cahiers de la Place Publique*.

DRAPEAU, Jean (1916-1999)

C'est à la suite d'une initiative du maire Drapeau que l'exposition d'Alfred Pellan a lieu dans le Hall d'honneur de la mairie de Montréal. Il n'est pas celui qui demande la censure des œuvres, mais il a consulté différentes personnes avant que

l'exposition ne soit modifiée en raison des plaintes d'Antoine Tremblay (*Dimanche-Matin*, 1956.11.11).

Drapeau a une formation d'avocat. Il est connu pour la bataille qu'il livre avec Pacifique « Pax » Plante (1907-1976), au tournant des années 1950, contre l'immoralité à la ville de Montréal. Il se présente ensuite à la mairie et il est élu pour un premier mandat de 1954 à 1957. Il est à nouveau nommé en 1960 et reste au pouvoir sans interruption jusqu'en 1986. Au sujet des campagnes de moralité de Drapeau et de Plante, voir M. Lapointe, 2014.

Drapeau œuvre pour le développement des arts et de la culture à Montréal. En plus d'avoir misé sur la construction de *La Place des Arts*, inaugurée en 1963, le maire soutient *Le Salon international de la Caricature*, organisé par son ami Robert LaPalme et qui se tient à Montréal entre 1964 et 1988. Drapeau met aussi sur pied le Conseil des Arts de la région métropolitaine en 1956, un regroupement dans lequel artistes et politiciens unissent leurs forces « […] pour suggérer toutes les améliorations pouvant assurer à Montréal le rôle de métropole intellectuelle » (Rumilly, 1974, p. 178).

L'intérêt du maire de Montréal pour l'art et la culture et le soutien qu'il apporte à plusieurs initiatives ne l'empêche toutefois pas d'exiger le démantèlement de *Corridart* en 1976. Cette exposition collective en plein air est organisée en marge des festivités pour célébrer la tenue des Jeux olympiques dans la métropole québécoise. Quelques jours avant la cérémonie d'ouverture des jeux, les œuvres installées le long de la rue Sherbrooke sont démantelées par la Ville. L'usage de lieux publics sans l'autorisation des autorités municipales et le danger de certaines installations justifient les actions des employés municipaux, tout comme la laideur des œuvres que leur reproche le maire Drapeau. Une importante couverture médiatique caractérise cette affaire, qui se solde par un procès à l'issue duquel un jugement en faveur des artistes

est prononcé (Descoteaux, 1993, f. 25-84 ; Choquette, 1996 ; P. Hébert, 2006a, p. 149-152).

DROUIN, Denis (1916-1978)

Drouin est un acteur à qui le comité provisoire du procès d'un sans-culotte pense offrir le rôle d'un policier au mois de février 1950. Sa présence à l'évènement n'est toutefois pas confirmée (Stockdale, 1950.02.28). Drouin connaît certains des participants présumés du procès, notamment Guy Maufette et Ovila Légaré avec qui il joue dans le film *Le Curé du Village*. L'opus est une production de Paul L'Anglais, un autre invité à la soirée organisée pour défendre *La Famille*.

DUBÉ, Marcel (1930-2016)

En 1953, la pièce *Zone* de Dubé, présentée pour la première fois au public, remporte un grand succès et faisait la renommée de l'auteur. Les pièces de théâtre de Dubé, présentées sur les planches ou à la télévision de Radio-Canada, sont très populaires auprès du grand public.

Le dramaturge signe la lettre de Jean Billard, Gilles Rochette et Patrick Straram contre la censure d'*Hiroshima, mon amour* à la fin du mois de novembre 1960 (*Le Devoir*, 1960.11.29). Dubé, Billard, Rochette et Straram apposent aussi leur signature à la missive rédigée par Guy Borremans (1961.01.16). Ils demandent notamment à Drapeau d'abroger le règlement n° 2129 qui interdit l'exposition du nu à Montréal sans l'autorisation du chef de police peu après la censure de son exposition *Chère Chair*.

DUMOUCHEL, Albert (1916-1971)

L'importance de Dumouchel pour l'histoire de l'art québécois est notamment soulignée par Denis Martin et Michèle Grandbois (1991, p. 170). Ils écrivent : « […] le fulgurant essor que connaît [la gravure] au cours des années 1950 et 1960 au Québec est principalement dû à son enseignement dynamique et à une présence remarquée de ses œuvres ainsi que celles de ses élèves sur la scène internationale ».

Dumouchel prend la défense de Roussil durant l'affaire de *La Paix* en 1951. Il enseigne la gravure à l'École des arts graphiques de Montréal de 1942 à 1960, puis il intègre l'ÉBAM où il enseigne jusqu'en 1969 (D. Martin et Grandbois, 1991, p. 169). Tout au long de sa carrière, il réalise de nombreux nus (de Roussan, 1982, p. 20). Si une charge érotique est perceptible dans certaines œuvres du milieu des années 1940, celle-ci est plus fréquente au début des années 1960 (G. Robert, 1970). Dumouchel s'intéresse à l'art moderne et est l'un des signataires du manifeste *Prisme d'yeux*.

ENSOR, Barbara (1915-2008)

C'est en tant que propriétaire de la Wells Gallery à Ottawa qu'Ensor (née Wells) est sollicité par Avrom Isaacs en 1966 afin de signer la lettre d'appui à Dorothy Cameron en prévision de son procès devant la Cour Suprême du Canada. Avant d'ouvrir sa galerie d'art dans la capitale nationale, Ensor fonde l'école Artist's Workshop à Toronto en 1951 et dirige l'endroit durant quelques années (*The Globe and Mail*, 2008.01.10). Dans *Letters from a Gentleman of Excess*, Jack Pollock (1989, p. 110) se remémore l'endroit. Il écrit :

> « *Babara offered classes for those who wanted them, but it was the chance to draw nude models* without *instruction that became so important to many artists. It was the only place, other than the Ontario College of Art, which was stuffy and very constipated, where you could do this.* […] *Many artists, such as Graham Cougthry, could frequently be found there* ».

Les artistes qui fréquentent ce lieu de formation bénéficient de cours de modèles vivants où ils peuvent explorer la figure humaine avec beaucoup de liberté.

EUDES, Bernard (dates inconnues)

Le Canada et le *Standard* confirment qu'Eudes a accepté de jouer le rôle de membre du jury lors du procès d'un sans-culotte en février 1950 (*Le Canada* [Arthur Prévost], 1950.02.25 ; Gallant, 1950.02.25). Eudes est l'administrateur du Canadian Concerts Artists qui organise et présente de très nombreux concerts à Montréal de 1943 à 1980 (Potvin, 2006).

FENTON, Terry (né en 1940)

Fenton est le directeur adjoint de la Norman Mackenzie Art Gallery à Regina, de 1965 à 1971. Il est contacté par Avrom Isaacs à la fin de septembre 1966 afin de signer un document dans lequel les galeristes canadiens sont appelés à prendre la défense de Dorothy Cameron, peu après la reconduction du verdict de culpabilité par la Cour d'appel du Canada.

Dans sa missive, Isaacs (1966.09.27d) demande à Fenton de contacter certaines personnes du milieu des arts à Regina afin qu'ils signent eux aussi la lettre. Fenton

s'empresse de répondre positivement à la demande, d'autant plus que, comme il en informe Isaacs dans sa réponse, il a lui-même été aux prises avec une censure peu auparavant. L'évènement en question a eu lieu en septembre 1966, au moment où l'artiste américain Edward Kienholz (1927-1994) expose dans sa galerie (Fenton, 1966.10.04). Fenton est également critique d'art, auteur d'ouvrages en histoire de l'art, commissaire d'expositions et artiste paysagiste.

FERRON, Jacques (1921-1985)

Jacques Ferron se prononce contre l'acte iconoclaste de Benoît Gonthier porté à l'encontre de *La Paix* de Robert Roussil dans les pages des *Cahiers de la place publique* (1951.08). Il est un médecin et un politicien, en plus de consacrer une part de sa carrière à l'écriture. Il publie aussi de nombreuses lettres dans les journaux, dont certaines sont marquées par leur teneur polémiste. Roussil fait sa connaissance au tournant des années 1950. Jacques Ferron est le frère de l'artiste Marcelle Ferron, que le sculpteur montréalais connaît bien aussi puisqu'elle a notamment participé à une exposition collective avec Roussil chez Henri Tranquille à l'été 1949. Jacques Ferron fait partie des personnes présentes au vernissage (*Le Devoir*, 1949.07.30 ; *Le Canada*, 1949.08.10). Ce n'est pas le seul évènement impliquant Roussil et Marcelle Ferron. Tous deux participent à la manifestation qui a lieu en marge du Salon du Printemps de l'AAM en mars 1950 (Tétreau, 1996, p. 18). Le sculpteur participe à d'autres évènements de protestations, cette fois en compagnie de Jacques Ferron. Ils se retrouvent à la soirée organisée en août 1950 à la Librairie Tranquille afin de célébrer le centenaire de Balzac (*Le Devoir*, 1950.08.24). Ferron est membre de la Société des écrivains canadiens depuis 1950 (Paulin, 2006, p. 149), la société qui désire célébrer le centenaire de Balzac en 1950. Les liens entre les deux hommes se poursuivent dans les

années qui suivent. Ainsi, Ferron fonde le parti Rhinocéros en 1963 et Roussil possède sa carte de membre (voir le fonds d'archives de Roussil au MNBAQ).

FLEMING, Meredith (1917-2006)

Fleming est l'un des coactionnaires de la Dorothy Cameron Gallery (Fulford, 1965.10.07). Il est présent aux côtés de Cameron lors de la première perquisition (Fulford, 1965.05.22). Fleming est aussi l'avocat de la galeriste lors de son premier procès, en octobre 1965, puis il agit à titre de conseiller juridique pour les procès devant la Cour d'appel de l'Ontario en 1966 et la Cour Suprême du Canada en 1967. Ses frais sont alors assumés par l'ACLC (Brehl, 1966.04.18).

FROST, Rex (1890-1968)

Frost est le président de la *Toronto Camera Club*. Peu avant l'ouverture du 56e Salon International de photographies de Toronto, présenté durant la CNE de 1947, il confie qu'une des images présentées, un nu de Shirley M. Hall intitulé *A la Mode*, pourrait possiblement mener à l'éclosion d'une controverse (*The Globe and Mail*, 1947.08.11). Contrairement aux prédictions de Frost, la photographie ne pose pas problème.

FULFORD, Patricia (née en 1935)

La sculpteure Patricia Fulford a écrit deux lettres ouvertes au mois de mai 1965 dans lesquelles elle s'oppose à la censure de l'exposition *Eros '65*. Elle considère que Dorothy Cameron est l'une des galeristes les plus respectées de Toronto et croit que la justice ne devrait pas intervenir dans le monde de l'art. Elle soutient : « *Whenever the law interferes with the arts, it makes itself ridiculous and accomplishes nothing* » (*The Toronto Daily Star*, 1965.05.29a). Fulford fait remarquer que des ouvrages et des images sur la sexualité sont facilement accessibles un peu partout à Toronto et que, par conséquent, l'intervention dans la galerie Cameron lui apparaît comme un non-sens (*The Telegram*, 1965.06.01b). Fulford connaît sans doute Markle puisqu'elle fait ses études à l'OCA 1954 à 1957, alors que le second fréquente l'institution de 1955 à 1957 (Cameron, 1968, p. 114 ; Wainwright, 2010, p. 27). Il est aussi possible qu'elle connaisse Cameron, qui se spécialise dans les dernières années de vie de sa galerie dans la sculpture monumentale. Deux ans après les interventions des policiers à la Dorothy Cameron Gallery, Patricia Fulford est l'une des sculpteures choisies par la galeriste pour l'exposition *Sculpture '67*, présentée sur la place de l'hôtel de ville de Toronto dans le cadre des festivités du centenaire du Canada (Cameron, 1968).

FULFORD, Robert (né en 1932)

De mai 1965 à juin 1967, le journaliste et chroniqueur Robert Fulford écrit de nombreux articles portant sur *Eros '65* et les procès de Cameron, auquel il assiste assidument. Des documents relatifs au procès, ainsi que les notes qu'il a prises alors qu'il y assiste se trouve dans son fonds d'archives conservé à McMaster University (Fulford, [1965-1967]).

La censure artistique intéresse beaucoup le journaliste. Il écrit d'ailleurs de nombreux articles dans lesquels il la dénonce dès le début des années 1960. Dans ses mémoires, il mentionne à ce sujet : « *Around 1960, Pierre Berton pointed out to me that I'd written three or four Star columns on censorship in the past month. "Fulford," he said, "if they ever eliminate censorship you'll be out of business." That day appears to be far in the future* » (Fulford, 1988, p. 111). Il n'est donc pas étonnant que Fulford participe à la table ronde organisée par l'ACLC le 3 juin 1965 pour dénoncer l'intervention policière survenue à la Dorothy Cameron Gallery quelques semaines plus tôt (Hale, 1965.06.04).

Durant sa carrière, Fulford travaille notamment comme chroniqueur au *Globe and Mail* (de 1950 à 1954 et de 1955 à 1956), au *Maclean's* (de 1954 à1955 et de 1962 à 1964), au *Mayfair* (1955) et au *Toronto Daily Star* (de 1958 à 1962 et de 1964 à 1968). Il devient l'éditeur du *Saturday Night* en 1968 (Fulford, 1988, p. 68-69).

GAGNON, Jean-Louis (1913-2004)

Gagnon est journaliste et il accepte de jouer le rôle de membre du jury lors du procès d'un sans-culotte en février 1950 (*Le Canada* [Arthur Prévost], 1950.02.18 ; Gallant, 1950.02.25 ; *Le Canada* [Arthur Prévost], 1950.02.25). Gagnon est alors directeur des services de l'information au *Canada* (Behiels, 2013.12.15), le journal pour lequel travaillent Arthur Prévost et Charles Hamel, deux des coorganisateurs de l'évènement. Gagnon n'est pas étranger au monde de l'art puisqu'il est le secrétaire de la Galerie Municipale, la galerie d'art ouverte par son ami Robert LaPalme au début des années 1940 (Hardy, 2006, f. 158).

GARAND, Roger (1922-1987)

Garand est un acteur pressenti pour jouer le rôle d'un avocat lors du procès d'un sans-culotte en 1950. Sa présence n'est toutefois pas confirmée de manière officielle (Stockdale, 1950.02.28). À l'époque, Garand est surtout connu pour les émissions radiophoniques qu'il anime. Le tournage du film *Les lumières de ma ville* a lieu en janvier 1950 et sa production attire l'attention des journaux tout au long du premier mois de l'année (*Le Canada,* 1950.01.16 ; *Le Devoir*, 1950.01.16 ; *Photo-Journal*, 1950.01.26). Ce film, produit et coscénarisé par Garand met notamment en scène Guy Mauffette et a pour narrateur René Lévesque, deux personnes qui sont elles aussi pressenties pour être au procès d'un sans-culotte. Ce ne sont pas les seules personnalités qui font une apparition dans le film a avoir été invité au procès-spectacle. Roger Baulu et Gratien Gélinas font aussi partie du lot.

GAUVREAU, Claude (1925-1971)

Il est à la fois poète, dramaturge et critique d'art. Comme plusieurs des signataires du *Refus global*, Gauvreau dénonce régulièrement la censure, en plus de prôner la liberté personnelle et artistique. Il fréquente la Librairie Tranquille où le manifeste du groupe automatiste est lancé en 1948. Gauvreau est présent, tout comme Robert Roussil, au vernissage de l'exposition présentée à la Librairie Tranquille, à laquelle le sculpteur participe en août 1949 (*Le Canada*, 1949.08.10).

Gauvreau doit jouer le rôle de l'avocat de la sculpture *La Famille* de Robert Roussil lors du procès d'un sans-culotte au mois de février 1950 (Gallant, 1950.02.25). Sa correspondance avec Jean-Claude Dussault, dans laquelle il relate le déroulement

de la soirée, confirme sa présence sur les lieux lors de la rencontre préléminaire (Gauvreau et Dussault, 1993).

En 1950, les liens entre Roussil et Gauvreau ne se limitent pas au procès d'un sans-culotte puisque les deux hommes participent ensemble à une manifestation en marge du 67e Salon du Printemps. Cet évènement est organisé afin de protester contre les choix conservateurs des jurés et de leur désintérêt pour l'art automatiste. De même, Gauvreau et Roussil prennent part tous deux à l'Exposition des Rebelles du 18 au 25 mars 1950, une sorte de Salon des Refusés qui fait également partie des tactiques mises en place pour protester contre le jury de l'Exposition du Printemps (Verdurin, 1950.03.31 ; F.-M. Gagnon, 1998, p. 660-687 ; L. Lamarche, 1999, p. 65-66).

En 1951, Gauvreau prend une fois de plus le parti de Roussil à la suite de l'affaire de *La Paix.* Il dénonce l'inaction d'Agnès Lefort, qui plaide coupable aux accusations d'indécence portée contre elle par la ville de Montréal, ce qui mène à une polémique entre le critique et la galeriste (Gauvreau, 1951.04.07 ; Lefort, 1951.04.21 ; Gauvreau, 1951.04.21).

Dans les années qui suivent, Gauvreau continue à lutter contre la censure et pour la liberté artistique. En septembre et novembre 1960, il écrit deux missives à son ami Guy Borremans pour vanter notamment les qualités de *La Femme Images*, le film érotico-surréaliste du cinéaste et photographe d'origine belge. Il prend la défense du film contre la critique qu'en fait Jean-Claude Pilon dans la revue *Objectif* (Hudon, 2007, p. 73 ; G. Lapointe, 2012, p. 8, 10 ; Hudon et G. Lapointe, 2012, p. 123). Quelques semaines plus tard, il cosigne la lettre ouverte écrite par Borremans pour dénoncer la censure de son exposition *Chère chair* par les policiers et l'application du règlement municipal no 2129 (Borremans, 1961.01.16). Après l'affaire de *La Famille* – et plus précisément le procès d'un sans-culotte – et celle de *La Paix*, il s'agit de la troisième censure du nu artistique contre laquelle Gauvreau prend position.

GÉLINAS, Gratien (1909-1999)

Le nom de Gélinas est associé à deux affaires, soit celle de l'ÉBAM en 1945 et celle de *La Famille* de Robert Roussil puisqu'il est nommé comme étant l'un des participants présumés du procès d'un sans-culotte en 1950. Rien toutefois ne permet de confirmer hors de tout doute qu'il prend réellement parti lors de ces deux évènements puisque la référence à Gélinas se fait dans la chronique à potins « Les indiscrétions de l'ouvreuse » en 1945 (*Radiomonde*, 1945.06.23) et qu'il n'est pas possible de savoir qui se rend à la soirée chez Tranquille où il est l'une des personnalités pressenties pour jouer un juge en 1950. En effet, Gélinas ne semble pas avoir confirmé sa présence à la soirée (Stockdale, 1950.02.28).

Il est possible que Gélinas ait été nommé uniquement sur la base de sa popularité, afin d'attirer l'attention du grand public sur le procès. En effet, il est alors une personnalité importante du théâtre et de la radio. Il est connu pour la revue théâtrale *Fridolinons* présentée sur scène de 1938 à 1946, une œuvre qu'il écrit et dans laquelle il joue le rôle de Fridolin, jeune garçon pris « entre l'enfance et l'adolescence ». Ce personnage a vu le jour sur les ondes de CKAC en 1937 (Mailot, 1980, p. 9). *Les Fridolinades* est un spectacle dans lequel Gélinas fait « […] une satire d'une religion superstitieuse, formaliste, la religion de bonne femme ou de vieille fille […] » (A. Fortier et Gélinas, 1991, p. 42). Chacune des éditions remporte un grand succès critique et populaire, et celle de 1945 « […] marque un sommet sur plusieurs points de vue » (Mailot, 1980, p. 9, 15). Dans cette revue, « […] Gélinas se fait portraitiste, frondeur, satiriste, il caricature et illustre à gros traits, au grand plaisir de ses contemporains, la petite histoire et les petites absurdités de la vie collective d'alors » (Gilbert, 1981, p. 124). En 1948, il obtient à nouveau un grand succès avec la pièce *Ti-Coq*.

GERMAIN, Nicole (1916-1994)

Le nom de Germain est cité dans trois articles publiés en février 1950 au sujet du procès d'un sans-culotte. Elle doit y jouer le rôle d'une avocate (*Le Canada* [Arthur Prévost], 1950.02.25 ; Gallant, 1950.02.25 ; Stockdale, 1950.02.28). Germain est une actrice qui joue notamment dans les films *La Forteresse* (1946)*, Un homme et son péché* (1949) et *Séraphin* (1950) aux côtés d'autres invités au procès, soit Juliette Béliveau, Hector Charland et Ovila Légaré. Les trois films sont produits par Paul L'Anglais, un autre participant présumé au procès d'un sans-culotte. Puisque le film *Séraphin* sort en salle le 18 février 1950 (*Le Devoir*, 1950.02.18), soit quelques jours avant la tenue du procès-spectacle, il est possible de croire que l'attention médiatique dont bénéficient le film et ses acteurs explique l'invitation de Germain. Il est difficile de déterminer si Germain a bel et bien confirmé sa présence à l'évènement. Selon le *Herald*, elle ne l'aurait pas fait (Stockdale, 1950.02.28), alors que *Le Canada* atteste de sa participation (*Le Canada* [Arthur Prévost], 1950.02.25).

GIGUÈRE, Roland (1929-2003)

Artiste graphique, typographe et poète, Giguère étudie à l'École des arts graphiques de 1948 à 1951 où il a notamment comme professeurs Albert Dumouchel et Arthur Gladu (Fournier, 1986, p. 171 ; D. Martin et Grandbois, 1991, p. 166-167). À l'instar de ses mentors, Giguère se prononce dans les pages des *Cahiers de la place publique* (1951.08) contre l'acte iconoclaste posé par Benoît Gonthier à l'égard de *La Paix* de Robert Roussil. Giguère fréquente notamment la Librairie Tranquille (Dulude, 2013, p. 31) où travaillent les deux codirecteurs des *Cahiers de la place publique*, Jean-Jules Richard et Jean-Maurice Laporte. Roussil, un ami de Tranquille, fréquente aussi l'endroit à la même période.

GLADSTONE, Gerald (1929-2005)

Gladstone prend position contre l'intervention du maire Nathan Phillips à la Hart House en janvier 1955 dans une lettre ouverte publiée dans le *Telegram*. Pour lui, « [*c*]*anadian painting is greatly in need of support – not criticism by politicians* » (*The Telegram*, 1955.01.08). Il est alors le directeur artistique de la MacLaren Advertising Compagny (Tippett, 2017, p. 152), tout en poursuivant des activités artistiques professionnelles. Il est représenté par Avrom Isaacs, le même galeriste qui s'occupe des carrières de Coughtry et de Snow à partir de 1956. Après avoir exploré la peinture, il se spécialise, dans les années 1960, dans la sculpture (Tippett, 2017, p. 165).

GLADU, Arthur (1918-1998)

Gladu a été formé dans les années 1930 à l'École technique de Montréal et à l'ÉBAM. Il devient le professeur du cours de typographie à l'École des Arts graphiques à partir de 1946. Il assiste au vernissage de l'exposition rétrospective de la Librairie Tranquille au mois d'août 1949. Roussil est alors un des exposants et est, lui aussi, présent le soir du vernissage (*Le Canada*, 1949.08.10). Gladu se positionne contre la destruction de *La Paix* de Robert Roussil par un passant dans les pages des *Cahiers de la place publique* (1951.08). Tout comme son collègue et ami Dumouchel, qui s'est prononcé contre l'acte iconoclaste, il est l'un des cosignataires du manifeste *Prisme d'Yeux* et s'intéresse à l'art moderne. Son frère aîné est le critique d'art Paul Gladu (Dulude, 2013, p. 39).

GLADU, Paul (1914-2003)

Tout au long de sa carrière, Gladu publie des textes dédiés au nu artistique et au nudisme (P. Gladu, 1965.08.01 ; P. Gladu,1965.08.08) et prend la défense de Pellan, Borremans et Muhlstock dans le cadre des controverses survenues en 1956, 1961 et 1962 (P. Gladu,1956.11.24 ; P. Gladu,1961.01.01 ; P. Gladu,1962.12.09). En 1965, il écrit être « […] un ami de vieille date […] » de Roussil (P. Gladu, 1965.11.21).

Après une formation en histoire de l'art, Gladu débute sa carrière de critique à la fin des années 1940 (Gauvreau et G. Lapointe, 2002, p. 197-198 ; Carani, 1990, p. 37). Ses textes sur l'art sont destinés au très grand public. Marie Carani soutient que « [s]a critique populiste dans l'hebdomadaire *Le Petit Journal* constitue un effort de vulgarisation louable de l'évolution du monde des arts » (Carani, 1990, p. 37). Vers 1947, il fonde avec Charles Hamel les Éditions du Manitou, qui se limite à la publication d'un seul ouvrage (Michon, 2004, p. 308).

GODARD, Mira (1928-2010)

D'origine roumaine, Godard immigre au Canada dans les années 1950, après avoir passé quelques années à Paris. À la suite de ses études en ingénierie, elle fait l'acquisition de la Galerie Agnès Lefort à Montréal en 1961, une galerie alors bien établie sur la scène montréalaise. Lorsqu'elle en devient la nouvelle propriétaire, elle fait le vœu de poursuivre le travail de Lefort en présentant que des œuvres non-figuratives contemporaines canadiennes et internationales comme le faisait l'ancienne propriétaire (Eber, 1962.03.10 ; Fyfe, 2008, f. 26, 28). En 1967, elle renomme l'endroit la Galerie Godard-Lefort. Pour en savoir plus sur Godard et ses galeries, voir Fyfe, 2008.

C'est à titre de propriétaire de la galerie montréalaise qu'elle est contactée par Avrom Isaacs à l'automne 1966 afin de signer un texte appuyant Dorothy Cameron et contestant la reconnaissance de culpabilité réitérée par la Cour d'appel de l'Ontario quelques mois plus tôt. Isaacs lui demande aussi de contacter ses collègues montréalais afin qu'ils puissent aussi signer le document (Isaacs, 1966.09.27e). À la suite de la consultation du fonds Isaacs, il n'a pas été possible de confirmer si la galeriste a accepté l'invitation de son collègue torontois.

GNASS, Peter (né en 1936)

Originaire d'Allemagne, Gnass immigre au Canada en 1957 et s'inscrit la même année à l'ÉBAM. Il termine sa formation en 1962. Il a été par la suite l'élève de Roussil (Montbizom, 1965.02.13). Il se spécialise en gravure et sculpture. Gnass débute donc sa carrière au moment où il prend part à la bataille entre les artistes et les agents de sécurité au Musée d'art contemporain de Montréal en novembre 1965, le soir du vernissage de l'exposition rétrospective de Robert Roussil.

Les idées défendues par Roussil et les actions qu'il pose tout au long de sa carrière ne sont pas si éloignées de celles que prône Gnass. Comme l'explique Eve-Lyne Beaudry (2004, p. 53), le sculpteur s'implique, dès le milieu des années 1960, dans diverses initiatives visant à « […] l'amélioration de la situation des artistes et, par le fait même, pour l'amélioration de leurs droits ». Il intente des procès lorsque l'intégrité de ses œuvres n'est pas respectée (Beaudry, 2004).

Par ailleurs, tout comme Roussil, Gnass est insatisfait de la direction de Guy Robert au Musée d'art contemporain. Il est l'un des cosignataires d'une lettre ouverte envoyée à *La Presse* au mois de mars 1965 dans laquelle la revue *Le Nouvel Âge* – dont

Gnass est le directeur en 1965 – reproche au MAC d'avoir refusé les œuvres d'une soixantaine d'artistes dans le cadre de l'initiative *Les Trente A*, une série d'activités artistiques présentées dans la métropole de Montréal. Gnass agit à titre de directeur adjoint de l'évènement. Les signataires de la lettre écrivent : « Nous ne comprenons pas. Refuser d'exposer un groupe aussi important de jeunes créateurs revient à nier l'art qui se fait » (*La Presse*, 1965.02.22). Cette déception envers l'institution et son directeur permet de comprendre, en partie, la participation de Gnass à la bataille lors du vernissage de Roussil.

GRANDMONT, Éloi de (1921-1970)

De Grandmont – pseudonyme de Joseph-Éloi-Augustin Grammont – est un poète, dramaturge et critique d'art. Il est formé à l'ÉBAM entre 1940 et 1944. Dans les années 1940, il est notamment critique d'art au *Devoir* et au *Canada*, puis à la radio et à la télévision à partir des années 1950 (R. Hamel, 1989, p. 629 ; Lalande, 2003, p. 38-39). En 1946, de Grandmont publie un recueil de poésie surréaliste, *Le Voyage d'Arlequin*, illustré par Pellan. Il prend la défense du peintre peu après la manifestation des étudiants de l'École des beaux-arts de Montréal si l'on se fie à un article de Charles Hamel (1945.06.16) dans lequel le chroniqueur rapporte une conversation qu'il a eu avec Robert LaPalme et Éloi de Grandmont.

Ce n'est pas la seule fois que de Grandmont est associé à un évènement censorial. Selon le journal *Le Canada*, de Grandmont a accepté de participer au procès d'un sans-culotte (*Le Canada* [Arthur Prévost], 1950.02.25). Il est un ami de Charles Hamel (1945.06.16, p. 4), l'un des coorganisateurs de la soirée. Il a aussi assisté au vernissage de l'exposition de Roussil à la Librairie Tranquille au mois de juillet 1949 (*Le Devoir*, 1949.07.05).

GUIL, Roger (décédé en 1983)

Guil est l'un des coorganisateurs du procès d'un sans-culotte, l'évènement spectacle mis sur pied afin de dénoncer la censure de *La Famille* de Robert Roussil. Guil fait sans doute la connaissance de Roussil lors de la seconde exposition à laquelle participe le sculpteur à la Librairie Tranquille en août 1949 puisque le journaliste et le sculpteur sont tous deux présents lors du vernissage (*Le Canada*, 1949.08.10). Guil est un journaliste et chansonnier d'origine française. Durant sa carrière, il travaille au *Montréal-Matin*, à *Allô-Police* et à *Photo-Police* (*La Presse*, 1983.11.30).

HACHBORN, Gordon (1930-2017)

Hachborn est le procureur de la couronne lors des procès de Dorothy Cameron devant la Cour d'appel de l'Ontario en 1966 et de la Cour Suprême du Canada en 1967. Il remplace Peter Rickaby, l'avocat qui occupe cette fonction lors du premier procès en octobre 1965.

HAINES, Fred S. (1879-1960)

L'association entre le peintre Haines et la CNE est longue et fructueuse puisqu'entre 1920 et 1951, il occupe les postes de secrétaire du département d'art graphique puis de commissaire des beaux-arts (Comfort, 1961). Il fait donc partie du comité artistique qui sélectionne notamment les nus controversés présentés en 1927, mais aussi *Youth* d'Edward Glen en 1947 et *Susannah and the Elders* de Thomas Hart

Benton en 1949. Il est aussi l'un des responsables du retrait de *Deux Suzanne et le Vieil Âge* d'Alfred Pellan en 1949.

En parallèle de ses engagements à la CNE, Haines est le directeur de l'AGT de 1927 à 1932 et celui de l'OCA de 1932 à 1951. Il est aussi le président de l'ARAC de 1939 à 1942 (Kilbourn, 1962.09.01). Il est principalement reconnu pour ses gravures et sa peinture de paysage.

HAMEL, Émile Charles (1914-1961)

Hamel est journaliste et écrivain. Il coorganise avec certains de ses amis le procès d'un sans-culotte, mis sur pied en février 1950 afin de protester contre la censure de *La Famille* de Robert Roussil. Il rencontre le sculpteur à la Librairie Tranquille à l'été 1949, alors qu'il y présente sa première exposition (*Le Devoir*, 1949.07.05). Hamel travaille alors au *Canada* – tout comme un autre des coorganisateurs, Arthur Prévost – et publie une critique élogieuse de l'exposition (C. Hamel, 1949.07.09). Il est aussi ami avec Henri Tranquille et Jean-Jules Richard, aussi impliqués dans le procès-spectacle (Gauthier, 2005, p. 27, 30).

Hamel et Henri Tranquille sont copropriétaires de la Librairie Hamel et Tranquille (1940) ainsi que de la Librairie Lilliput (1941-1943) (Vincent et Michon, 2004, p. 370 ; Gauthier, 2005, p. 41, 45-46). Les deux hommes partagent ensemble des idées anticléricales (Gauthier, 2005, p. 27). Hamel collabore aussi, l'année suivante, à l'éphémère publication *Les Cahiers de la Place Publique* (1951-1952), fondée et dirigée par son ami, Jean-Jules Richard. D'ailleurs, il est l'une des personnalités qui commentent la destruction partielle de *La Paix* de Roussil en 1951, une situation qu'il dénonce vertement (*Les Cahiers de la Place Publique*, 1951.08).

Dans les années 1940, Hamel a notamment collaboré au *Clairon* de Saint-Hyacinthe, au *Jour* – en tant que responsable des pages littéraires, puis comme rédacteur en chef (Gauthier, 2005, p. 30). Hamel y publie des critiques littéraires (P. Hébert, 2006a, p. 618) et défend notamment le droit à la liberté artistique, en plus de décrier les « […] pressions d'ordre moral qui s'exerçaient sur les artistes et par conséquent sur le public » (Teboul, 1984, p. 214-215). C'est également dans les pages du *Jour* qu'Hamel dénonce, en 1945, la vision restreinte de Maillard au sujet de l'art et son contrôle du corps enseignant et des élèves de l'ÉBAM (C. Hamel, 1945.06.16 ; C. Hamel, 1945.07.21).

Hamel est aussi l'auteur de deux romans, *Solitude de la chair* (1951) et *Prix David* (1962). Le premier est coté « mauvais » par la revue *Lecture* de Fides (qui établit de 1946 à 1966 les côtes morales des ouvrages publiés au Québec) en raison de la sexualité extra-conjugale qui y est représentée (P. Hébert, 2006a, p. 618). Comme le mentionne Pierre Hébert (2010a, p. 12), la liste établie par Fides et le clergé est une « [s]orte d'interdiction non officielle ».

HARVEY, Jean-Charles (1891-1967)

Harvey est journaliste et écrivain. En 1937, il fonde *Le Jour*, un journal qu'il dirige jusqu'à la parution du dernier numéro en 1946. C'est dans les pages de ce journal qu'il se prononce au sujet de la querelle entre Alfred Pellan et Charles Maillard en 1945, au cours de laquelle il prend le parti du peintre en condamnant les actions du directeur de l'ÉBAM.

Harvey est contre la censure sous toutes ses formes. Il est l'auteur du roman *Les demi-civilisés*, un ouvrage condamné par le clergé québécois lors de sa parution en

1934 notamment en raison des propos contre l'Église et des relations extra-conjugales entretenues par les protagonistes (P. Hébert, 2006a, p. 179). Harvey est alors le rédacteur en chef du *Soleil* de Québec et, en raison des pressions faites à la direction du journal après la censure de son roman, il est contraint de quitter son poste (P. Hébert, 2006a, p. 180).

HARRIS, Lawren (1885-1970)

Harris est l'un des membres du Groupe des Sept et est, par le fait même, principalement connu pour ses paysages. En 1947, il se prononce dans les journaux torontois au sujet de la censure de *Reclining Nude* de Matthew Smith à Regina. Il prend alors la défense du nu et affirme que la moralité du sujet est supplantée par les qualités artistiques de l'œuvre (Karr, 1947.07.31).

Harris s'est aussi prononcé en 1927, à la suite de la controverse survenue à la CNE. Il mentionne alors que la réception d'une œuvre varie selon les standards d'une communauté, le type de public venu l'admirer et le lieu privilégié pour l'exposition. Autrement dit, Harris croit qu'une foule composée de connaisseurs d'art ne percevra pas un nu de la même manière qu'un groupe de personnes néophytes. Le peintre pense aussi que le contexte d'exposition est important : une œuvre peut être bien reçue par le public lorsqu'elle est exposée en Europe, mais ne pas l'être lorsqu'elle est présentée au Canada. Enfin, il insiste sur le fait que tous les nus européens ne sont pas nécessairement de bon goût (L. Harris, 1927.10). Quelques années plus tard, il affirme que le « meilleur nu jamais peint au Canada » est *Girl Under a Tree* (1931) de Prudence Heward (1896-1947) (Luckyj, 1986, p. 42).

HAYES, Frederick Clare (1924-1994)

Hayes est le premier juge à condamner Dorothy Cameron pour la présentation des œuvres obscènes de Robert Markle, Lawrence Chaplin et Fred Ross lors de l'exposition *Eros '65* à l'automne 1965. Les études de l'homme de loi sont brièvement dépeintes dans *The Telegram* à la suite de l'annonce de culpabilité de la galeriste. Il y est indiqué qu'Hayes obtient un diplôme en droit en 1958. Il est devenu magistrat adjoint en 1961, puis magistrat en 1964 (*The Telegram*, 1965.11.26b).

HÉBERT, Jacques (1923-2007)

En 1961, Hébert fonde les Éditions du Jour qui publient, entre autres, des ouvrages qui prônent la liberté d'expression et qui s'opposent à la censure. C'est le cas du *Manifeste* de Robert Roussil et de Claude Jasmin (1965).

Ce sont aussi les Éditions du jour qui publient *Obscénité et liberté plaidoyer contre la censure des livres, suivi d'extraits de plaidoiries et de jugements dans quelques causes célèbres : Lady Chatterley's Lover, Histoire d'O et cinq œuvres du Marquis de Sade* en 1970. Dans cet ouvrage, Hébert retrace les lois qui concernent la censure des productions littéraires au Canada – et plus particulièrement au Québec et s'attarde au procès médiatisé des romans nommés dans le titre. Bien qu'il fasse rapidement mention à quelques incidences que lesdites lois ont sur les beaux-arts ou d'autres manifestations artistiques (J. Hébert, 1970, p. 28, 32), c'est le sort de la littérature qui intéresse avant tout Hébert. Le style adopté par l'auteur est plutôt vindicatif. Il exprime clairement son opinion en faveur de la liberté d'expression (J. Hébert, 1970, p. 63-64) et contre la censure, qu'il considère comme étant « antidémocratique », « arbitraire » et abusive (J. Hébert, 1970, p. 39-42).

Pierre Hébert affirme au sujet de l'éditeur : « De tous les laïcs qui s'opposent à la censure, Jacques Hébert est celui qui se montre le plus combatif dans ses prises de position publiques et dans ses actions concrètes » (P. Hébert, 2010b, p. 328). Pour en savoir plus sur les batailles opérées par Jacques Hébert pour la liberté d'expression et contre la censure au Québec, voir notamment P. Hébert, 2006a, p. 305-308.

HEINRICH, Theodore Allen (1910-1981)

Heinrich est appelé à la barre à titre de témoins experts lors du premier procès de Dorothy Cameron en octobre 1965. Cependant, le procureur de la couronne, Peter Rickaby, conteste sa présence puisqu'il est le 6e expert invité à témoigner pour la défense alors que le nombre maximal est fixé à 5. Il est finalement permis à Heinrich de témoigner, mais uniquement en tant que visiteur de l'exposition *Eros '65* et non en raison de son expertise dans le monde de l'art (Fulford, 1965.10.08).

Heinrich est impliqué dans les procès de Cameron devant la Cour d'appel de l'Ontario en mai 1966 et devant la Cour Suprême du Canada en juin 1967. Il aide alors l'équipe juridique à préparer des documents montrant que l'érotisme s'inscrit dans la tradition de l'histoire de l'art. En compagnie de Julian Porter, il produit notamment la liste des livres et des œuvres d'art soumise aux juges de la Cour d'appel, ainsi que d'un texte sur l'histoire de l'art qui est inclus dans le *factum* déposé en prévision du procès devant le plus haut tribunal du Canada (Fulford, 1966.05.10b ; Fulford, 1966.05.11a ; *The Gazette*, 1966.05.11 ; J. Porter, 1966.12.01 ; J. Porter, 1966.12.14 ; *Appellant's Factum*, 1967, p. 28-45).

Heinrich est originaire des États-Unis. Après la Seconde Guerre mondiale, l'historien de l'art aide à restituer des œuvres spoliées durant le conflit et travaille à la

reconstruction du réseau muséal allemand. Au début des années 1950, Heinrich est à l'emploi du Metropolitan Museum of Art de New York, puis il est recruté au poste de directeur du Royal Ontario Museum, une tâche qu'il occupe de 1955 et 1962. Il enseigne ensuite l'histoire de l'art à la University of Regina entre 1964 et 1965, puis il intègre le corps professoral de York University où il travaille jusqu'en 1981. Heinrich a notamment écrit des articles qui ont été publiés dans *Artscanada* (P. McCarthy, 1958.10.11 ; *The Globe and Mail*, 1962.06.26 ; Trueblood Brodzky, 1981).

HÉNAULT, Gilles (1920-1985)

Hénault est notamment un poète, journaliste, critique et éditeur. En 1946, il met sur pied avec Éloi de Grandmont la maison d'édition Les Cahiers de la File Indienne. Au tournant des années 1950, il collabore à *La Presse* et au *Canada*, puis, à la fin de cette même décennie, il dirige les pages culturelles du *Devoir*.

Tout au long de sa vie, Hénault cultive des amitiés avec des peintres et sculpteurs de la scène artistique montréalaise, avec lesquels il collabore sur certains projets. Par exemple, il évolue dans l'entourage des automatistes dans les années 1940 et 1950, bien qu'il ne figure pas parmi les signataires de *Refus global* (*La Presse*, 1966.02.26 ; Connolly, 1995, p. 64-66), en grande partie en raison des liens qui l'unissent alors au communisme (Biron, 1998, p. 115). Roussil aussi est connu pour prôner des idéaux communistes à la même période, ce qui lui cause d'ailleurs quelques problèmes et mène à la fermeture de *La Place des arts*, son atelier communautaire au début des années 1950. Hénault est l'un des artistes qui fréquentent cet atelier (Tétreau, 1996, p. 12-13 et 21). Il n'est donc pas étonnant de le retrouver parmi ceux qui défendent Roussil et condamnent la destruction partielle de *La Paix* dans les pages des *Cahiers de la place publique* (1951.08).

La nomination d'Hénault à la direction du Musée d'art contemporain de Montréal peu après la démission de Guy Robert au début de l'année 1966 est bien accueillie par le milieu artistique (Connolly, 1995, p. 65).

HOUDE, Camillien (1889-1958)

Houde est un maire très populaire auprès des Montréalais, ce qui explique sans doute la décision du comité organisateur du procès d'un sans-culotte de l'inviter à assister à l'évènement (Stockdale, 1950.02.28). Sa présence permettrait effectivement de mousser la soirée. Houde dirige la ville de 1928 à 1932, de 1934 à 1936, de 1938 à 1940 puis de 1944 à 1954. En parallèle de ses activités à la mairie de Montréal, il est bien présent sur la scène politique fédérale et provinciale puisqu'il siège à quelques reprises à titre de député. Lorsque l'invitation du comité d'un sans-culotte lui est envoyée, Houde est à la fois maire de Montréal et député indépendant siégeant aux Communes, un poste qu'il occupe de 1949 à 1953.

C'est sous la gouverne de Houde que sont adoptés les règlements municipaux n° 1025 et n° 2129 qui concernent l'interdiction de présenter des nus artistiques dans les places publiques sans la permission préalable du chef de la police. Ces règlements ne sont pas évoqués lorsque *La Famille* est saisie en 1949, mais ils le sont pour *La Paix* en 1951 et pour l'exposition *Chère Chair* en 1960.

HORNE, Cleeve (1912-1998)

Horne est membre du comité artistique de 1957 de la CNE, celui qui bannit les nus. Ceci ne veut toutefois pas dire qu'il est pour la censure et contre la représentation de la nudité artistique. Interrogé par le *Telegram* en 1955, peu après l'intervention du maire Nathan Phillips à la Hart House, Horne affirme que l'ingérence du maire dans cette affaire est une erreur ("*mistake*") (*The Telegram*, 1955.01.05b, p. 2).

HUGHES, Elwood (1884-1956)

Hughes œuvre au sein de la CNE de 1908 à 1952, au moment de sa retraite. Il est le directeur du comité sportif jusq'en 1934, une date qui coïncide avec sa nomination comme directeur général de la CNE (*The Globe and Mail*, 1952.10.02 ; Rosenfeld, 1956.05.02). Il est donc témoin des controverses suscitées par l'exposition du nu lors de plusieurs éditions de la foire. Il prend la défense du nu en 1947, alors qu'il propose d'exposer le tableau de Matthew Smith retiré de la foire agricole de Regina en juillet de la même année. Il affirme alors qu'aucun nu n'a jamais été censuré de l'exposition torontoise (*The Toronto Daily Star*, 1947.08.01a ; *The Globe and Mail*, 1947.08.02).

Pour en savoir plus sur le rôle joué par Hughes durant les quelque 44 ans où il est associé à la CNE, voir McStay, 1947.08.15 ; Rosenfeld, 1956.05.02 ; *The Toronto Daily Star*, 1956.05.03.

HUOT, Maurice (1911-2001)

Huot est un critique culturel qui couvre, tout au long de sa carrière, les arts visuels, le théâtre et la musique. Il est également peintre amateur (Pistard-CLG23 [n.d.]). Il se prononce contre la censure de *La Paix* de Roussil en 1951 lorsqu'il fait paraître un article dans *La Patrie*, peu après la visite des policiers chez Lefort pour demander le retrait de l'œuvre. Tout au long de ce texte, les policiers de Montréal deviennent la cible des railleries du critique. Huot leur reproche notamment d'être intervenus dans un champ de compétence qui n'est pas le leur (Huot, 1951.03.04). Quelques mois plus tard, dans un article publié dans *Les Cahiers de la Place Publique* (1951.08), Huot réitère son soutien à Roussil et se prononce contre l'acte iconoclaste qui a détruit *La Paix*.

ISAACS, Avrom (1926-2016)

En 1954, Avrom Isaacs ouvre une boutique d'encadrement et de fournitures d'artistes au 736 Bay Street, qu'il nomme The Greenwich Art Shop. Isaacs y expose aussi des œuvres. L'endroit se transforme en galerie d'art et est renommé en 1956 The Greenwich Gallery. Ce sont Snow et Coughtry qui ont initialement encouragé Isaacs à exposer des œuvres dans la vitrine de son magasin d'encadrement. Comme l'explique David Burnett (1983, p. 12), « [*t*]*he Greenwich Gallery quickly became a focal point in Toronto not only for the visual arts but also for the discussion sessions, poetry readings and music* ». Snow et Coughtry sont du nombre des artistes qui montrent leurs œuvres lors de l'exposition inaugurale.

En 1961, la galerie déménage au 832 Yonge Street et est rebaptisée l'Isaacs Gallery. L'endroit devient un lieu majeur pour la scène artistique torontoise et tout

particulièrement pour les peintres avant-gardistes qui débutent leur carrière au tournant des années 1960. Les artistes qui évoluent autour d'Isaacs, « […] *confidently innovative, soon represented the leading edge of avant-garde art in the country* » (Wigmore, 2005, p. 9). Outre Coughtry et Snow, Isaacs représente notamment Dennis Burton, William Kurelek (1927-1977), Gordon Raynar (1936-2010), Robert Varvarande (né en 1922) et Joyce Wieland. Plusieurs des artistes associés à sa galerie font des nus.

Isaacs est aussi le galeriste de Robert Markle, l'artiste dont cinq des œuvres entraînent les accusations portées contre Dorothy Cameron en 1965 à la suite de l'exposition *Eros '65*. L'Isaacs Gallery est située à quelques pas de celles de Cameron. Isaacs tente d'aider sa collègue durant les procédures juridiques qui l'occupent entre 1965 et 1967. En juin 1965, il s'allie à sept autres galeristes de Toronto afin de signer un document dans lequel ils font part de leur désaccord face aux interventions policières survenues à la Dorothy Cameron Gallery (Hale, 1965.06.11). Isaacs récidive l'année suivante lorsqu'il contacte de nombreux galeristes, conservateurs et directeurs des lieux d'exposition les plus importants du Canada afin qu'ils appuient un texte coécrit avec Jean Sutherland Boogs afin d'exprimer un soutien total à Cameron (Isaacs,1966.09.27a à Isaacs, 1966.09.27i).

Quelques années plus tard, Isaacs est lui aussi accusé d'exposer des œuvres obscènes : une première fois en 1972 et une seconde fois en 1974. Ces deux accusations sont liées à la présentation d'œuvres de Mark Prent (1947-2000). Il ne s'agit toutefois pas d'œuvre à caractère sexuel, l'obscénité concernant plutôt cette fois le dégoût, l'horreur et la cruauté. Isaacs est cependant acquitté des charges portées contre lui à ces deux occasions (*The Globe and Mail*, 1972.10.06 ; *The Globe and Mail*, 1974.04.19).

Enfin, en 1994, Isaaacs est l'un des témoins de la défense lors du procès d'Eli Langer, accusé d'avoir produit et exposé des œuvres de pornographie juvénile à la Mercer Gallery, à Toronto. Pour Isaacs, les qualités artistiques des œuvres de Langer sont indéniables et elles sont « […] *a clear attempt of an artist to deal with contemporary issues* » (Claridge, 1994.10.12).

Pour en savoir plus sur les différentes galeries d'art administrées par Isaacs et son rôle important pour le développement de la scène artistique torontoise, voir Wigmore, 2005.

JACKSON, A.Y. (1982-1974)

Jackson est l'un des membres fondateurs du Groupe des Sept. Il prend le parti de Dorothy Cameron, à la suite de l'annonce du verdict de culpabilité énoncée par la Cour d'appel de l'Ontario en 1966 (*The Toronto Daily Star*, 1966.06.24 ; *The Telegram*, 1966.06.25). Jackson ne soutient pas toujours ceux qui exposent des nus controversés. Comme le rappelle Anna Hudson, il est « l'ennemi principal » de John Russell (1879-1959) et il n'approuve pas ses nus. En 1927, quelques semaines après la controverse impliquant notamment John Russell à la CNE, le peintre fait paraître une lettre ouverte dans laquelle il lui reproche, entre autres, de privilégier une esthétique et un thème parisien à un art canadien (Grandbois, 2009, p. 88).

JANELLE, Bernard (1925-2011)

Janelle est un collectionneur d'œuvres canadiennes, de meubles et d'antiquités. Il est aussi le propriétaire du *Gobelet*, fondé en 1963. L'endroit est une taverne, un restaurant et un lieu d'exposition. Janelle y expose plusieurs des pièces de sa collection, dont des œuvres de son ami d'enfance, Robert Roussil. Des expositions temporaires y sont aussi présentées. L'une des pièces maîtresses du *Gobelet* dans les années 1960 est *La Famille* (H. Lépine, 1964.09.24 ; Major, 1975.09.07 ; Legendre, 1997, p. 73-74). L'endroit est aussi le lieu de rencontre des Gens du Cercle, des soirées littéraires instaurées en 1963 par Jean-Jules Richard, Henri Tranquille et Roussil (Legendre, 1997, p. 82-86).

En 1965, Janelle fait partie des signataires de la lettre exigeant la démission de Guy Robert de son poste de directeur du Musée d'art contemporain. De plus, il menace de retirer ses œuvres de la rétrospective Roussil (*Le Devoir*, 1965.11.27 ; Fonds Roussil MBAM, [n.d.]). Le collectionneur fait don de *La Famille* au Musée des beaux-arts de Montréal en 1990, où la sculpture est encore aujourd'hui conservée.

JASMIN, André (né en 1922)

Jasmin a étudié à l'École du Meuble de 1942 à 1944 (Anonyme, [n.d.]). Tout d'abord peintre figuratif, il s'intéresse par la suite à la non-objectivité. Il expose à la Librairie Tranquille en même temps que Roussil lors de l'exposition rétrospective présentée de l'été 1949 (Robitaille, 1949.07.29). Il présente aussi ses œuvres à la Galerie Agnès Lefort du 28 mars au 10 avril 1951, soit peu après la destruction de *La Paix* par Benoît Gonthier. Sa présence dans la galerie coïncide avec les procédures judiciaires intentées contre la galeriste devant le Recorder (*Le Devoir*, 1951.03.26). Il

est l'une des personnalités à signifier son désaccord avec la destruction partielle de *La Paix* dans les pages des *Cahiers de la place publique* (1951.08).

JASMIN, Claude (1930-2021)

L'un des romans de Jasmin, *La corde au cou* (1960) attire des critiques en raison du contenu dépravé de son histoire (meurtre, sexualité, etc.). Il est sur la liste des livres « mauvais » de la revue *Lecture* (P. Hébert, 2006a, p. 147). Il coécrit avec Robert Roussil son *Manifeste* de 1965, lancé quelques jours avant le vernissage de la rétrospective de l'artiste au Musée d'art contemporain de Montréal (Roussil et Jasmin 1965). Il est aussi l'un des collectionneurs qui prêtent une œuvre pour cette exposition et qui menacent de la retirer si Guy Robert n'est pas démis de ses fonctions ou s'il ne démissionne pas (Fonds Roussil MBAM, [n.d.]).

JACOX, E.E. (dates inconnues)

Le directeur de la Jacox Galleries Limited d'Edmonton est contacté par Avrom Isaacs (1966.09.27f) à l'automne 1966 afin qu'il signe un document dans lequel les galeristes et conservateurs canadiens appuient Dorothy Cameron. Quelques mois plus tôt, Jacox a présenté dans sa galerie onze des œuvres de la série *Gaterbeltmania* de Dennis Burton, un des artistes représentés par Isaacs. Les tableaux présentés sont ceux censurés en mars à l'Edmonton Art Gallery juste avant que l'exposition ne débute (*The Telegram*, 1966.03.05).

JARVIS, Allen (1915-1972)

Jarvis est sculpteur de formation et est le directeur de la Galerie nationale du Canada de 1955 à 1959. Dans un article du *Maclean's* où il est demandé à Jarvis de faire ses prédictions sur la décennie de 1960, l'homme confie : « *Prudery over nudes will fade – "but only slightly"* » (*Maclean's*, 1959.11.07).

Jarvis connaît bien Cameron. Elle l'invite régulièrement aux vernissages qui ont lieu dans sa galerie depuis le tournant des années 1960 (Horrall, 2009, p. 308). Andrew Horrall rapporte que Meredith Fleming, l'avocat de Cameron n'a pas voulu demander à Jarvis de témoigner en sa faveur lors de son procès en octobre 1965, et ce, malgré son expertise sur l'art canadien et les liens qui existent entre lui et la galeriste. La raison étant que : « […] *his alcoholism meant he could not be trusted on the witness stand* » (Horrall, 2013, p. 66). À l'automne 1965, Jarvis démontre néanmoins son soutien à la galeriste puisqu'il organise une soirée pour souligner la fin des activités de la galerie (Horrall, 2009, p. 334).

L'ANGLAIS, Paul (1907-1982)

L'Anglais aurait confirmé sa présence afin de participer au procès d'un sans-culotte en février 1950 à titre de jury (*Le Canada* [Arthur Prévost], 19502.25 ; Gallant, 1950.02.25). Il œuvre dans le domaine de la radio, de la télévision et du cinéma. Il produit notamment des films dans lesquels jouent des acteurs qui figurent aussi dans la liste des invités au procès du sans-culotte en février 1950. Ainsi, *La Forteresse* met en scène Nicole Germain et Ovila Légaré alors que *Un homme et son péché* (1949) met en vedette Juliette Béliveau, Hector Charland, Ovila Légaré et Nicole Germain, *Séraphin* réunit une fois de plus Charland et Germain à l'écran, alors que Denis Drouin,

Guy Maufette et Ovila Légaré participent au film *Le Curé du Village*. Tous ces gens sont invités à participer au procès d'un sans-culotte. Enfin, la trame sonore de *La forteresse* est constituée grâce à la musique d'André Mathieu (Nicholson, 2010, p. 238-239), une autre des personnalités qui a confirmé sa présence au procès d'un sans-culotte selon le journal *Le Canada* (*Le Canada* [Arthur Prévost], 1950.02.25).

L'Anglais est aussi le directeur de l'agence Radio Program Producers et produit des émissions de radios diffusées à CKAC et à CBF dans les années 1930 et 1940 (Blouin, 1987, p. 24-25), où travaillent d'autres participants présumés du procès d'un sans-culotte.

LANGLOIS, Albert (dates inconnues)

Langlois est le directeur de la police de Montréal de 1947 à 1954. Il entretient une rivalité avec le responsable de l'escouade de la moralité, Pacifique Plante. Cette relation houleuse se conclut par le renvoi de Plante en 1948 (M. Lapointe, 2014, p. 198-203). À la suite de ce congédiement, Plante reproche au chef de la police d'avoir toléré certaines activités illicites depuis le début son mandat dans une série d'articles publiés du 28 novembre 1949 et au 19 février 1950, dans *Le Devoir*. Ces articles mènent éventuellement à la tenue de l'Enquête Caron, dans laquelle Plante est activement impliquée, et qui, au bout de quatre années, reconnaît la véracité de ces accusations (M. Lapointe, 2014, p. 356-357). Langlois est toutefois blanchi lors d'un procès à la Cour supérieure et réintègre ses fonctions de 1957 à 1961.

Le nom d'Albert Langlois est évoqué dans un texte du *Herald* à titre d'invité potentiel au procès d'un sans-culotte (Stockdale, 1950.02.28). Il est toutefois

impossible de savoir s'il a reçu l'invitation ou s'il se serait présenté à l'évènement puisque la soirée n'a finalement jamais eu lieu.

LAING, Blair (1911-1991)

Laing est membre du comité artistique de la CNE en 1957. Il s'agit de l'une des deux années où aucun nu n'est présenté dans l'exposition associée à la foire annuelle. Il est un collectionneur d'art et le propriétaire des Laing Galleries à Toronto. L'établissement, ouvert en 1932 par son père et son associé de courte durée, Robert Mellor est d'abord connu sous le nom de Mellors Fine Arts Limited, puis Mellor-Laing au début des années 1940 avant de devenir les Laing Galleries (Laing, 1979, p. 28-20). Laing rejoint rapidement son père dans l'entreprise. Vers 1950, Laing vend des œuvres impressionnistes et de l'École de Barbizon. Il présente aussi de la peinture française contemporaine et de la sculpture (Laing, 1982, p. 170). Il est également possible de trouver dans la galerie de l'art canadien des 19e et 20e siècles, ainsi que des œuvres figuratives et non-figuratives (Laing, 1982, p. 137). Le galeriste affectionne tout particulièrement le travail de Paul-Émile Borduas (1905-1960), Emily Carr (1871-1945), Paul Kane (1810-1871), Cornelius Krieghoff (1815-1872), David Milne (1882-1953), James Wilson Morrice (1865-1924), Tom Thompson (1877-1917) et des membres du Groupe des Sept (Laing, 1982, p. 190-200).

En juin 1965, Laing signe au nom des Laing Galleries un document en compagnie de sept autres galeristes torontois importants (Galerie Dresdnere, David Mirvish Gallery, Isaacs Gallery, Jerrold Morris International Gallery, Gallery Moos, Picture Loan Society et Pollock Gallery) afin de se prononcer contre les interventions des policiers à la Dorothy Cameron Gallery, survenues au mois de mai 1965 (Hale, 1965.06.11).

LAPORTE, Jean-Maurice (1919-2010)

Au tournant des années 1950, Laporte travaille pour la Librairie Tranquille, où il participe notamment à la mise en œuvre de certaines expositions (Sicotte, 1992, p. 79). Laporte et Robert Roussil assistent tous les deux à diverses soirées tenues à la Librairie Tranquille au tournant des années 1950. Par exemple, la presse mondaine les cite parmi les invités présents lors du vernissage de l'exposition solo de Roussil à l'été 1949 (*Le Devoir*, 1949.07.05 ; *Le Canada*, 1949.08.10) et à la soirée inaugurale de l'exposition de Leo Brueckner en décembre 1949 (*Le Devoir*, 1949.12.07). Laporte et Roussil participent aussi à la soirée organisée pour souligner le centenaire de Balzac au mois d'août 1950 (*Le Devoir*, 1950.08.24).

Laporte prend le parti de Roussil à la suite de l'affaire de *La Paix.* Il écrit un article dans les pages des *Cahiers de la place publique* (1951.08), la revue qu'il fonde et dirige avec Jean-Jules Richard. Il y rassemble les témoignages de différentes personnalités publiques. Chacune d'elles, à l'instar de Laporte, se prononce contre la destruction partielle de la sculpture.

Par la suite, Laporte devient réalisateur pour la télévision de Radio-Canada et continue à évoluer près du milieu littéraire et artistique montréalais. Selon Yves Robillard (1990, p. 12), Laporte filme notamment un nombre important de vernissages survenus dans les galeries de Denyse Delrue.

LASKIN, Bora (1912-1984)

En 1964, Laskin est l'un des fondateurs de l'ACLC, l'organisme qui assure la défense de Dorothy Cameron (M.B. Fraser, 2014, p. 40). En raison de sa nomination

comme juge à la Cour d'appel de l'Ontario en 1965, il n'est toutefois pas directement impliqué par la suite avec cette association.

Laskin est juge à la Cour d'appel de l'Ontario jusqu'en 1970. Il siège ensuite à la Cour Suprême du Canada à partir de 1970 et est nommé juge en chef trois ans plus tard, une position qu'il occupe jusqu'à sa mort en 1984. Laskin est reconnu pour l'appui qu'il apporte à certaines réformes juridiques. Comme l'écrit son biographe, Philip Girard (2005, p. 3), « […] *he symbolized a new spirit of openness and transformation in Canadian society and law. In spite of his position at the summit of the Canadian judiciary he remained a passionate and well-known dissenter, especially in cases involving federalism, civil liberties, and claims to equality under the Canadian Bill of Rights* ». Les idées plus libérales du juge et l'importance qu'il accorde aux droits et libertés personnelles peuvent expliquer son jugement dissident, alors qu'il est le seul magistrat, au mois de juin 1966, à considérer que Cameron n'est pas coupable d'obscénité à la suite de la présentation des sept tableaux controversés dans sa galerie d'art (*Canadian Criminal Case*, 1966, p. 294-316).

LECOMPTE, André (mort en 1996)

Lecompte est l'un des coorganisateurs du procès d'un sans-culotte en février 1950. Contrairement aux membres du comité organisateur, il n'a pas été possible de trouver de texte dans les journaux prouvant que Lecompte a rencontré Roussil lorsque ses œuvres sont exposées chez Tranquille à l'été 1949. Ceci ne veut toutefois pas dire que les deux hommes ne s'y sont pas croisés, ou qu'ils ne se connaissent pas. Si Lecompte n'a pas rencontré Roussil chez Tranquille au moment de ses expositions, tout porte à croire que ses collègues journalistes se sont chargés des présentations. Au tournant des années 1950, Lecompte est chroniqueur au *Petit Journal*. Il travaille donc

avec Pierre Saint-Germain et Arthur Prévost, deux autres des coorganisateurs du procès-spectacle mis sur pied pour prendre la défense du sculpteur et de son œuvre.

LECOR, Paul « Tex » (1933-2017)

Lecor fréquente l'ÉBAM entre 1951 et 1957 (de Jouvancourt, 1980, p. 15). Après avoir tenté de vivre de sa peinture, il devient chansonnier en 1960 et enregistre son premier album, *Complexes de la chanson canayenne* (de Jouvancourt, 1980, p. 25 ; Lecor, 2013, p. 21. Comme l'explique Debra Usher : « […] il connaissait un grand succès avec la musique. Le public semblait apprécier la satire dans ses chansons. Un humoriste acerbe, il était contre tout : anti-clérical [*sic*], antipolitique, antisocial, antimilitaire. Il devint la coqueluche des cafés et des bistros de Montréal » (Lecor, 2013, p. 21) dans les années 1960. En 1961, Lecor cosigne la lettre écrite par Guy Borremans (1961.01.16) pour dénoncer la censure de l'exposition *Chère chair*.

LEDUC, Fernand (1919-2014)

Leduc est l'un des signataires de *Refus global*, un manifeste qui revendique une plus grande liberté artistique et personnelle dans la société québécoise. Il s'éloigne de la peinture automatiste au début des années 1950, mais continue à œuvrer pour la reconnaissance de l'art abstrait. Il participe à la fondation de l'AANFM le 1er février 1956, formée selon lui pour « […] réunir des artistes qui imposeraient à la société une forme d'art qu'elle rejetait, qui obligeraient les musées à ouvrir leurs portes, qui forceraient les pouvoirs publics à reconnaître le groupe » (Duquette, 1984, p. 171). Le peintre devient d'ailleurs le premier président de l'association. C'est à ce titre et au

nom de l'AANFM qu'il envoie une lettre à Pierre Desmarais, président du comité exécutif de la ville de Montréal. Dans sa missive, Leduc s'oppose à la censure de l'exposition d'Alfred Pellan dans le hall d'honneur de l'hôtel de ville en novembre 1956. Il exige que les œuvres soient raccrochées sur les cimaises pour le reste de l'exposition. Il écrit : « La liberté artistique au pays est le fruit de longues années de lutte ; il serait déplorable que la Ville cède à d'injustes revendications au moment même où elle fait effort pour encourager le développement culturel de la Cité » (Leduc, 1956.11, p. 2).

LÉGARÉ, Ovila (1901-1978)

En février 1950, Légaré est un acteur et un chansonnier pressenti pour jouer le rôle d'un policier lors du procès d'un sans-culotte. Sa présence n'est toutefois pas officiellement confirmée (Stockdale, 1950.02.28). Légaré connaît bien plusieurs des personnalités invitées au procès-spectacle. C'est le cas notamment de Juliette Béliveau, Hector Charlant, Denis Drouin, Nicole Germain et Guy Maufette, avec qui il partage les planches du théâtre, un micro à la radio ou une scène à l'écran. En effet, tous ces acteurs jouent dans l'un ou l'autre des trois films produits par Paul L'Anglais à la fin des années 1940 dans lesquels Légaré tient l'affiche : *La Forteresse* (1946), *Un homme et son péché* (1949) et *Le curé du village* (1949).

LEMELIN, Roger (1919-1992)

Lemelin est notamment journaliste et l'auteur du roman *Les Plouffe* (1948). Ce succès littéraire sera ultérieurement adapté à la radio, au cinéma et à la télévision. À la

fin des années 1940, Lemelin est correspondant pour des publications américaines telles que *Fortune, Life* et *Time* (Royer, 2002, p. 56 ; R. Hamel, 1989, p. 865-866).

Lemelin est l'une des personnes qui semblent avoir confirmé sa présence pour le procès d'un sans-culotte en février 1950. Il doit tenir le rôle de membre du jury (Gallant, 1950.02.25 ; *Le Canada* [Arthur Prévost], 1950.02.18 ; *Le Petit Journal*, 1950.02.19). Lemelin est un ami d'Henri Tranquille, l'un des coorganisateurs de l'évènement. Les deux hommes partagent des idées anticonformistes et leur amour pour les échecs (Giroux et Lebel, 1989, p. 15, 17). Il n'est pas possible de corroborer la présence de l'écrivain lors de la soirée. Cependant, elle semble plausible puisque l'année suivante il prend la défense de Roussil et de *La Paix* dans les pages des *Cahiers de la place publique* (1951.08).

LÉVESQUE, René (1922-1987)

Lévesque mène une carrière de journaliste de 1940 à 1960, moment où il fait son entrée en politique provinciale. Il travaille comme correspondant de guerre (Seconde Guerre mondiale, Guerre de Corée), journaliste et animateur radio. À partir de 1946, il œuvre pour le Service international de Radio-Canada (Provencher, 1973, p. 45). En 1949 et 1950, Lévesque est à la barre de l'émission « Journalistes au micro », un rendez-vous hebdomadaire durant lequel des journalistes québécois de divers horizons se rencontrent pour échanger des idées et débattre (Provencher, 1973, p. 75-76), tout en abordant « de front l'actualité brûlante » (P. Godin, 1994, p. 205). Lévesque publie aussi sporadiquement des articles dans *Le Canada* (Provencher, 1973, p. 75), le journal où travaillent aussi deux des coorganisateurs du procès d'un sans-culotte, soit Charles Hamel et Arthur Prévost. Lévesque doit d'ailleurs prendre part à cette soirée à titre d'avocat. Alors que le journal *The Herald*, qui publie un article sur

la soirée préliminaire du 27 février 1950, avance que le principal intéressé n'a pas confirmé sa présence (Stockdale, 1950.02.28), des textes parus dans *Le Petit Journal* (1950.02.19) et *Le Canada* ([Arthur Prévost], 1950.02.18 ; *Le Canada* [Arthur Prévost], 1950.02.25) affirment que le journaliste doit y participer.

LINDEN, Sidney B. (né en 1938)

En 1966, Linden est le directeur de l'ACLC, une association dont il est aussi le cofondateur. Il devient à ce moment l'un des conseillers juridiques de Dorothy Cameron et travaille avec d'autres avocats de l'ACLC afin de défendre la galeriste devant la Cour d'appel de l'Ontario en mai 1966 et la Cour Suprême du Canada en juin 1967. Au sujet de l'affaire *Eros '65*, il déclare au *Toronto Daily Star* : « *The incident upset me a great deal and I talked about it a lot to people, including leaders in the association. When they decided to hire a counsel, they asked me if I wanted to apply* » (Brehl, 1966.04.18). À l'automne 1966, alors que la préparation pour le procès devant la Cour Suprême bat son plein, il donne un cours sur la loi et la censure à la University of Toronto (Brehl, 1966.04.18).

LISMER, Arthur (1885-1969)

Lismer est l'un des membres du Groupe des Sept. En 1940, il devient professeur et directeur de l'École d'art et de design de l'Art Association of Montreal, poste qu'il occupe jusqu'en 1967 (Grigor, 2002, p. 169-215). Roussil apprécie tout particulièrement l'homme et le rôle qu'il a joué dans son instruction (Roussil et Gaudet, 1977, p. 23). C'est en effet Lismer qui l'aurait encouragé à offrir à ses confrères des

cours de sculpture sur pierre (Roussil et Gaudet, 1977, p. 24 ; Fournier, 1986, p. 145 ; Tétreau, 1996, p. 11). Roussil affirme que Lismer a pris sa défense lors de l'affaire de *La Famille* en 1949, ce qui aurait déplu à la direction de l'AAM. Le sculpteur aurait choisi de démissionner de son poste afin d'éviter le renvoi de son mentor (Roussil, et Gaudet, 1977, p. 24 ; Germain, 2007, p. 102). Lismer ne semble toutefois avoir parlé publiquement de cette affaire.

Durant sa carrière, Lismer s'est prononcé à quelques reprises au sujet du nu. Il affirme au sujet de *Girl Under a Tree* (1928) de Prudence Heward (1896-1948) qu'il s'agit du « "meilleur nu jamais peint au Canada" », comme le rapporte Nathalie Luckyj (1986, p. 42). Il exprime aussi des opinions négatives face au nu. Quelques années plus tard, il participe au retrait de *Nude in a Landscape* de Bertram Brooker d'une exposition collective présentée à l'AGT (Syperek, 2013, p. 169-170).

LITTLE, Murray (1908-2001)

Little est le gérant du Casino Theatre, une salle de spectacle où des danseuses burlesques se produisent. Il est interrogé par le *Toronto Daily Star* (1947.08.20a), durant l'édition de CNE en 1947, afin qu'il se prononce sur l'exposition du nu. Sans surprise, l'homme se dit favorable à la nudité artistique.

LORING, Frances (1887-1968)

Loring est sculpteure et est membre du comité artistique de la CNE en 1957, soit l'année où les nus sont bannis à la grande joie du directeur de la foire annuelle,

Hiram McCallum. Il n'est pas explicitement dit si l'interdiction des nus est une demande de McCullum ou une décision du comité artistique dont Loring fait partie. Cependant, les propos du directeur de la CNE, qui se réjouit de l'absence de telles œuvres, laissent présager que l'initiative est peut-être la sienne (Greenaway, 1957.08.17). Surtout que la sculpteure réalise elle-même quelques nus d'aspect académique durant sa carrière. Ce thème est toutefois loin d'être dominant dans la production de celle qui se consacre surtout à la confection de monuments et à l'intégration de la sculpture à l'architecture (Boyanoski, 1987, p. 31).

MACDONALD, Thomas Reid (1908-1978)

Macdonald est peintre. Il occupe le poste de directeur et de conservateur à l'Art Gallery of Hamilton de 1947 à 1973. À ce titre, la condamnation de sa collègue Dorothy Cameron le touche personnellement puisqu'il peut lui aussi être accusé d'exposer des œuvres obscènes selon le *Code criminel canadien*. Ceci explique pourquoi Avrom Isaacs (1966.09.27g) lui écrit afin de lui faire parvenir un document à signer pour manifester son soutien Cameron.

MACKAY, Frederick George (1900-1992)

Mackay siège à la Cour d'appel de l'Ontario de 1952 à 1972 et, par le fait même, fait partie des juges qui réévaluent les charges d'obscénité portées contre Dorothy Cameron au mois de mai 1966. Mackay propose un texte distinct de ses collègues J.B. Aylesworth, J.L. McLennan et Walter Frank Schroeder, bien qu'il reconduise lui aussi le verdict de culpabilité (*Canadian Criminal Case*, 1966, p. 289-294). Mackay

reconnaît la valeur artistique des œuvres et du lieu où elles ont été exposées. Il croit aussi que les opinions émises par les experts doivent être prises en considération. Cependant, comme il l'écrit, ces éléments « […] *are not decisive of the question* » (*Canadian Criminal Cases*, 1966, p. 294). Autrement dit, la défense n'a pas réussi à prouver aux yeux de Mackay qu'en dépit de leurs qualités, les œuvres ne présentent pas de manière injustifiée des scènes à caractère sexuel, sauf peut-être pour *Lovers n° VI* de Robert Markle (*Canadian Criminal Cases*, 1966, p. 293-294).

MAHEUX, Arthur (1884-1967)

Maheux est à la fois un ecclésiastique, un professeur, un archiviste et un historien qui travaille, entre autres, au Séminaire de Québec et à l'Université Laval. En 1941, il publie *Ton Histoire est une épopée… Nos débuts sous le Régime anglais* « […] qui se f[a]it remarquer. Il provoqu[e] même un tapage énorme » (Duchesneau, 2013 ; voir aussi Gouvernement du Québec, 2013b. Maheux se prononce contre l'acte iconoclaste de Benoît Gonthier envers *La Paix* de Robert Roussil en 1951 dans les pages de la revue *Les Cahiers de la Place Publique* (1951.08).

MALCOLMSON, Harry (dates inconnues)

Malcolmson est un avocat, un critique d'art et un collectionneur canadien. C'est Dorothy Cameron qui l'incite à devenir critique. Au milieu des années 1960, elle le recommande au *Telegram*, Malcolmson accepte ce travail par intérêt pour l'art, mais aussi afin de payer ses études (Paupst, 2004.09.20, p. 73). Il travaille pour le journal *The Telegram*, de 1965 à 1967, puis au *Toronto Daily Star* durant l'année 1968. Il a

aussi contribué aux revues *Saturday Night* et *Canadian Art* – ainsi qu'à son successeur, *Artscanada* (Paupst, 2004.09.20 ; Angel, 2014.05.20, p. 69).

À la suite des deux interventions policières à l'exposition *Eros '65*, Malcomlson prend la défense de Dorothy Cameron et de Robert Markle à quelques reprises. Il publie tout d'abord un article dans lequel il affirme que « *Miss Cameron is one of the most distinguished and reputable art dealers in Canada* » (Malcolmson, 1965.05.29). La semaine suivante, il participe à la table ronde de l'ACLC (Hale, 1965.06.04). Enfin, il se présente à la barre à titre de témoin expert lors du premier procès de la galeriste, en octobre 1965. S'il refuse de voir les œuvres comme étant obscènes, il concède lors de son contre-interrogatoire qu'elles peuvent toutefois sembler « gamey » pour certaines personnes (*Appeal Case*, 1967, p. 100).

MASSEY, Vincent (1887-1967)

Massey est, tout au long de sa vie, un grand supporteur de l'art et des artistes canadiens. Il a aussi offert l'œuvre de *Reclining Nude* de Matthew Smith à la Galerie nationale du Canada en 1946, de même que 74 autres œuvres britanniques provenant de sa collection personnelle. L'une des exigences de ce don consiste à présenter les œuvres dans une exposition itinérante un peu partout au Canada (GNC, 1946). Sans surprise, il se prononce contre la censure, à Regina, de l'œuvre qu'il a offerte à la nation moins d'un an auparavant (*The Globe and Mail*, 1947.07.31 ; Karr, 1947.07.31).

Massey possède d'autres nus que celui de Smith. En 1934, il soutient Lilias Torrance Newton en acquérant *Nude in a Studio* (1933) (Finlay, 2004, p. 134), une œuvre censurée l'année précédente lors d'une exposition du Canadian Group of Painters présentée à l'AGT puisqu'elle montre « […] *a naked lady, not a nude* […] »

(Buchanan, 1935.04). Barbara Meadowcroft (1995, p. 7-8) rapporte qu'en 1935, ce nu est placé par Massey aux côtés des portraits que Torrance Newton a réalisés de lui-même et de son épouse. Ces deux portraits se trouvent aujourd'hui dans la collection de la Hart House, mais ce n'est pas le cas de *Nude in a Studio*, qui fait partie de la collection privée d'A.K. Prakash.

MASSON, Jean-Pierre (1918-1995)

Masson est un acteur qui joue notamment à la fin des années 1940 dans le radio-roman *Les Plouffe*. Il est l'une des personnes invitées à participer à la seconde soirée organisée pour le procès d'un sans-culotte en 1950. Selon le journal *The Herald*, il est approché afin de jouer le rôle d'un clerc (Stockdale, 1950.02.28). Il n'a pas été possible de déterminer si Masson a accepté l'invitation puisque l'évènement n'a finalement jamais eu lieu.

MATHIEU, André (1929-1968)

Fils du compositeur Rodolphe Mathieu (1890-1962) – un homme dont les idées sont marquées d'un « anticléricalisme virulent » (Nicholson, 2010, p. 55) –, André Mathieu est sacré enfant prodige dès son plus jeune âge. Le virtuose, alors surnommé le « Mozart canadien », compose son premier morceau de piano à quatre ans et donne son premier concert à l'hôtel Ritz-Carlton de Montréal à l'âge de six ans. En 1936, Mathieu reçoit une bourse d'études du gouvernement du Québec afin d'aller poursuivre sa formation à Paris (Nicholson, 2010, p. 87-88). C'est également en 1936 que le jeune prodige voit son talent reconnu sur la scène internationale (Nicholson, 2010, p. 94-95).

Mathieu revient s'installer à Montréal en 1943 où il jouit d'une grande célébrité. En 1945, le journal *Radiomonde* (1945.06.23) avance que Mathieu prend le parti de Pellan peu après la manifestation qui bouleverse le vernissage l'ÉBAM. Bien qu'il s'agisse d'une chronique de potins, ce soutien de la part de Mathieu est plausible : il connaît l'artiste puisqu'il a collaboré avec Pellan au spectacle *Pierre et Madeleine* présenté au monument national à partir du 27 décembre 1944. Mathieu signe la musique alors que Pellan réalise les décors et les costumes. André Audet, l'une des personnes dont l'appui à Pellan est souligné dans le texte de *Radiomonde*, est l'auteur de la pièce.

Quelques années plus tard, en 1950, Mathieu est l'un des participants présumés du procès d'un sans-culotte et aurait confirmé sa présence (*Le Canada* [Arthur Prévost], 1950.02.25 ; Gallant, 1950.02.25). Sa présence ne semble pas étonnante puisqu'il côtoie alors certains des coorganisateurs et des participants présumés. En effet, dans les années 1940, Mathieu rencontre notamment Henri Tranquille et Dostaler O'Leary, qui sont tous les deux devenus ses amis malgré la différence d'âge qui les sépare (Gauthier, 2005, p. 55 ; Nicholson, 2010, p. 223, 285 et 312-314). Il connaît aussi Arthur Prévost, un ami de son père (Nicholson, 2010, p. 85, 98 et 422) ainsi que Jean-Jules Richard, rencontré chez Tranquille, et avec qui il écrit l'opérette *Le Marchand de Fruits* (Nicholson, 2010, p. 287). En 1946, il compose un concerto qui figure dans le film *La forteresse* de Paul L'Anglais (Nicholson, 2010, p. 238-239), une autre des personnes dont le nom est également associé au procès d'un sans-culotte.

La fin des années 1940 marque le début du déclin de la carrière de Mathieu : le musicien à l'enfance prometteuse est devenu adulte et son talent n'attire plus les foules comme avant. De même, son alcoolisme et ses excès commencent à être problématiques (Nicholson, 2010, p. 288).

MAUFETTE, Guy (1915-2005)

Maufette est un acteur et commentateur radio qui est cité comme étant l'un des invités possibles au procès d'un sans-culotte en février 1950, mis sur pied afin de défendre *La Famille* de Robert Roussil. Il est pressenti pour y jouer le rôle d'un avocat (Stockdale, 1950.02.28). Maufette a notamment joué aux côtés de Denis Drouin et Ovila Légaré dans *Le Curé du village* (1949), un film produit par Paul L'Anglais. Tous trois sont des participants présumés du procès d'un sans-culotte. Maufette est aussi le réalisateur du radio-roman *Un homme et son péché*, dans lequel joue Hector Charland, un invité potentiel du procès d'un sans-culotte.

MAURAULT, Olivier (1886-1968)

Maurault est associé, entre autres, au Collège de Montréal, au Collège Grasset et à la Polytechnique, en plus d'être le recteur de l'Université de Montréal de 1934 à 1955. Bien qu'il ne soit pas possible de le confirmer, il est possible que Maurault soit l'ecclésiastique invité à juger de la moralité des œuvres d'Alfred Pellan à l'hôtel de ville de Montréal, comme le laisse entendre un article du *Dimanche-Matin* (1956.11.11). Maurault est notamment approché par Drapeau pour siéger au Conseil des arts de Montréal lors de sa fondation à la fin de l'année 1956, une intégration qui survient peu après l'exposition de Pellan à l'hôtel de ville (*La Presse*, 1956.11.28).

Maurault s'intéresse notamment à l'histoire et à l'art québécois, thèmes auxquels il consacre d'ailleurs quelques écrits. Par exemple, en 1929, il fait paraître *L'art au Canada* dans lequel sont regroupés divers textes portant, notamment, sur l'ÉBAM, Charles Gill (1871-1918) et Napoléon Bourassa (1827-1916), en plus d'offrir un chapitre dans lequel il fait un panorama de l'art canadien (arts visuels, architectures,

musique), en se concentrant sur des œuvres autochtones faites avant l'arrivée des Européens jusqu'aux productions artistiques des années 1920 (Maurault, 1929).

L'opinion de Maurault au sujet de la moralité en art est sollicitée à quelques occasions durant sa vie. Par exemple, dans une lettre adressée à l'ecclésiastique en 1929, Jean Chauvin, l'auteur de l'ouvrage *Ateliers*, souligne que son livre « […] a créé un petit scandale au service de librairie du *Devoir*, à cause de quelques nus qu'il contient » (Grandbois, 2009, p. 58). L'auteur aurait demandé à Maurault de lui venir en aide, car la bonne publicité de son ouvrage lui est refusée « […] à moins que l'ecclésiastique ne s'en porte garant » (Lacroix, 2014, p. 146). À la suite de cette missive, Maurault a écrit une critique favorable de son livre, sous le pseudonyme de Louis Deligny, mais dans laquelle il ne parle pas des nus (Grandbois, 2009, p. 59).

De même, en 1947, Maurault est l'un de ceux qui doit juger si le film français *Les enfants du Paradis* peut être montré aux étudiants de l'Université de Montréal lors d'un gala annuel tenu entre les murs de l'institution. En raison de l'adultère présenté dans l'histoire, la diffusion du film est finalement interdite (P. Hébert, 2006a, p. 239-243 ; Lever, 2008, p. 138-140). André Lussier (1997, p. 52-63), qui est l'un des étudiants impliqués dans cette histoire se remémore ses souvenirs dans un ouvrage intitulé *Les dessous de la censure*.

MAX, John (1936-2011)

Le photographe John Max est un ami de Borremans (Hudon, 2007, p. 28). Ils se sont rencontrés à Montréal en 1956 (Nadeau, 2011.05.07). Il cosigne la lettre envoyée par Borremans au maire Jean Drapeau après la censure de son exposition

Chère Chair en décembre 1960 (Borremans, 1961.01.16) et proteste ainsi contre le règlement nº 2129.

MAZELOW, Arnold (1925-1967)

Malzelow est l'un des galeristes qui représentent Harold Town dans les années 1960. Il est le copropriétaire de la Mazelow Gallery à Toronto, avec sa femme Helene (1927-2005). Hélène Mazelow représente d'ailleurs Town depuis 1954, soit avant son mariage, alors qu'elle dirige la Helene Arthur Upstairs Gallery. La galerie Mazelow ouvre ses portes en 1966. L'association entre Hélène Mazelow et Harold Town s'est poursuivie après le décès de son mari en 1967, et ce, jusqu'en 1975 (Nowell, 2010, p. 164).

Arnold Mazelow s'occupe des négociations entre l'artiste et la Grosvener Gallery de Londres. Town doit y présenter ses *Enigmas* lors d'une exposition prévue pour 1966. Le propriétaire de la galerie, Eric Estorik annule toutefois l'évènement de peur que les œuvres ne déclenchent une controverse (Russell, 1967.02).

Une anecdote concernant la représentation du nu, Town et Mazelow est publiée dans le *Globe and Mail*, au mois de juin 1964. Le journaliste Michael Hanlon (1964.06.13) y écrit dans le que le fils des Mazelow, âgé de 13 ans, s'est cassé le bras. L'enfant aurait demandé à Town de signer son plâtre, ce que l'artiste se serait empressé de faire. Town y aurait ajouté un dessin original qui, selon Hanlon, serait un nu.

McCARTHY, Doris (1910-2010)

McCarthy est l'un des témoins experts appelées à la barre lors du premier procès de Dorothy Cameron en octobre 1965. Bien qu'elle explore l'abstraction durant les années 1960, elle est surtout connue comme paysagiste et a eu comme mentor le peintre Arthur Lismer. Elle occupe le siège de présidente de l'OSA de 1964 à 1967, après avoir été la vice-présidente de l'association de 1961 à 1964. McCarthy est aussi professeure de peinture à la Central Technical School de Toronto de 1932 à 1972 (S. Reid, 1999 ; D. McCarthy, 2004 ; Campbell et Scott, 2010).

McCarthy fréquente souvent la Dorothy Cameron Gallery. Elle n'a toutefois pas visité l'exposition *Eros '65* et voit les œuvres retirées pour la première fois lors de son témoignage (*Appeal Case*, 1967, p. 75). McCarthy s'attarde sur les aspects formels des dessins. Pour l'artiste, le sujet représenté est secondaire (*Appeal Case*, 1967, p. 80). McCarthy affirme : « […] *I certainly would not read them myself as sexual relationships* » (*Appeal Case*, 1967, p. 80). Autrement dit, elle cherche à nier la présence de la sexualité.

McCALLUM, Hiram (1899-1989)

McCallum est maire de Toronto de 1948 à 1951. En 1952, il est nommé directeur adjoint de la foire annuelle puis, en octobre de la même année, il en devient le directeur (*The Globe and Mail* 1952.10.01). Il occupe ce poste jusqu'en 1964 (*The Toronto Star*, 1989.01.14).

En 1950, alors qu'il est maire de Toronto, McCallum demande explicitement la censure de *Sailors and Floozies* de Paul Cadmus (*The Toronto Daily Star*, 1950.08.16 ;

The Toronto Daily Star, 1950.08.18). Les deux éditions où la CNE ne présente aucun nu ont lieu lorsqu'il travaille pour la CNE : en 1952 et en 1957. S'il semble que l'absence de nu ne soit pas préméditée en 1952, comme le déclare à la presse Sidney Key (*The Toronto Daily Star*, 1952.08.19), ce n'est pas le cas de l'édition de 1957. En effet, McCullum demande alors explicitement à ce qu'aucun nu ou œuvre moderne n'y soit exposé (*The Toronto Daily Star*, 1957.08.17). Comme le rapporte le journaliste Roy Greenaway (1957.08.17) : « *Modern art has brought only deficits at the art gallery for several years now. "The people don't like it. They are not interested and won't pay to see it," he [McCullum] said today* ». Contrairement à ce qu'il espère, la décision de McCallum n'entraîne pas une augmentation des visiteurs à l'exposition d'art de la CNE.

McCULLEY, Joseph (1900-1977)

McCulley est le directeur de la Hart House de 1952 à 1965 et siège au comité d'art de ce club privé rattaché à l'University of Toronto. Bien qu'il refuse initialement de retirer les trois œuvres qui déplaisent au maire Nathan Philips (*The Globe and Mail*, 1955.01.05 ; *The Montreal Star*, 1955.01.05), il finit par enlever l'œuvre de Graham Couthry de l'exposition, le temps que le comité statue sur son sort. Ce retrait est temporaire puisqu'après avoir consulté les membres du comité artistique de la Hart House, McCulley s'assure que l'œuvre retourne sur les cimaises de l'institution (*The Telegram*, 1955.01.06a).

McCURRY, H.O. (1889-1964)

McCurry œuvre à la GNC tout d'abord à titre de directeur adjoint (1919-1939) puis comme directeur de 1939 à 1955. McCurry est surpris de la censure de *Reclining Nude* de Marthew Smith à Regina en 1947. Il donne son opinion dans la presse canadienne et insiste notamment pour dire que l'œuvre a été bien reçue lorsqu'elle a été présentée à Ottawa quelques mois auparavant, ainsi qu'ailleurs au Canada. Il insiste pour clarifier la rumeur voulant que l'œuvre soit présentée à la CNE : selon lui, cette situation est impossible puisque l'exposition dans laquelle *Reclining Nude* est présentée « […] *is booked up completly intil after the C.N.E.* [*sic*] *is over* » (*The Toronto Daily Star*, 1947.08.02).

McGILLIVRAY, John (dates inconnues)

McGillivray est contacté à l'automne 1966 par E.E. Jacox à la demande d'Avrom Isaacs afin de signe un document appuyant Dorothy Cameron (Isaacs,1966.09.27f). Il est alors directeur de l'Edmonton Art Gallery (aujourd'hui l'Art Gallery of Alberta). Cette décision d'Isaacs de solliciter McGillivray est plutôt étonnante. Les œuvres de la série *Gaterbeltmania* de Dennis Burton, un protégé d'Isaacs, ont été censurées peu auparavant dans ce musée, soit au mois de mars 1966. McGillivray considère alors que ces œuvres étaient « […] *too controversial to be shown to the people of Edmonton* ». Il craint aussi qu'une controverse nuise à la campagne de financement en cour afin de compléter l'agrandissement et le réaménagement du musée (*The Telegram*, 1966.03.05).

McLENNAN, James Laidlaw (1908-1968)

McLennan est juge de la Cour d'appel de l'Ontario de 1961 à 1968. Tout comme Walter Frank Schroeder, il reconduit le verdict de culpabilité de Dorothy Cameron après son procès en mai 1966 en signant le texte de J.B. Aylesworth (*Canadian Criminal Cases*, 1966, p. 294).

McLEOD, Bruce (né en 1929)

McLeod est l'un des participants à la table ronde organisée par l'ACLC afin de parler des interventions policières survenues à la Dorothy Cameron. Il ne croit pas que la censure soit un outil efficace : il considère plutôt qu'elle est « *absurd* » (Hale, 1965.06.04). Pour cet homme d' église, une discussion ouverte est préferable à la simple censure. Il affirme : « […] *you don't change someone by saying "no" to him, you speak with him, not talk at him* » (Hale, 1965.06.04). McLoed est alors rattaché à l'église St. Stephen's-on-the-Hill à Mississauga. Durant sa carrière, il œuvre au sein de l'Église unie du Canada.

MOLINARI, Guido (1933-2004)

Molinari est un peintre plasticien et opère, avec Fernande Saint-Martin (1927-2019) la Galerie L'Actuelle de 1955 à 1957, un lieu d'exposition consacrée à l'art abstrait. Il participe à la bataille qui oppose les gardiens de sécurité du MAC à des artistes, parmi lesquels se trouvent Robert Roussil, Vittorio Fiorucci et Peter Gnass. La présence de Molinari n'est pas surprenante. D'une part parce qu'il un bon ami de

Vittorio, le photographe qui a réalisé l'affiche de l'exposition censurée momentanément par le musée (P. Bourassa, 2003, p. 23 ; Volkmer, 2003 ; Choko, 2015, p. 19, 73, 160). D'autre part, il n'aime pas Guy Robert ni le fait que l'homme ait été nommé à la direction du MAC. En mars 1965, quelques mois avant la bagarre, Molinari agit à titre de porte-parole d'un groupe d'artistes qui demande la rétrogradation de Guy Robert auprès du gouvernement québécois. En leur nom, il dépose un mémoire dans lequel une vingtaine d'artistes – dont Robert Roussil – soulève l'incompétence du directeur et demande sa démission.

MORRIS, Jerrold (1911-1984)

Morris est le propriétaire de la Jerrold Morris International Gallery à Toronto. Il expose et défend le nu tout au long de sa carrière. Par exemple, il présente dans sa galerie les œuvres de la série *Enigmas* d'Harold Town en mars 1964 et en janvier 1965 sans qu'elles créent de scandale. Puis, en juin 1965, il s'allie à sept autres galeristes torontois (les propriétaires de la Galerie Dresdnere, David Mirvish Gallery, Isaacs Gallery, Jerrold Morris International Gallery, Laing Galleries, Gallery Moos, Picture Loan Society et Pollock Gallery) pour signifier son désaccord devant les interventions policières faites chez Cameron lors de l'exposition *Eros '65*. Selon eux, les policiers n'ont pas les compétences pour juger de telles œuvres (Hale, 1965.06.11). À la suite de l'annonce du verdict du premier procès de Dorothy Cameron, en novembre 1965, il déclare à la presse être fâché de la décision du juge (Hale, 1965.11.26). Quelques semaines plus tard, il s'associe à Harold Town afin de trouver des fonds pouvant servir à Cameron afin qu'elle se présente devant la Cour d'appel de l'Ontario (*The Telegram*, 1965.12.01). En 1972, il publie *The Nude in Canadian Painting*, le premier ouvrage sur le sujet à paraître au pays.

MOORE, Mavor (1919-2006)

Moore est une personnalité importante de la scène culturelle torontoise. Il est notamment acteur, dramaturge, metteur en scène, producteur de télévision et le directeur artistique du St-Lawrence Centre for Arts, un complexe de salles de spectacle, de 1965 à 1968 (Perrin, 2008). Moore s'oppose au verdict de Fred C. Hayes, à l'automne 1965, qui reconnaît Dorothy Cameron coupable d'avoir exposé des œuvres obscènes selon le *Code criminel canadien*. Il croit que l'ingérence d'un homme de loi dans le domaine artistique est plutôt dangereuse (*The Globe and Mail*, 1965.11.29).

MOUNFIELD, Mark W. (1890-1973)

Mounfield est nommé registraire de l'OCA en 1930 (*The Toronto Daily Star*, 1930.10.22), y occupe le poste de secrétaire dès 1931 (OCA, 1931), puis devient l'un des administrateurs [*bussiness administrator*] de l'institution, une fonction qu'il remplit jusqu'en 1960. À partir de ce moment, il supervise la construction du nouveau bâtiment de l'OCA, puis il prend sa retraite vers 1961 (Minutes OCA, 1960-1961). Il siège aussi au comité artistique de la CNE de 1948 à 1958 en tant que commissaire d'exposition, et à ce titre, il choisit et défend les œuvres qui y sont exposées. En 1950, en compagnie de Carl Schaefer et d'une autre personne siégeant au comité d'art, il choisit d'exposer *Sailors and Floozies* de Paul Cadmus (*The Toronto Daily Star*, 1950.08.17b), une œuvre empreinte d'érotisme et qui a soulevé une controverse lors de sa présentation à la CNE. En 1952, alors que plusieurs personnes associées à la CNE observent et déplorent une diminution de l'achalandage à l'exposition d'art, il confie au *Toronto Daily Star* être conscient que les gens s'y rendent « […] *to be entertained, not educated*» (*Toronto Daily Star*, 1952.09.24, p. 29). Mounfield tente d'attirer les foules avec des œuvres populaires, mais n'obtient pas le support de la direction de la

CNE. Le *Toronto Daily Star* (1952.09.24, p. 51) explique que selon Mounfield, « […] *art officials must remember that ordinary people want their exhibition program to be of a spectacular and entertaining nature* ». Il croit que pour attirer le public, il faut notamment exposer plus d'œuvres connues et de tableaux européens (*The Toronto Daily Star*, 1952.09.25).

MOUSSEAU, Jean-Paul (1927-1991)

Mousseau est un peintre automatiste et cosigne le manifeste *Refus global* en 1948. Le peintre signe la lettre de protestation de Guy Borremans (1961.01.16) à la suite de la censure de la série de photographies *Chère chair* en décembre 1960. Il est ami avec Borremans (Hudon, 2007, p. 28) et, selon Sébastien Hudon (2007, p. 91), l'exposition du photographe a lieu Café des Arts, un endroit « […] tenu vraisemblablement par Jean-Paul Mousseau ». Borremans et Mousseau ont tous les deux collaboré à la mise en scène de la pièce de théâtre *Une femme douce* au printemps 1960, le premier en s'occupant de l'éclairage, le second des décors (Straram, 1960, p. 43).

Mousseau connaît bien certains des signataires de la lettre du photographe, dont François Soucy avec qui il partage son atelier (Bradette Brossard, 2008, f. 55, 61-62) et Claude Gauvreau, signataire comme lui du manifeste *Refus global* et membre du groupe automatiste qui revendique notamment la liberté individuelle et collective, en plus de déplorer la censure quelle qu'elle soit.

NANTEL, Annette S. (dates inconnues)

Annette Sauvé Nantel est l'épouse de Bernard Nantel (*La Presse*, 1996.03.22), l'ami et avocat de Roussil. Elle fait partie des signataires d'une lettre dans laquelle la démission ou le renvoi de Guy Robert au poste de directeur du MAC est demandé, dans la foulée de la bagarre survenue le soir du vernissage de l'exposition de Roussil en novembre 1965. Tout comme les autres collectionneurs qui signent ce document, elle menace de retirer de l'exposition les œuvres prêtées si cette requête n'est pas accordée (*Le Devoir*, 1965.11.27 ; Fonds Roussil MBAM, [n.d.]).

NANTEL, Bernard (décédé en 1996)

Nantel est un avocat et un ami de Roussil et le défend à plusieurs reprises devant les tribunaux. Par exemple, il est son avocat lors du procès intenté à Benoît Gonthier, l'homme qui a abîmé *La* Paix en 1951 (*La Presse*, 1951.04.06). Nantel est aussi aux côtés de l'artiste au début des années 1950, lorsque la Ville de Montréal convoque Roussil devant le tribunal au sujet des liens présumés de l'artiste, de son atelier *Place des arts* et des représentants communistes (Tétreau, 1996, p. 21 ; Comby, 2013, p. 11). Nantel et sa femme sont propriétaires de quelques œuvres réalisées par le sculpteur (Roussil et Gaudet 1977, p. 25-26 ; Tétreau, 1996 p. 19).

NANTEL, Émile (dates inconnues)

Selon *Le Canada*, Émile Nantel est « organisateur de l'Union des camionneurs de la province de Québec ». Il prend la parole lors de la soirée au Café Saint-Jacques,

en avril 1951, mise sur pied afin de dénoncer l'acte iconoclaste de Benoît Gonthier envers *La Paix* de Roussil (*Le Canada* [Arthur Prévost], 1951.04.28). Il n'a pas été possible d'établir si Émile et Bernard Nantel, l'ami et l'avocat de Roussil, sont unis par des liens familiaux.

O'LEARY, Dostaler (1908-1965)

O'Leary travaille au journal *La Patrie* de 1937 à 1963. Il couvre tout d'abord les faits divers, puis il occupe successivement les postes de rédacteur financier, d'éditorialiste et de chroniqueur littéraire (P. CH., 1965.04.22). Il est nommé comme étant l'un des participants au procès d'un sans-culotte. Son ami, André Mathieu (Nicholson, 2010, p. 312-314), doit aussi y prendre part (*Le Canada* [Arthur Prévost], 1950.02.25 ; Gallant, 1950.02.25).

O'Leary s'oppose à la censure. Selon Yvan Cloutier (1998, p. 276), il « […] accorde beaucoup d'attention à la littérature clandestine et à la littérature engagée ». Cet intérêt l'amène notamment à publier des articles sur la conférence de Jean-Paul Sartre (1905-1980) et sur la présentation de la pièce *Huis-Clos*, présentée au Gesù de Montréal en mars 1946 (Cloutier, 1998, p. 276 et 278). Les articles d'Oleary et d'autres journalistes rendent caduque la censure qu'aurait aimé imposer le clergé québécois sur l'œuvre et la visite du philosophe existentialiste (P. Hébert, 2006a, p. 320-322).

PANTON, Lawrence Arthur Colley (1894-1954)

Panton est un peintre paysagiste rattaché à la fois à des associations artistiques qui privilégient une peinture académique, tels que l'OSA et l'ARAC, qu'à des regroupements plus ouverts aux esthétiques modernes, à l'instar du CGP. Ces intérêts variés se reflètent dans sa peinture. À ce sujet, l'historienne de l'art Christine Boyanoski (1990, p. 3) explique que l'artiste est « […] *a "modern conservative," an artist who was progressive within the narrow confines of the exhibiting societies to which he belonged and in which he played an active role* ». En tant que président de l'OSA de 1931 à 1937, Panton se fait un point d'honneur de soutenir les artistes de toutes tendances (Boyanoski, 1990, p. 5). Tout comme Carl Schaefer, son collègue peintre qui siège avec lui au comité de la CNE en 1952, Panton est professeur à l'OCA. Il est aussi le directeur de l'institution de 1951 à 1954 (Boyanoski, 1990, p. 27), soit au moment où la CNE choisit de ne pas exposer de nu.

PARENT, Mimi (1924-2005)

Marie « Mimi » Parent débute sa formation à l'ÉBAM en 1940. Durant les quatre premières années, elle est élève dans la classe de Charles Maillard. En 1944, elle intègre la classe d'Alfred Pellan et y découvre un type d'enseignement, un « dynamisme » et une liberté artistique qui lui a tout de suite plu (A. Gladu, 1986). Le contact avec l'art moderne qui se fait dans la classe de Pellan, tout comme l'amitié qui se développe rapidement entre Parent et son mentor, influence par la suite son travail (Pierre, 1975, p. 24 ; Épivent, 1985, p. 52 ; D. Lord, 2004, p. 12). Tout comme Pellan, elle explore l'art surréaliste et figuratif, en plus de revendiquer une grande liberté créatrice.

Parent est contrainte de recouvrir d'un voile diaphane le nu qu'elle présente lors de l'exposition de fin d'année de l'ÉBAM en 1945 (Doyon, 1945.06.16). Elle prend publiquement la défense de Pellan lors de la querelle médiatisée avec Maillard à la suite de la manifestation du 15 juin 1945 (*La Presse*, 1945.06.20). Elle lui fait aussi parvenir une lettre personnelle dans laquelle elle exprime son soutien envers son professeur. Elle y critique aussi l'enseignement du directeur de l'ÉBAM, qu'elle considère comme étant trop contraignant, et décrit sa personnalité mesquine et autoritaire (M. Parent, 1945.06.15).

En 1948, elle est l'une des signataires du manifeste *Prisme d'Yeux*. Dans les années 1945-1948, elle produit, publie et expose quelques nus à la Librairie Tranquille (D. Lord, 2004, p. 14). En compagnie de son mari, Jean Benoît, elle quitte Montréal pour Paris en 1948 et y demeure jusqu'à son décès. Elle continue à créer des œuvres érotiques tout au long de sa carrière, notamment au sein du groupe Surréaliste qu'elle rejoint en 1959.

PARKIN, John Cresswell (1922-1988)

Parkin est un architecte de la région de Toronto. En 1952, il est membre du comité artistique de la CNE. Parkin est un ami de Dorothy Cameron et il est membre du Swordsmen's Club – comme ses amis Pierre Berton et Harold Town – un lieu que fréquente aussi la galeriste (McKillop, 2008, p. 443). Dans les années 1950, sa femme Jeanne (née en 1922), côtoie Cameron au sein de l'Art Gallery of Toronto Women's Committe (Institut de l'art canadien, 2017). Compte tenu des liens personnels qu'il entretient avec la galeriste, il n'est donc pas étonnant que l'architecte s'associe à Berton afin de ramasser des fonds pour l'aider à la suite de l'annonce de sa condamnation en novembre 1965 (*The Telegram*, 1965.12.01).

PARSONS, Bruce (né en 1937)

Parsons est un peintre abstrait qui participe aux Emma Lake Artists Workshops en Saskatchewan. De 1963 à 1968, il est le conservateur de la Regina Public Library Art Gallery (Shuebrook, 1982.02) – aujourd'hui la Dunlop Art Gallery. Avrom Isaacs (1966.09.27d) le contacte par l'entremise de Terry Fenton en septembre 1966 afin qu'il signe la lettre d'appui à Dorothy Cameron, dont la reconnaissance de culpabilité est reconduite par la Cour d'appel de l'Ontario.

PERIGOE, I.H. (1879-1977)

Perigoe est la présidente de la section torontoise de la Woman's Christian Temperance Union. C'est en son nom personnel qu'elle se prononce sur la moralité du nu artistique, alors que *Youth* d'Edward Randolph Glen est exposé à la Canadian National Exhibition en 1947. Perigoe croit qu'un nu qui possède des valeurs artistiques n'est en aucun cas problématique, cependant elle ne précise pas quelles sont les qualités qui permettent selon elle de départager l'artistique du non artistique. La présidente de la section torontoise de la Woman's Christian Temperance Union croit que la nudité peut influencer de manière négative les jeunes et entraîner la délinquance (*The Toronto Daily Star*, 1947.08.20a).

PERRIER, Hector (1895-1978)

Perrier est l'une des personnalités que le comité organisateur désire inviter à assister au procès du sans-culotte, comme l'annonce John Stockdale (1950.02.28). Plusieurs raisons semblent propices à cette invitation : Perrier est un avocat, un juge et un ancien à l'Assemblée nationale. Ainsi, il pratique le droit à partir de 1922 et enseigne à l'Université de Montréal entre 1930 et 1947. Il occupe aussi la fonction de Secrétaire de la Province de 1940 à 1944 au sein du parti libéral d'Adélard Godbout (1892-1956) et, en raison de son poste, est le ministre responsable des dossiers de l'éducation et de la culture. Durant son mandat, il porte notamment le projet de loi rendant désormais l'instruction obligatoire dans la province et facilite la mise sur pied des Conservatoires de musique de Montréal et de Québec. Enfin, lorsque le procès d'un sans-culotte est annoncé, Perrier est juge à la Cour municipale de Montréal, un poste qu'il occupe de 1947 à 1970 (F. Harvey, 2011, p. 6).

Perrier est un proche collaborateur d'Athanase David (1882-1953), partageant notamment même un cabinet d'avocat. De plus, Perrier succède à David comme député du comté de Terrebonne. Selon Fernand Harvey (2011, p. 7), « [s]on association avec Athanase David n'est certainement pas étrangère à l'intérêt qu'il porte également à l'art et à la culture ». Cet intérêt est aussi partagé par son épouse, Aline Paiement, qui, en 1942, fonde et préside les Amis de l'Art (F. Harvey, 2011, p. 7).

PILKINGTON, William (dates inconnues)

Pilkington est le chef de l'escouade de la moralité de Toronto et il est responsable des interventions à la Dorothy Cameron Gallery au mois de mai 1965 (Hale, 1965.05.22 ; Fulford, 1965.05.22). Dans son article sur *Eros '65*, Andrew Horrall

(2013, p. 59-60) souligne qu'il est un homme aux valeurs traditionnelles, influencé par la pensée religieuse, et qui ne comprend pas l'art moderne.

PHILLIPS, Nathan (1892-1976)

Phillips est maire de Toronto de 1955 à 1962. Il a une formation d'avocat, mais il abandonne rapidement sa pratique lorsqu'il est élu conseiller municipal en 1924. Il se présente aussi comme candidat sous la bannière conservatrice aux élections fédérales de 1935 et aux élections provinciales de l'Ontario en 1937 et 1948. Nathan Phillips n'est toutefois pas élu à titre de député et concentre plutôt sa carrière à la politique municipale (Phillips, 1967, p. 87-89).

Phillips est associé, de près ou de loin, à des controverses liées au nu à au moins trois reprises. La première fois, son opinion est sollicitée par la presse au sujet de *Sailors and Floozies* (1938) de Paul Cadmus, présentée dans le cadre de la CNE. À ce moment, Phillips refuse de prendre position et affirme que la décision d'exposer ou de retirer l'œuvre des cimaises relève des professionnels du monde de l'art et non des politiciens (*The Telegram*, 1950.08.17, p. 2). Sa réponse est sensiblement la même en 1959, lorsqu'il est appelé à faire censurer les spectacles de la troupe des Ballets africains dont les danseuses se présentent les seins nus sur la scène (*The Telegram*, 1959.03.18a ; *The Telegram*, 1959.03.31a ; *The Telegram*, 1959.03.31b ; *The Toronto Daily Star*, 1959.03.31). Pourtant, en 1955, à titre de « *private citizen* » (Tumpane, 1955.01.07), Phillips exige du directeur de la Hart House qu'au moins trois nus (deux de Michael Snow et un de Graham Coughtry) soient retirés de l'exposition présentée sur le campus de la University of Toronto.

PLANTE, Pacifique (1907-1976)

Pacifique Plante, ancien responsable de l'escouade de la moralité et chef adjoint de la police de Montréal de 1946 à 1948. Il entretient une relation houleuse avec le directeur de la police, Albert Langlois et se fait renvoyer en 1948. Cette situation mène Plante à publier une soixantaine d'articles sous le titre « Montréal sous le règne de la pègre » au journal *Le Devoir* entre le 28 novembre 1949 et le 19 février 1950. Il y relève les problèmes de la métropole, entre autres, avec la pègre et les casinos illégaux, en plus de dénoncer la corruption de plusieurs policiers montréalais. Ces lettres mènent ensuite à l'Enquête Caron (1950-1954) à laquelle participent Plante et Jean Drapeau (voir notamment Plante, 1950 ; M. Lapointe, 2014). En raison du rôle joué par Plante pour réprouver les abus du corps policier, il n'est pas étonnant qu'il soit invité à assister au procès d'un sans-culotte. Cependant, il est impossible de confirmer hors de tout doute que l'invitation a été faite à Plante ni de savoir s'il se serait présenté au procès-spectacle puisque l'évènement n'a jamais eu lieu.

PLOUFFE, Adrien (Dr.) (1887-1971)

Plouffe se prononce contre l'acte iconoclaste de Benoît Gonthier à l'encontre de *La Paix* de Robert Roussil dans un article publié au mois d'août 1951, soit quelques mois après la tenue des évènements (*Les Cahiers de la Place Publique*, 1951.08). Le Dr. Plouffe est le directeur adjoint du Service de santé de Montréal et lutte dès le début des années 1930 pour l'implantation d'une meilleure hygiène publique (Léger, 1948.01.10, p. 1).

En parallèle à ses fonctions de médecin, il fréquente activement les milieux artistiques, musicaux et littéraires de Montréal. Il offre des conférences et publie des

articles tant sur la médecine que sur des sujets touchants de près la scène culturelle montréalaise.

Plouffe milite contre la censure (Viens, 1998, p. 289) et implore « […] plus de liberté pour l'homme de lettres et l'artiste canadien-français » (*La Presse*, 1950.04.21). Au milieu du 20e siècle, il fait notamment partie de la Société des écrivains canadiens. Il participe aux célébrations du centenaire de Balzac en août 1950 à la Librairie Tranquille – tout comme Roussil (*Le Devoir*, 1950.08.24) –, en plus de faire savoir par la voix des journaux sa désapprobation face à la censure (P. Hébert, 2006a, p. 68 ; P. Hébert et Salaün, 2004, p. 179-180).

POLLOCK, Jack (1930-1992)

La galerie est fondée en 1960 « […] *more by accident than design* […] » comme le confie Pollock dans *Dear M. Letters from a Gentleman of Excess*, son autobiographie publiée en 1989. Au moment de l'exposition *The Ladies*, en 1965, le lieu d'exposition se trouve au 599 Markham Street. La galerie change d'emplacement à huit reprises et ferme définitivement ses portes en 1983, suite à la faillite de Jack Pollock (1989, [p. 7]). L'ancien galeriste déménage alors en France et embrasse une carrière d'artiste (Warot, 1986 ; J. Pollock, 1989).

Pollock n'est pas indifférent à la censure qui touche sa collègue Dorothy Cameron, en mai 1965. Un mois plus tard, il signe un document en compagnie de sept autres propriétaires de galeries d'art de Toronto (Galerie Dresdnere, David Mirvish Gallery, Isaacs Gallery, Jerrold Morris International Gallery, Laing Galleries, Gallery Moos et Picture Loan Society), afin de dénoncer les saisies faites par les policiers chez Cameron le mois précédent (Hale, 1965.06.11). Pollock s'est aussi retrouvé au cœur de

controverses dues à la présentation de nu dans sa propre galerie en janvier 1963 lorsqu'il présente des œuvres de Martin Berkovitz et en juin 1965 lorsqu'il expose des toiles de John Bennett. L'attention que reçoit l'exposition de Bennett et la visite des policiers à la Pollock Gallery sont d'ailleurs des conséquences directes à la saisie des œuvres chez Cameron quelques semaines plus tôt.

À la suite du verdict de culpabilité de Cameron, prononcé par le juge Fred Hayes à la fin du mois de novembre 1965, Jack Pollock se confie au *Toronto Daily Star* (1966.04.13) : pour lui, le nu devrait être plus accessible et vu par le grand public qu'il ne l'est. Le galeriste croit que le contact avec de telles œuvres ne peut être que bénéfique.

PORTER, Julian (né en 1936)

En 1965, Porter est l'un des avocats qui œuvrent au sein de l'ACLC, en plus d'en être le vice-président (Brehl, 1966.04.18). À ce titre, il s'implique activement à la défense de Dorothy Cameron après le premier procès et l'annonce du verdict de culpabilité en novembre 1965. déclare alors : « *Our Association is interested in the case and is studying the reasons of the Magistrate. We could want to help Miss Cameron if she wishes to appeal* » (Hale, 1965.11.26). Il est présent tout au long des procédures devant la Cour d'appel de l'Ontario et la Cour suprême du Canada. Avec Theodore Heinrich, il s'occupe de préparer la liste des œuvres et des ouvrages soumis aux juges de la Cour d'appel de l'Ontario (Fulford, 1966.05.10b ; Fulford, 1966.05.11a ; *The Gazette*, 1966.05.11). Il aide aussi Heinrich à rédiger le texte soumis aux juges de la Cour Suprême du Canada dans lequel la tradition du nu dans l'histoire de l'art occidental est exposée (J. Porter, 1966.12.14).

POULIN, Raymond (1929-1998)

Poulin signe la lettre de Guy Borremans (1961.01.16), dans laquelle le photographe dénonce la censure de sa série *Chère Chair* en 1960. De par son métier d'acteur, il connaît certains de ses collègues et réalisateurs qui appuient Borremans dans sa lettre. Poulin travaille aussi en parallèle à la galerie Denyse Delrue (Charest, 1959.11.28). La propriétaire des lieux, que Borremans connaît bien, a aussi signé la lettre. Poulin épouse Delrue en 1962 (Lafleur, 2011, f. 54-55)..

L'affaire Borremans 1960 n'est pas la seule durant laquelle Poulin dénonce une censure artistique. Quelques semaines auparavant, il signe la lettre de Jean Billard, Gilles Rochette et Patrick Straram contre la censure du film *Hiroshima, mon amour* (*Le Devoir*, 1960.11.29).

PRÉFONTAINE, Yves (1937-2019)

Préfontaine signe la lettre de Guy Borremans (1961.01.16) envoyée au maire Jean Drapeau peu après la censure de l'exposition *Chère chair* en 1960, dans laquelle le photographe demande notamment l'abolition du règlement n° 2129 qui régule l'exposition du nu à Montréal. Il est un ami de Borremans (Hudon, 2007, p. 90).

Préfontaine publie ses deux premiers recueils de poésie en 1957. Il est l'un des rédacteurs en chef de la revue *Liberté*, qu'il joint en 1959, peu après la parution des premiers numéros. Il est aussi l'un des membres fondateurs du Rassemblement pour l'indépendance nationale (R.I.N.) (Turcotte, 1997, p. 11). Il est, à l'époque de la

signature de la lettre de Borremans, très connu et apprécié de ses pairs. Il confie : « De la fin des années cinquante à la fin des années soixante, j'ai été plutôt gâté par la critique. Mon métier d'homme de radio de même que mon engagement politique prolongeaient une certaine image, je suppose » (Ouellet, 1998, p. 27).

PRÉVOST, Arthur (1910-2004)

Arthur Prévost commence sa carrière de journaliste en 1936. Il collabore, entre autres, à *L'Autorité*, au *Jour*, à *La Patrie*, au *Photo-Journal* et à la *Revue Populaire*. Au tournant des années 1950, Prévost travaille simultanément au *Canada* et au *Petit Journal*, où il couvre surtout les faits divers (Stanké, 2007.11.23). Sa carrière est aussi marquée par la publication de plusieurs romans et de pièces de théâtre. Il est impliqué dans au moins deux affaires qui concernent la censure du nu.

Ainsi, peu après les évènements survenus à l'ÉBAM en 1945, il écrit une lettre à Alfred Pellan afin de l'assurer de son soutien. Il est aussi intimement lié à l'affaire de *La Famille* survenue en 1949. En effet, c'est lui qui offre au sculpteur l'arbre dans lequel il réalise *La Famille*. Ce don est fait peu après avoir rencontré Roussil au vernissage de son exposition à la Librairie Tranquille, à l'été 1949. Roussil s'installe même sur le terrain du journaliste afin de sculpter l'œuvre (Prévost, 1962.10.14).

Prévost est l'un des coorganisateurs du procès d'un sans-culotte avec certains de ses collègues du *Canada* (Charles Hamel) et du *Petit Journal* (André Lecompte, Pierre Saint-Germain). De 1949 à 1951, Prévost écrit plusieurs textes – plusieurs non signés – au sujet de Roussil, de *La Famille* (*Le Petit Journal* [Arthur Prévost], 1949.09.25 ; *Le Canada* [Arthur Prévost], 1950.01.30 ; 1950.02.18 ; 1950.02.25 ;

1950.05.04 ; 1950.07.21 ; 1951.03.17 ; 1951.04.28 ; Prévost, 1962.10.14), mais aussi sur une autre de ses sculptures, *La Paix* (Prévost, 1951.03.02 ; 1951.03.10 ; 1951.08).

Prévost et Roussil demeurent amis après les aventures de *La Famille* et le procès d'un sans-culotte, comme en font foi des lettres, des cartes postales et des photographies retrouvées dans le fonds d'archives du journaliste conservé à BaNQ (Prévost, [n.d.]).

QUENNELL, William (dates inconnues)

Le Sergent détective Quennell fait partie de l'escouade de la moralité. Il a pour principale tâche d'arrêter les personnes prodiguant des avortements dans la région de Toronto. Il intervient aussi dans des affaires qui concernent la littérature obscène. Par exemple, il est appelé à la barre afin de témoigner de l'obscénité du livre *Fanny Hill* (écrit par John Cleland en 1749) au mois de février 1964. Le policier a participé à la saisie de plusieurs milliers de copies de ce livre à Toronto. Il a lu l'ouvrage et le considère comme étant obscène (*The Globe and Mail*, 1964.01.25 ; Kastner, 1964.02.21).

Quennell est l'un de ceux qui participent aux deux interventions policières à la Dorothy Cameron Gallery, au mois de mai 1965. Il témoigne aussi lors du procès de la galeriste en octobre de la même année. Lorsqu'il est appelé à la barre, le Sergent détective indique à la Cour qu'il a été engagé comme policier en 1945 et qu'il a intégré le comité de moralité (Morality Bureau) en 1950 (*Appeal Case*, 1967, p. 37).

RAMSAY, W.A. (dates inconnues)

À la fin des années 1950 et au début des années 1960, W.A. Ramsay est architecte et participe notamment à la réalisation de l'Ottawa International Airport et de la Winnipeg International Airport (Kalman, 2015.04.03). C'est à titre d'architecte du Département des Transports qu'il intervient pour censurer trois œuvres de la série *Enigmas* d'Harold Town au mois de décembre 1964, des œuvres qu'il considère ne pas être approprié pour un tel lieu (*The Telegram* 1964.12.17 ; *The Toronto Daily Star,* 1964.12.17, p. 2 ; *The Gazette* 1964.12.18).

RICKABY, Peter (1932-1995)

Rickaby est affilié au bureau du procureur de la Couronne de Toronto entre 1958 et 1968, au moment où il est promu sous-procureur général du comté de York (Barnes, 1995.08.10). C'est lui qui porte plainte à la police au sujet d'*Eros '65* au lendemain du vernissage (Griffiths, 1965.11.30). Il est aussi le procureur en charge lors du procès de Dorothy Cameron en octobre 1965. Il est remplacé par Gordon Hachborn lors des procès devant la Cour d'appel de l'Ontario en mai 1966 et de la Cour Suprême du Canada en juin 1967.

Outre le cas *Eros '65*, Rickaby a aussi milité en faveur de la censure à quelques reprises. En 1973, il participe à un débat sur la censure des films dans la province de l'Ontario (M. McDonald*,* 1973.02.14 ; *The Toronto Star*, 1973.02.14). L'évènement est organisé par le *Toronto Star* et près de 500 personnes y participent. Des six panélistes, seul Rickaby est en faveur du maintien d'une censure serrée, alors qu'Edward W. Scott (dates inconnues), un archevêque de l'Église anglicane canadienne, est contre (M. McDonald, 1973.02.14, p. 1). Rickaby soutient notamment

que la pornographie est « *debases and corrupts* » et que « *movies are a powerful medium. They have a fantastic potential for corruption* » (M. McDonald, 1973.02.14, p. 4). Les idées défendues par Rickaby tout au long de ce débat sont rappelées dans l'hommage posthume de l'avocat publié dans le *Toronto Star* quelques années plus tard (Barnes, 1995.08.10).

Un second évènement, survenu en 1975, témoigne aussi de la l'attitude de Rickaby face à la sexualité et la censure. Évoquant l'article du *Code criminel canadien* portant sur l'obscénité, l'homme de loi saisit l'ouvrage didactique destiné aux enfants *Show Me! A Picture Book of Sex for Children and Parents*. Un journaliste du *Toronto Star* écrit dans un texte relatant cette nouvelle : « *Peter Rickaby has a small reputation as a crusader against pornography* » (Macskimming, 1975.09.04).

RICHARD, Jean-Jules (1911-1975)

Richard publie des textes dans le journal *Le Jour* où travaille aussi son ami Charles Hamel (Gauthier, 2005, p. 30). Ce dernier lui présente, vers 1940, le libraire Henri Tranquille, avec qui il se lie d'amitié et chez qui il travaille comme commis au tournant des années 1950 (R. Martel, 1972, p. 46-47 ; Gauthier, 2005, p. 50-51).

Richard participe à quelques évènements organisés pour lutter contre la censure et qui ont lieu dans l'entourage de Tranquille. L'un d'eux concerne Robert Roussil et le nu artistique. Les deux hommes se connaissent. Richard travaille à la Librairie Tranquille, où Roussil expose à deux reprises à l'été 1949. Ils se croisent aussi notamment au vernissage de l'exposition de Leo Brueckner à la Librairie Tranquille en décembre 1949 (*Le Devoir*, 1949.12.07). Richard est l'un des membres du comité organisateur du procès d'un sans-culotte, en février 1950. À ce titre, il met en place une

soirée durant laquelle des personnalités de la scène artistique et culturelle de Montréal doivent prendre la défense de Roussil et de sa sculpture *La Famille*.

L'année suivante, Richard participe aux célébrations liées au centenaire de Balzac. Selon Yves Gonthier, biographe d'Henri Tranquille, c'est Richard qui « […] aurait suggéré de fêter Balzac à la librairie ». Il fonde aussi *Les Cahiers de la Place Publique* avec Jean-Jules Richard, la revue éphémère dans laquelle plusieurs personnalités montréalaises se prononcent contre la destruction de *La Paix* de Roussil (*Les Cahiers de la Place Publique*, 1951.08).

Richard est lui aussi au centre d'une affaire de censure. Il publie aux Éditions Tranquille le roman *Neuf jours de haine* (1948), inspiré de ses souvenirs de combattant de la Seconde Guerre mondiale et un recueil de nouvelles, *Ville Rouge* (1949). La revue *Lectures* classe *Ville Rouge* dans la catégorie « mauvais » en raison de la sensualité évoquée, ainsi que des références à l'homosexualité, à l'adultère et au libertinage (P. Hébert, 2006a, p. 658-659). En d'autres mots, il est frappé de l'interdiction indirecte du clergé.

RICHARD, Maurice (1921-2000)

Richard est l'un des joueurs les plus connus du club de hockey des Canadiens et le meilleur compteur de l'équipe. Le comité organisateur pense lui envoyer une invitation pour assister au procès d'un sans-culotte (Stockdale, 1950.02.28), sans doute parce que sa présence attirerait l'attention du public et des journalistes montréalais. Puisque le procès en tant que tel n'a pas lieu et que l'évènement s'est limité à la soirée préliminaire, il n'est pas possible de confirmer si le hockeyeur a été invité formellement ou non à l'évènement.

ROCHETTE, Gilles (1930-1996)

Rochette est un acteur. Il signe la lettre écrite par Guy Borremans (1961.01.16) pour dénoncer la censure de la série de photographies *Chère chair*, en décembre 1960. Ce n'est pas le seul moment où Rochette se positionne contre la censure à cette époque. En effet, il est l'un des auteurs, avec Jean Billard et Patrick Straram, d'une lettre ouverte qui dénoncent la censure du film *Hiroshima mon amour*, en novembre 1960. Ce texte est signé par 250 personnalités du monde culturel, mais également par des enseignants et des personnes provenant du grand public (*Le Devoir*, 1960.11.29 ; *La Presse*, 1960.11.30).

ROBERTSON, John K.B. (décédé en 2001)

Robertson est le propriétaire des Robertson Galleries à Ottawa. En octobre 1966, il est contacté afin de signer la lettre de soutien à Dorothy Cameron, peu après son procès devant la Cour d'appel de l'Ontario. Dans la lettre qu'il lui adresse, Avrom Isaacs (1966.09.27a) demande à son collègue de diffuser le texte auprès d'autres propriétaires de galeries de la capitale nationale.

ROLLAND, Roger (1921-2011)

Roger Rolland collabore au *Petit Journal* dès 1947. Il publie aussi parfois dans *Le Canada* (Gauvreau et G. Lapointe, 1996, p. 388). En août 1950, il participe à la soirée organisée pour célébrer le centenaire de Balzac à la Librairie Tranquille, malgré les interdictions du clergé montréalais (*Le Devoir*, 1950.08.24). Il y a donc croisé Robert Roussil. À l'instar d'autres invités de cette soirée, Rolland se prononce l'année suivante dans les pages des *Cahiers de la Place Publique* (1951.08) contre l'acte iconoclaste proféré contre *La Paix de* Roussil.

Il ne s'agit pas du seul texte dans lequel Rolland prend la défense du nu, artistique ou non. En juillet 1951, soit un mois avant la parution des *Cahiers de la Place publique*, Rolland publie une entrevue imaginaire avec Lili St-Cyr, la célèbre effeuilleuse américaine qui séjourne et performe à Montréal une vingtaine de fois dans les années 1940 (*Le Petit Journal*, 1951.06.10 ; *Le Devoir*, 1951.06.15). Le journaliste invente les réponses et les réactions de l'effeuilleuse au sujet de sa philosophie sur le *strip-tease* et sur les questions de moralité (Rolland, 1951.07.08). L'article est publié peu après l'arrestation de la danseuse nue et de Thomas Conway, le gérant du Gayety où elle se produit alors, qui sont sommés de se rendre en Cour à la suite de la présentation d'un spectacle indécent (*The Gazette*, 1951.06.15).

ROSS, Isabel (décédée en 1977)

Ross œuvre dans le domaine de l'éducation. En plus de remplir plusieurs mandats au le conseil d'administration de la commission scolaire [*board of education*] de Toronto depuis 1932, et pour lesquels elle est d'ailleurs honorée, elle est aussi

membre du comité de moralité de la section ontarienne du Council of Women (*The Toronto Daily Star*, 1948.09.02 ; Hyman, 1960.06.25).

Tout au long de sa carrière, elle commente dans les journaux sur des questions en lien avec l'éducation, la moralité et la sexualité. Par exemple, en 1947, elle se prononce au sujet de *Youth* d'Edward Glen, bien qu'elle n'ait pas vu l'œuvre. Elle a peur que l'œuvre influence de manière négative certains jeunes qui pourraient la voir (*The Toronto Daily Star*, 1947.08.20a). Vers 1948, elle se positionne contre l'éducation sexuelle des jeunes (M.L. Adams, 1997, p. 131), se prononce sur l'immoralité des spectacles présentés durant la CNE (*The Toronto Daily Star*, 1948.09.02) et demande la censure – ou du moins un plus grand contrôle – des bandes dessinées (*The Toronto Daily Star*, 1948.08.19). En 1949, elle réclame le retrait de *Susannah and the Elders* de Thomas Hart Benton, un nu présenté lors de la CNE (*The Toronto Daily Star*, 1949.08.17 ; *The Telegram*, 1949.08.19). Lors de chacune de ses interventions, Ross exprime sa crainte de voir le public – surtout les jeunes – être influencé négativement par des œuvres qu'elle juge immorales.

SAINT-GERMAIN, Pierre (mort en 2000)

Saint-Germain est journaliste et l'un des coorganisateurs du procès d'un sans-culotte, l'évènement mis sur pied en février 1950 afin de dénoncer la censure de *La Famille* de Robert Roussil. À la fin des années 1940, Saint-Germain publie une chronique littéraire et culturelle dans *Le Petit Journal*, tout comme deux autres des coorganisateurs du procès-spectacle, André Lecompte et Arthur Prévost.

Dans le cadre de ses fonctions, Saint-Germain couvre plusieurs des expositions présentées à la Librairie Tranquille. Il publie une critique élogieuse de l'exposition de

groupe à laquelle Roussil participe chez Tranquille à la fin du mois de juillet et en août 1949 (Saint-Germain, 1949.07.31). Saint-Germain croise aussi le sculpteur au vernissage de l'exposition de Leo Brueckner à la Librairie Tranquille en décembre 1949 (*Le Devoir*, 1949.12.07).

SANCHE, Guy (1934-1988)

Sanche est un acteur qui joue le rôle-titre de l'émission jeunesse *Bobino* de 1957 à 1985. Il signe la lettre de protestation qu'écrit Guy Borremans (1961.01.16) à la suite de la censure de son exposition *Chère chair*, en décembre 1960. Quelques semaines plus tôt, il signait une autre lettre ouverte contre la censure. Il s'agit de celle écrite par Jean Billard, Gilles Rochette et Patrick Straram au sujet du film *Hiroshima, mon amour* (*Le Devoir*, 1960.11.29). Ces trois personnes sont aussi signataires de la missive de Borremans.

SCHROEDER, Walter Frank (1901-1983)

Schroeder est un juge de la Cour d'appel de l'Ontario de 1955 à 1975. Il reconduit le verdict de culpabilité de Dorothy Cameron en cosignant avec J.L. McLennan le texte rédigé par J.B. Aylesworth en juin 1966 (*Canadian Criminal Cases*, 1966, p. 294). Christopher Moore (2014, p. 274) indique que Schroeder ressemble sur certains points à Aylesworth, notamment pour son attitude combative et son mépris parfois clairement affiché : « *Alongside with John Aylesworth, he was also among the justices in the 1950s through 1970s who earned the court a reputation for belligerence and intimidation* ».

SCHAEFER, Carl (1903-1995)

Schaefer est un aquarelliste dont le sujet de prédilection est le paysage. Dans sa jeunesse, il côtoie les membres du Groupe des Sept dont certains lui enseignent à l'OCA au milieu des années 1920. Comme il le mentionne : « *MacDonal, Lismer, Jackson and Harris all helped me a great deal* […] » (Schaefer, 1969, p. 6). Il œuvre au sein de l'OSA, de l'ARAC et du CGP. Il est professeur à l'OCA de 1948 à 1970.

Schaefer siège au comité lors de l'affaire CNE 1949, alors que *Susannah and the Elders* de Thomas Hart Benton attire l'attention et que *Deux Susannes et le Jeune Âge* d'Alfred Pellan est retirée de l'exposition avant le vernissage. Il est aussi membre du comité en 1950, lorsque *Sailors and Floozies* crée un scandale et que les responsables de l'exposition refusent de le décrocher des cimaises. C'est d'ailleurs lui, Mountfield et une personne non identifiée qui a choisi d'exposer le tableau (*The Toronto Daily Star*, 1950.08.17b). Il s'absente en 1951, mais réintègre le comité en 1952, où il demeure actif jusqu'en 1957. Il est donc présent lors des deux éditions durant lesquelles aucun nu n'est présenté (1952 et 1957).

SERVAN, Michel (pseudonyme de Roméo Boucher) (1895-1966)

Servan se prononce dans les pages des *Cahiers de la place publique* (1951.08) contre l'acte iconoclaste qui a détruit partiellement *La Paix* de Robert Roussil en 1951. Contrairement aux autres personnes qui donnent leur opinion dans l'article, et dont le ou les métiers sont spécifiés à la suite de leur signature, aucune information n'accompagne le nom de Michel Servan.

Servan est le pseudonyme du médecin Roméo Boucher (1895-1966) (Académie des lettres du Québec, [n.d.]). Tout comme les médecins Adrien Plouffe et Jacques Ferron, qui cosignent le même commentaire que lui, Boucher contribue à la fois au domaine médical et à la scène artistique du Québec. En 1948, il fonde le journal *L'information médicale et paramédicale*. Il est aussi celui qui, en 1943, propose d'établir une collection permanente au Séminaire de Joliette, un lieu qui devient par la suite le Musée d'art de Joliette (Mirandette, 1992, p. 47).

SIMMINS, Richard (1924-1999)

À l'automne 1966, Simmins est contacté par Mary Larratt Goldie afin de signer la lettre d'appui à Dorothy Cameron en prévision de ses démarches devant la Cour Suprême du Canada. Simmins répond positivement à la demande, en plus de proposer un appui financier à Cameron en cas de besoin afin qu'elle puisse mener à bien sa bataille judiciaire (Simmins, 1966.11.03).

Dans les années 1950-1960, il œuvre dans différentes institutions artistiques au pays. Il est le conservateur de la Norman MacKenzie Gallery, à Regina, entre 1952 et 1957. Il accepte ensuite un poste de directeur des expositions à la GNC de 1957 à 1962 et occupe la fonction de directeur de la Vancouver Art Gallery de 1963 à 1967. Simmins est donc à la tête de la Vancouver Art Gallery lorsque l'exposition *The Nude in Art* y est présentée en 1964. Le catalogue, dans lequel Simmins signe un avant-propos, est l'un des deux documents présentés à la Cour par la défense lors du premier procès de Dorothy Cameron, en octobre 1965 (Shadbolt, 1964). Ronald Bloore, l'un des témoins experts appelés à la barre, y pointe alors certaines des œuvres qui, selon lui, ressemblent à celles saisies par les policiers à la Dorothy Cameron Gallery au mois de mai 1965 (*Appeal Case*, 1967, p. 86-87).

En 1967, Simmins écrit un article au sujet de l'intervention des policiers à la Douglas Christmas Gallery à Vancouver et du procès qui s'en suit. Les accusations sont portées par la Couronne contre des œuvres de David Mayrs, jugées obscènes. Simmins est l'un des cinq témoins experts appelés à la barre par la défense. Il affirme à la Cour : « St. George *is not salacious or titillating… but a savage and rather vicious satire… the artist is serious… there is not undue violence expressed* » (Simmins, 1967).

SOUCY, François (1929-2007)

François Soucy est un peintre et un sculpteur qui cosigne la lettre de Guy Borremans (1961.01.16) dans laquelle l'artiste dénonce la censure de son exposition *Chère Chair*. Au tournant des années 1950-1960, Soucy partage un atelier avec Jean-Paul Mousseau, le propriétaire présumé du Café où Borremans expose sa série. Mousseau et Soucy collaborent à quelques projets ensemble durant leurs carrières (Bradette Brossard, 2008, f. 55, 61-62).

SOUCY, Yolande (dates inconnues)

Yolande Soucy est l'épouse de François Soucy et expose régulièrement au milieu des années 1950 (*La Presse*, 1954.03.27). Tout comme son mari, François Soucy, elle signe la lettre de Guy Borremans qui dénonce la censure de l'exposition *Chère Chair* et déplore l'application du règlement nº 2129 (Borremans, 1961.01.16). Soucy connaît bien Jean-Paul Mousseau, le propriétaire présumé du café dans lequel l'exposition de Borremans expose *Chère Chair* puisque son mari et lui partagent un atelier et collaborent à quelques projets (Bradette Brossard, 2008, f. 55, 61.62).

STRARAM, Patrick (1934-1988)

Straram est une figure de la contre-culture québécoise des années 1960 et 1970. Il est originaire de la France et séjourne dans l'Ouest du Canada à partir de 1954 avant de s'installer au Québec en 1958. Il est écrivain et critique. Il collabore au tournant des années 1960 à des revues telles que notamment aux revues *Liberté*, *L'Écran* et à *Parti Pris* (Ploegaerts et Vachon, 1999).

Straram cosigne la lettre envoyée par Guy Borremans (1961.01.16) au maire Jean Drapeau afin de protester contre la censure de l'exposition *Chère Chair* en 1960. Il n'en est pas à sa première lettre ouverte pour dénoncer la censure artistique. En novembre 1960, il est, avec Jean Billard et Gilles Rochette, l'instigateur d'une lettre contre la censure du film *Hiroshima mon amour*. Ce texte est signé par 250 personnalités du monde culturel, mais également par des enseignants et des personnes provenant du grand public (*Le Devoir*, 1960.11.29 ; *La Presse*, 1960.11.30).

Straram est un ami de Borremans (Hudon, 2007, p. 90), ce qui explique aussi son appui. En 1960, il vante les qualités de photographe de Borremans dans *Vie des arts* lorsqu'il qualifie l'artiste de « photographe exceptionnel » (Straram, 1960, p. 43). Straram fonde avec Jean-René Ostiguy (1925-2016) le Centre d'Art de l'Élysée, un lieu qui présente « […] bon nombre de films d'auteur boudés par les distributeurs montréalais et, grâce à cette prestigieuse mission pour la diffusion du cinéma d'avant-garde, il voit venir à lui plusieurs intellectuels marginaux » (Gonthier, 1988, p. 439-440). En mai 1961, il publie une critique favorable à Borremans et à son film *La Femme image*, soit quelques mois seulement après la censure de *Chère Chair* (Straram, 1961.05).

SYLVESTRE, Claude (1927-2014)

Sylvestre est un réalisateur à Radio-Canada. Il ne fait pas que se positionner contre la censure durant l'affaire Borremans, en signant la lettre de protestation écrite par le photographe (Borremans, 1961.01.16). Il joue aussi un rôle dans la réforme de la censure du cinéma en 1961 en intégrant le « Comité provisoire pour l'étude de la censure du cinéma dans la province de Québec ». Le mémoire déposé par le comité, connu sous le nom de rapport Régis, statut que la censure des œuvres cinématographiques telle qu'elle se fait jusqu'alors au Québec est « archaïque » et nécessite d'importants changements (Lever, 2008, p. 187). Le comité auquel siège Sylvestre croit aussi qu'« [e]n limitant le champ des expériences humaines, la censure "perpétue l'infantilisme et l'immaturité qui ne sont pas des 'atouts' à protéger", tout en favorisant les manifestations clandestines de l'instinct et en nuisant à l'esprit de création » (Lever, 2008, p. 189). Le rapport Régis recommande notamment d'« [a]bolir le Bureau [de la censure du cinéma] actuel ou [de] renouveler complètement cette institution […] » (Lever, 2008, p. 188) et une refonte complète de la *Loi sur la censure du cinéma* (Lever, 2008, 190). Pour en savoir plus sur le rapport Régis et sur les transformations de la censure cinématographique qui en découle, voir Lever, 2008, p. 187-195.

TOWN, Harold (1924-1990)

Town est censuré à quatre reprises entre 1951 et 1966 en raison de ses nus (affaires Town 1951, affaire Town 1964 – Venise, affaire Town 1964 – Toronto, affaire Town 1966). Malgré cela, des nus érotiques de Town se trouvent sur la liste des œuvres

traçant la tradition artistique remise aux juges de la Cour d'appel de l'Ontario en 1966. Cette décision repose sans doute sur le fait que Town est, au milieu des années 1950, une grande vedette de la scène artistique canadienne.

Town est aussi lié à l'Affaire *Eros '65* parce qu'il y expose des nus. Ses œuvres ne figurent toutefois pas parmi celles visées par les interventions policières de mai 1965. Ceci ne l'empêche pas d'aider financièrement Cameron afin qu'elle poursuive sa lutte judiciaire (*The Telegram*, 1965.12.01). Il joint ses efforts à ceux de deux de ses amis, le chroniqueur Pierre Berton et l'architecte John Cresswell Parkin. Tous trois sont des amis de la galeriste, qu'ils côtoient notamment au sein du Swordsmen's Club (McKillop, 2008, p. 443). Town connaît Dorothy Cameron depuis 1956 et il serait le premier à l'encouragé à devenir galeriste (Tyrwhitt, 1962.09.22). L'artiste dénonce aussi la reconduction du verdict de culpabilité par la Cour d'appel de l'Ontario (*The Toronto Daily Star*, 1966.06.24 ; *The Telegram*, 1966.06.25).

TAPPER, Phyllis (dates inconnues)

Tapper est la directrice de la Yellow Door Gallery de Winnipeg. Elle est contactée par Avrom Isaacs afin de signer une lettre d'appui à Dorothy Cameron en prévision de son procès devant la Cour Suprême du Canada. Dans sa lettre, Isaacs lui demande de contacter certains collègues afin qu'ils signent eux aussi le document (Isaacs, 1966.09.27c). Tapper répond positivement à la demande (Tapper, 1966.09.30).

TRANQUILLE, Henri (1916-2005)

Tranquille ouvre sa première librairie en 1937 et est, dès lors, successivement le propriétaire ou le copropriétaire de plusieurs librairies montréalaises dont les durées de vie sont assez brèves, allant de quelques mois à quelques années. Dès l'ouverture de sa première librairie, Tranquille est connu et respecté par le milieu culturel.

Tranquille est l'un des coorganisateurs du procès d'un sans-culotte, un évènement qui a lieu dans sa librairie. C'est au même endroit que Robert Roussil a présenté ses œuvres au public pour la première fois à l'été 1949. Après l'affaire de *La Famille*, Roussil et Tranquille tissent des liens d'amitié (Gauthier, 2005, p. 100). Le libraire est aussi un ami de Charles Hamel, qu'il rencontre vers la fin des années 1930, et de Jean-Jules Richard, dont il fait la connaissance au début des années 1940 par l'entremise d'Hamel (Gauthier, 2005, p. 40, 50-51). Hamel, Richard et Tranquille publient des textes dans le journal *Le Jour* au cours des années 1940 (Gauthier, 2005, p. 30, 40). Tranquille et Hamel sont copropriétaires de la Librairie Hamel et Tranquille (1940) ainsi que de la Librairie Lilliput (1941-1943) (Vincent et Michon, 2004, p. 370 ; Gauthier, 2005, p. 41 et 45-46). Pour sa part, Richard est commis-libraire à la librairie Boucher-Tranquille en 1946 et à la Librairie Tranquille dès 1948 (Gauthier, 2005, p. 57). Tranquille publie les ouvrages de Richard, *Neuf jours de haine* (1948) et *Ville Rouge* (1949) (Gauthier, 2005, p. 30). Tout comme Tranquille, Hamel et Richard sont des coorganisateurs du procès d'un sans-culotte en février 1950. Il est aussi ami avec certains des participants présumés, soit André Mathieu et Roger Lemelin (Gauthier, 2005, p. 55 et 82).

Le libraire est connu pour son amour des livres, son anticléricalisme, sa bataille en faveur de la liberté artistique et pour contester toutes formes de censure. C'est ainsi que, malgré les avertissements et les blâmes répétés du clergé, qui exige que le libraire cesse de vendre des livres à l'*Index*, Tranquille refuse de plier à ces demandes. Le fait

qu'il tapisse sa vitrine d'ouvrages de Zola en 1949 pour contester l'ordre de Mgr Valois, l'intimant à cesser la vente de *La faute de l'abbé Mouret* (Gauthier, 2005, p. 94-96), tout comme sa participation aux célébrations du 100e anniversaire de Balzac en 1950 – en compagnie, notamment de Roussil –, en sont de bons exemples.

Tranquille est aussi un allié des artistes à qui il permet d'exposer des œuvres d'art entre les étalages de livres. Un nombre important d'expositions d'art canadien avant-gardiste a eu lieu à la Librairie Tranquille à la fin des années 1940 et durant les années 1950. Ces évènements sont courus par les journalistes montréalais puisque, comme le souligne François-Marc Gagnon (1998, p. 623), « […] la Librairie Tranquille était un lieu qu'ils aimaient fréquenter […] ». C'est aussi chez Tranquille que se tiennent, en 1948, les lancements des manifestes *Prisme d'Yeux* et *Refus global*, qui prônent tous deux des idées sur la liberté créatrice.

Outre ses activités de libraire, Tranquille publie de nombreux textes, « […] des contes, des poèmes, des critiques, des essais, des opinions » (Gauthier, 2005, p. 60), dans des revues telles que *La revue populaire*, *Le Clairon*, *La Relève* et *Place publique*. En 1963, en compagnie de Jean-Jules Richard et de Robert Roussil, Henri Tranquille fonde *Les Gens du Cercle* dont les activités – des soirées littéraires – se tiennent à la brasserie *Le Gobelet* de Bernard Janelle, alors propriétaire de *La Famille* (Legendre, 1997, p. 82-86).

TRUDEAU, Maurice (dates inconnues)

Dans un article paru au lendemain de la soirée préparatoire du procès d'un sans-culotte, le journaliste John Stockdale (1950.02.28) indique que Maurice Trudeau est l'une des personnes qui devraient être conviées à assister au procès spectacle quelques

semaines plus tard. Trudeau est avocat et a notamment cofondé la Chambre de commerce de Montréal (*Le Devoir*, 1949.06.08). Il est impossible de confirmer si l'invitation a réellement été envoyée à Trudeau et si le principal intéressé se serait rendu à la soirée puisque le procès en tant que tel n'a jamais eu lieu.

VAL, Barbara (dates inconnues)

L'actrice d'origine française Barbara Val est nommée comme étant l'une des participantes au procès d'un sans-culotte en février 1950. Elle aurait confirmé sa présence (*Le Canada* [Arthur Prévost], 1950.02.25). Elle connaît notamment l'un des coorganisateurs du procès-spectacle, le chansonnier et journaliste Roger Guil, qui a joué avec elle au théâtre des Compagnons dans la pièce « Enfant Gâté » (*Radiomonde*, 1949.06.03).

Val participe aussi aux célébrations du centenaire de Balzac en août 1950, une autre manifestation contre la censure qui a lieu chez Tranquille et dans laquelle sont impliqués des acteurs du procès d'un sans-culotte, dont Roussil (*Le Devoir*, 1950.08.24).

VIEN, Thomas (1881-1972)

Vien est sénateur de 1942 à 1968. Il est cité dans l'article de John Stockadale (1950.02.28), paru au lendemain de la soirée préparatoire du procès d'un sans-culotte. Selon le journaliste, Vien serait l'une des personnes que le comité compte inviter à assister au procès-spectacle. Puisque l'évènement n'a jamais eu lieu, il n'est pas

possible de déterminer si l'invitation a réellement été lancée et si le sénateur s'y serait rendu. Au tournant des années 1950, l'épouse de Vien s'implique au sein des Amis des Arts, une société d'amateurs qui encourage toutes les formes artistiques, organise des conférences, etc. (voir, entre autres, *Le Devoir*, 1950.04.10). Elle y côtoie Aline Paiement, l'épouse d'Hector Perrier. Ce dernier doit aussi être invité selon l'article de Stockdale (1950.02.28).

WATSON, Sydney (1911-1981)

Watson est un peintre paysagiste associé à l'OSA et membre de l'ARAC. Il expose aussi avec le CGP. Au moment où il siège au comité artistique de la CNE, Watson est aussi professeur à l'OCA, une position qu'il occupe de 1946 à 1970. Il côtoie donc dans le cadre de son travail Mark Mounfield et Carl Schaefer, d'autres membres du comité de la CNE.

Malgré son intérêt pour le paysage et le fait qu'il siège au comité qui choisit délibérément de ne pas exposer de nus à la CNE en 1957, il ne faut pas croire que Watson est contre l'exposition de ce genre artistique. En effet, il se prononce dans les journaux lors de l'affaire de la Hart House en 1955, affirmant être en désaccord avec la demande de censure des nus faite par le maire Nathan Phillips (*The Telegram*, 1955.01.05b, p. 2).

VALOIS, Albert (Mgr) (1889-1954)

Mgr Valois est à la tête du Comité diocésain d'Action catholique de Montréal et son nom est associé à plusieurs cas de censure. Comme l'écrit Pierre Hébert, à la fin des années 1940, Mgr Valois est connu à l'époque pour « […] pour son zèle contre les mauvais livres et les mauvais films » (P. Hébert, 2006a, p. 69). Par exemple, l'homme écrit dans *Lectures*, une revue dans laquelle des cotes morales sont données aux livres (P. Hébert, et Salaün, 2004, p. 189). Il milite aussi contre la littérature érotique et les couvertures suggestives de ces ouvrages bon marché (Salaün, 1998, p. 299 ; P. Hébert, 2006a, p. 69).

Charles Maillard sollicite Valois en juin 1945. Il recherche son appui afin de retirer les nus et les œuvres de facture trop moderne réalisées par les élèves de Pellan et qui doivent être présentés à l'exposition de fin d'année de l'ÉBAM, en juin 1945. L'évêque entérine la décision de Maillard (Pellan, 1945.06.19).

En mai 1949, Mgr Valois envoie également une mise en demeure au libraire Henri Tranquille afin qu'il cesse d'exposer dans sa vitrine *La faute de l'abbé Mouret* d'Émile Zola. L'année suivante, l'ecclésiastique demande que les festivités entourant la célébration du 100e anniversaire de naissance d'Honoré Balzac par la Société des Écrivains canadiens soient annulées (R. Martel, 1972, p. 47-48 ; Gauthier, 2005, p. 94-96 ; P. Hébert, 2006a, p. 67-70 et 405).

WILLIAMS, Richard Emerson (1921-2013)

Williams est contacté par l'entremise de Phyllis Tapper afin de signer une lettre d'appui préparé par Avrom Isaacs en prévision du procès de Dorothy Cameron devant

la Cour Suprême du Canada en 1967 (Isaacs,1966.09.27c). Il répond positivement à la requête du galeriste torontois (Williams, 1966.11.02). Williams est un artiste d'origine américaine. Il dirige la University of Manitoba School of Art à Winnipeg de 1954 à 1973 et y enseigne jusqu'en 1987. Il est commissaire de plusieurs expositions et à ce titre, le verdict de culpabilité de Dorothy Cameron affecte directement ses activités professionnelles (University of Manitoba, 2008).

WILLISTON, Walter (1919-1980)

Williston est l'avocat principal de Dorothy Cameron lors des procédures judiciaires devant la Cour d'appel de l'Ontario (mai 1966) et la Cour suprême du Canada (juin 1967). Ses honoraires sont assurés par l'ACLC (Fulford, 1966.05.09b). Au moment de son décès, il est « […] *one of Canada's most prominent trial lawyers* […] » (*The Globe and Mail*, 1980.08.26).

WITHROW, William (1926-2018)

Withrow est le directeur de l'AGT de 1961 à 1991. C'est en raison de ses activités professionnelles qu'il est appelé à la barre comme témoin expert lors du procès de Dorothy Cameron en octobre 1965. Il affirme durant son témoignage avoir vu l'exposition, mais ce n'est pas clairement énoncé si cette visite a lieu lors du vernissage ou après l'une ou l'autre des interventions policières à être survenue durant le mois de mai 1965 (*The Globe and Mail*, 1965.10.06). Withrow refuse de reconnaître que les œuvres de Robert Markle, Lawrence Chaplin et Fred Ross montrent des scènes à caractère sexuel. Pour lui, le thème consiste plutôt en une représentation de la figure

humaine et, à ce titre, s'inscrit dans la tradition artistique (*Appeal Case*, 1967, p. 58-70). Le directeur de l'AGT insiste plutôt sur les qualités formelles des œuvres et privilégie un discours formaliste. Il insiste aussi sur le professionnalisme reconnu de la Cameron, Markle, Ross et Chaplin, ainsi que sur la formation académique des trois peintres (Fulford, 1965.10.06 ; *The Globe and Mail*, 1965.10.06). Withrow souligne sa déception à la suite du verdict de culpabilité prononcé par Fred C. Haye en octobre 1965 (Hale, 1965.11.26), puis lorsque les juges de la Cour Suprême du Canada décident de ne pas revoir le cas de Cameron en juin 1967 (*The Telegram*, 1967.06.07).

YOUNG, Paul (né en 1937)

Young est un artiste torontois qui participe à l'exposition *Eros '65* à la Dorothy Cameron Gallery, en mai 1965. L'une de ses œuvres est initialement pointée comme étant dérangeante selon les policiers à la suite de la première visite de l'exposition qu'ils effectuent (Fulford, 1965.05.22), mais elle n'est finalement pas censurée lors de la seconde intervention des forces de l'ordre. L'œuvre en question appartient au journaliste Robert Fulford qui l'a payé 50 $. Il la décrit ainsi : « *It shows two naked lovers embracing in the open air; around them, and above their heads, are some not-quite-distinguishable shapes – leaves, perhaps, or butterflies. The tone is joyfully innocent, which is what makes it an appropriate souvenir* » (Fulford, 1988, p. 106).

Young écrit des lettres ouvertes afin de soutenir Dorothy Cameron et Robert Markle, l'artiste dont sept des dessins ont été confisqués par la police. Young déplore le fait que n'importe qui puisse intervenir dans le contenu d'une exposition artistique. Il considère que l'amour sous toutes ses formes (amour, romance, séduction, sexualité) est un thème tout à fait légitime et ne fait pas de ceux qui l'explorent des êtres grossiers

(*The Toronto Daily Star*, 1965.05.29c ; *The Globe and Mail*, 1965.05.31c ; *The Telegram*, 1965.06.01d).

ZAROV, Basil (1913-1998)

Zarov est un photographe. Avec sa femme, Annette (1906-1956), il opère un studio de photographies spécialisé dans le portrait. Leurs clichés sont régulièrement publiés dans la section mondaine du journal *La Presse* au milieu du 20e siècle. Zarov est celui qui, en novembre 1949, immortalise *La Famille* recouverte d'une bâche alors qu'elle est embarquée dans la patrouille de police reproduite notamment dans *The Herald* (1949.11.11). Le photographe et son épouse se prononcent aussi dans *The Standard* (1949.11.12) contre la censure de la sculpture et vante les qualités artistiques de Roussil. Une photographie de Roussil, sa femme, son fils et *La Famille*, réalisée par Zarov, accompagne l'article.

Ce soutien n'est pas étonnant. Zarov connaît Roussil pour l'avoir notamment photographié avec certaines de ses œuvres avant les évènements de novembre 1949. C'est le cas de *La Famille complète*, une image qui se trouve aujourd'hui dans le fonds Roussil du Musée national des beaux-arts du Québec. La photographie est aussi reproduite dans *Déclics art et société : le Québec des années 1960 et 1970*. Le crédit photo est toutefois attribué, à tort, à Pierre Zarov (de Koninck et Landry, 1999, p. 92), comme le démontre le tampon se trouvant à l'arrière de l'image dans le fonds Roussil. De plus, Basil et Annette ont visité l'exposition de l'artiste chez Henri Tranquille à l'été 1949 (L. Robert, 1950.01) et ils sont propriétaires d'une des sculptures de Roussil, achetée peu auparavant, « […] *a four-foot granite depiction of a mother and child* » (*The Standard*, 1949.11.12).

ANNEXE C

OUVRAGES ET ŒUVRES SOUMIS PAR LA DÉFENSE LORS DU PROCÈS DE DOROTHY CAMERON À LA COUR D'APPEL DE L'ONTARIO

Liste des ouvrages présentés par la défense aux juges de la Cour d'appel de l'Ontario en mai 1965. Source : *Appeal Case*, 1967.

BOECK, Wilhelm et J. SABARTÉS, Picasso, New York, H. N. Abrams, 1955, 524 p.

BOON, Karel. J., *Rembrandt: the Complete Etchings*, New York, H.N. Abrams, 1963, [n.p.]

BRIGANTI, Giuliano, *Il Manierismo*, Rome, Cosmopolita, 1945, 144 p.

CHRISTOFFEL, U., *Klassizismus in frankreich um 1800*, Munich, F. Bruckmann, 1941, 160 p.

CLARK, Kenneth, *The Nude: a Study in Ideal Form*, Garden City, Doubleday & Company Inc., 1956, 575 p.

COOPER, Douglas, *Pablo Picasso. Les déjeuners*, [New York], Abrams, 1963, 36 p.

DE TOLNAY, Charles, *Michelangelo*. *Vol. 3. The Medici Chapel*, Princeton, The Princeton University Press, 1948, 275 p.

DE TOLNAY, Charles, *Michelangelo. Vol. 5. The Final Period: Last Judgment, Frescoes of the Pauline Chapel*. *Last Pietas*, Princeton, The Princeton University Press, 1960, 271 p.

EMERY, Tony, « The Nude in Art », *Canadian Art*, vol. 22, n° 95, janvier-février 1965, p. 39-47.

FISHER, Wolfgang et Rudolf LEOPOLD, *Egon Schiele: Paintings, Watercolours and Drawings*, catalogue d'exposition, Londres, Malborough Fine Art Limited, 1964, 63 p.

FOX, M.S. (dir.), *Picasso for Vollard*, New York, H. N. Abrams, 1956, [n.p.].

GOLDSCHEIDER, Cecile et Leo STEINBERG, *Auguste Rodin, 1840-1917: an Exhibition of Sculptures and Drawings*, catalogue d'exposition, New York, Charles E. Slatkin Galleries, [1963], [114] p.

HARTT, Frederick, *Giulio Romano*, New Haven, Yale University Press, 1958, 2 v.

HUYGUE, René, *Gustave Courbet*, catalogue d'exposition, [Boston], Museum of Fine Arts, 1960, 147 p.

LAYTON, Irwin et Harold TOWN, *Love Where the Nights are Long: Canadian Love Poems*, Toronto, McClelland and Stewart, 1962, 72 p.

LEVY, Mervyn, *The Artist and the Nude: an Anthology of Drawings*, Londres, Barrie & Rockliff, 1965, 155 p.

JANSON, H.W., *The Picture History of Painting from Cave Painting to Modern Times*, New York, H. N. Abrams, 1957, 320 p.

MESSER, Thomas M. et Otto KALLIR, *Egon Schiele*, catalogue d'exposition, Boston, Institute of Contemporary Art, 1960, 70 p.

NATIONAL GALLERY OF CANADA, *Fifth Biennial Exhibition of Canadian Paintings*, catalogue d'exposition, [Ottawa], [Roger Duhamel Queen's Printer], 1963, 33 p.

SACHS, Paul Joseph, *Modern Prints and Drawings a Guide to a Better Understanding of Modern Draughtsmanship*, New York, Alfred A. Knopf, 1954, 261 p.

SALOMON R. GUGGENHEIM MUSEUM, *Gustav Klimt and Egon Schiele*, catalogue d'exposition, New York, Solomon R. Guggenheim Foundation, 1965, 119 p.

SCHINNERER, Adolf, *Aktzeichnungen aus fünf Jahrhunderten*, Munich, R. Piper & Co., 1943 [1925], 108 p.

SHOOLMAN, Regina et Charle Eli SLATKIN, *Six Centuries of French Master Drawings in America*, New York, Oxford University Press, 1950, 256 p.

STAATLICHE MUSEEN ZU BERLIN, *Die Gemäldegalerie. Die italienischen Meister, 16. Bis 18. Jahrhundert*, catalogue d'exposition, Berlin, P. Cassirer, 1930, 155 p.

THE ART FOUNDATION, *The Vienna Treasures an Art News Picture Book for the Exhibition Lent from the Vienna Collections by the Austrian Government*, catalogue d'exposition, New York, Art Foundation, 1950, 146 p.

VON BALDASS, Ludwig, *Hieronymus Bosch*, New York, H.N. Abrams, 1960, 242 p.

YOUNG, Wayland, *Eros Denied Sex in Western Society*, New York, Grove Press, 1964, [n.p.].

Liste des œuvres présentées par la défense aux juges de la Cour d'appel de l'Ontario en mai 1966.

* Les titres et les descriptions sont ceux qui sont donnés par la défense dans l'*Appeal Case*, 1967.

- Bosch, (-1515) – Gothic
  Garden of Earthly Delights
  Subject : Vice and lust (central panel altar piece)
  Circa 1510
  The Prado, Madrid
  Reproduced : Janson – Picture History, Plate 127
  Baldass – Bosch, Plates 63,66,68,72,73 and page 59

- Romano (1499-1546) – Renaissance
  Jupiter and Olympias
  Subject : Copulation (Executed in conjunction with assistant Rinaldo)
  Circa 1528
  The Palazzo del Te, Sala di Psiche, Mantua
  Reproduced : Hartt – Giulio Romano, Palte 263

  Apollo and Cyparissus
  Subject : Male fondling male
  Circa 1540
  Stockholm National Museum
  Reproduced : Hartt – Giulio Romano, Plate 517

- Michelangelo (1475-1564) – Renaissance
  Leda and the Swan.

Subject : Myth that Jupiter, disguised as a swan, impregnated Leda who gave birth to Romulus and Remus, founders of Rome.
Note : The original of this painting has been lost, but the painting has been copied by many eminent painters.

- C. Bos, Engraving of the Leda of Michelangelo
  British Museum
- Rosso Fiorentino, Cartoon after the Leda of Michelangelo
  Royal Acaddemy of Arts, London
- Venitian Master of the mid-Sixteenth Century
  Copy of the Leda of Michelangelo, Museo Correr, Venice
- School of Rubens, Copy of the Leda of Michelangelo
  Dresden Museum
- Ammannati, Marble copy of the Leda of Michelangelo
  Bargello, Florence

Reproduced : Tolnay – Michelangelo (Vol. 3) Plates 279, 280, 282, 283, 284, 285.

The Last Judgement
Subject : Symbolizing redemption of man and damnation of the wicked.
Circa 1534-1541
Sistine Chapel, Vatican, Rome
Reproduced : Janson -Picture History, Plate 174
Tolnay – Mihcelangelo, Plates 1 and 9
Briganti – Il Manierismo, Figure 7

- Correggio (1497-1534) – Renaissance
  Jupiter and Io
  Subject : Myth of Jupiter disguised as a cloud, impregnating Io.
  Circa 1532
  Kunsthistoriosches Museum, Vienna
  Note : This picture formed part of the "Vienna Treasures" exhibited in the U.S.A. in about 1950.
  Reproduced : Vienna Treasures, Page 50

Janson – Picture History, Plate 199

Clark – The Nude, Plate 236

Leda and the Swan
Subject : Myth that Jupiter disguised as a swan impregnated Leda who gave birth to Romulus and Remus, founders of Rome.
Circa 1532
Berlin Museum
Reproduced : Painters Gallery of Italian Masters from 1600-1800, Plate 218

- Titian (1482-1576) – Renaissance
  Jupiter and Io.
  Subject : Jupiter (undisguised) copulating with nymph.
  London, Charles Ricketts
  Reproduced : Schrinner – Naked Drawings, Plate 26

- Bronzino (1503-1572) – Renaissance
  Allegory of Passion
  Subject : Cupid fondling Venus
  Circa 1550
  National Gallery, London

  Reproduced : Clark – The Nude, Plate 101

  - Agostino Carracci (1557-1602) – Baroque
    The Triumph of Galatea
    Subject : Seduction of nymph
    Circa 1600
    Farnese Palace, Rome
    Reproduced : Clark – The Nude, Plate 240

    The Golden Age
    Subject : Multiple Copulation
    Circa 1590
    Kunsthistorischesmuseum, Vienna
    Reproduced : Ypung – Eros Denied, Plate 28

  - Rubens (1577-1640) – Baroque
    The Rape of the Daughters of Leukippos
    Subject : Abduction

Circa 1616
Reproduced : Janson – Picture History, Plate 248
Clark – The Nude, Plate 106

- Poussin (1594-1665) – Baroque
Acis and Galatea
Subject : Copulation between Acis and Galatea observed by the Cyclops
Circa 1650
Royal Library, Widsor
Reproduced : (by permission of Her Majesty Queen Elizabeth II)
Young – Eros Denied, Plate18

- Rembrandt (1606-1669) – Baroque
Joseph and Potiphar's Wife
Subject : Struggle between male and female
1634
Rijksmuseum, Amsterdam
Reproduced : Boon – Rembrandt, Plate 107

The Monk in the Cornfield
Subject : Copulation
1645
Rijksmuseum, Amsterdam
Reproduced : Boon – Rembrandt, Plate 107

The French Bed
Subject : Copulation
1646
Rijksmuseum, Amsterdam
Reproduced : Boon – Rembrandt, Plate 201

Jupiter and Antiope
Subject : Satyre 634nveiling nymph
1659
Rijksmuseum, Amsterdam
Reproduced : Boon – Rembrandt, Plate 285

- Clodion (also known as Claud Michel) (1734-1814)
Nymph and Satyr

Subject : Love-making
1780-1790
Metropolitan Museum, New York
Reproduced : Clark – The Nude, Plate 112

- Géricault (1791-1824) – 19th Century
  Leda
  Subject : Myth that Jupiter disguised as a swan impregnated Leda who gave birth to Romulus and Remus, Founders of Rome
  Circa 1818
  Louvre
  Reproduced : Clark – The Nude, Plate 167

  Lovers
  Subject : Copulation
  The Longa Collection, Paris
  Reproduced : Young – Eros Denied, Plate 20

- Ingres (1770-1867) – 19th Century
  The Turkish Bath
  Subject : Lesnianism
  Circa 1859
  Louvre
  Reproduced : Classicism in France Around 1800, Plate 156
  Clark – The Nude, Plate 117

- Courbet (1819-1877) – 19th Century
  Sleepers
  Subject : Lesbians
  1866
  Petit Palais, Paris
  Reproduced : Catalogue – Courbet, Plate 59

- Renoir (1841-1919) – 19th and 20th Century
  The Rone and Saône
  Subject : Anticipation of copulation symbolizing the confluence of the two great rivers of France
  Circa 1900
  Reproduced : Schrinner – Naked Drawings, Plate 77

The Embrace,
Subject : Lesbian embrace
Circa 1910
Metropolitain Museum of Art, New York
Reproduced : Six Century of French Master Drawings, Plate 118

Venus
Subject : Squatting nude
Circa 1887
Reproduced : Rodin Catalogue, Plate 89

Eternal Spring
Subject : Nude embrace
1884
Los Angeles County Museum of Art
Reproduced : Rodin Catalogue, Plate 101

The Kiss
Subject : Nude embrace
Circa 1885
Baltimore Museum of Art
Reproduced : Rodin Catalogue, Plate 103
Note : Exhibition in the Art Gallery of Toronto, September 26, 1963 – October 20, 1960; The National Gallery of Canada, December 4 1964 – January 10, 1965.

The Embace – Drawing
Subject : Lesbian embrace
Ashmolean Museum, Oxford
Reproduced : Sachs – Modern Prints and Drawings, Plate 23

Aphrodite and Adonis
Subject : Aphrodite seducing young boy, Adonis
Reproduced : Levy – The Artist and the Nude, Plate 21

- Egon Schiele (1890-1918) – Modern
  Lovers

Subject : cunnilingus
1918
Reproduced : Levy – The Artist and the Nude, Plate 25

Lovers
Subject : Couple fondling each other
1913
Reproduced : Malborough – Egon Schiele, Plate 62

Reclining Nude
Subject : Woman exposing herself
1917
Marlborough Gallery
Reproduced : Levy – The Artist and the Nude, Plate 68

Squatting Women
Subject : As entitled
Circa 1917
Reproduced : Guggenheim – Klimt and Schiele, Plate 42
Marlborough – Egon Schiele, Plate 26

Reclining Woman
Subject : Nude woman exposing herself
1917
Reproduced : Guggenheim – Klimt and Schiele, Plate 45
Marlborough – Egon Schiele, Plate 24

Lovers Embracing
Subject : As entitled
1917
Reproduced : Marlborough – Egon Schiele, Plate 76

Friendship
Subject : Two nude embracing figures
1913
Reproduced : Marlborough – Egon Schiele, Plate 32

Two Girls
Subject : Two nude women embracing

1914
Reproduced : Catalogue – Egon Schiele, Plate 42

- Augustus John (1878-1961) – Modern
  Sans titre
  Subject : Woman exposing herself
  1935
  Reproduced : Levy the Artist and the Nude, Plate 7

- Picasso (1881-1973) – Modern
  Man Unveilling Woman
  Subject : As entitled
  1931
  No. 5 Vollard Suite
  Reproduced : Picasso for Vollard

  The Rape
  Subject : As entitled
  1931
  No. 9 Vollard Suite

  Satyr and Sleeping Woman
  Subject : Minotaur Unveilling a Woman
  1936
  No. 27 Vollard Suite
  Reproduced : Picasso for Vollard

  Embrace
  Subject : Copulation
  1933
  No. 32 Picasso for Vollard
  Reproduced : Picasso for Vollard

  Minotaur assaulting Girl
  Subject : As entitled
  1933
  No. 87 Picasso for Vollard
  Reproduced : Picasso for Vollard

Vollard Suite – The name given to a group of over 100 prints commissioned by the French gallery curator, Ambroise Vollard ; they were created during the 1930's and have been publicly exhibited throughout the world, including Toronto (Hart House, 1963), amd a complete copy is owned by the National Gallery in Ottawa.

Young Girl and Minotaur
Subject : Minotor making love to girl
1934-1935
Reproduced : Boeck Sabartés – Picasso Page 398

Rape
Subject : As entitled
1940
Reproduced : Levy – The Artists and The Nude, Plate 30

Untitled
Subject : Copulation
1961
Reproduced : Picasso Les Déjeuners, Plate 122

Untitled
Subject : Woman fondling male's genitals, man kissing woman's breasts
Circa 1962

- Harold Town (1924-) – Modern
  Untitled
  Subject : A man and a woman making love
  Reproduced : Love Where the Nights are Long, Next to Poem No. 64

- Graham Coughtry (1931-) – Modern
  2 Figures V
  Subject : Copulation
  Circa 1953-1954
  The National Gallery of Canada
  Reproduced : Catalogue – Fifth Biennal Exhibition of Canadian Paintings, Plate 14

2 figures XIX
Subject : Cunnilingus
1964
The Isaacs Gallery, Toronto
Reproduced : Canadian Art for January and February, 1965

BIBLIOGRAPHIE

Compte tenu de l'ampleur de la bibliographie et de l'importance que revêt le discours premier dans la thèse, les lecteurs pourront retrouver dans une première section les documents publiés avant 1967 dans l'ordre suivant :

a) les documents d'archives et de fonds documentaires ;
b) les articles de journaux et de périodiques (incluant les publicités) ;
c) les caricatures ;
d) les monographies et les catalogues.

La seconde section sera composée des textes et documents parus depuis 1968 selon l'ordre suivant :

a) les articles de journaux et de périodiques ;
b) les monographies, chapitres de livres et catalogues ;
c) les mémoires et thèses ;
d) documentaires ;
e) les sites Internet.

Sources – avant 1967 :

a) Documents d'archives et de fonds documentaires

APPEAL CASE, 1967 – Ottawa, Bibliothèque et Archives Canada, Fonds Cour Suprême du Canada (RG125-A), vol. 1407, dossier *Cameron v. The Queen* (10665), document « Appeal Case », 1967, 174 p.

APPELLANT'S FACTUM, 1967 – Ottawa, Bibliothèques et Archives Canada, Fonds Cour Suprême du Canada (RG125-A), vol. 1407, dossier *Cameron v. The Queen* (10665), document « Appeallant's Factum », 1967, 49 p.

APPLICATION FOR LEAVE TO APPEAL, 1967 – Ottawa, Bibliothèques et Archives Canada, Fonds Cour Suprême du Canada (RG125-A), vol. 1407, dossier *Cameron v. The Queen* (10665), document « Application for Leave to Appeal », 1967, 17 p.

BEAULIEU, S. 1945.07.03 – Montréal, Université du Québec à Montréal, Services des Archives et de gestion des documents, Fonds Alfred Pellan (131P), dossier *131P-010/57*, document 40B-12 « Lettre Simone Beaulieu à Alfred Pellan », 3 juillet 1945, 2 p.

BENNETT ET POLLOCK, J. [n.d.] – Toronto, Art Gallery of Ontario, Edward P. Taylor Library & Archives, dossier de l'artiste *John Bennett*, document « [carton d'invitation pour l'exposition de Bennett à la Pollock Gallery] », [n.d.].

COURTEMANCHE, 1945.06.23 – Montréal, Université du Québec à Montréal, Services des Archives et de gestion des documents, Fonds Alfred Pellan (131P), dossier *131P-010/57*, document 40B-8 « Lettre de Jeanne Courtemanche à Alfred Pellan », 23 juin 1945, 1 p.

CY, 1962.12.04 – Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal, Service des archives, Fonds des expositions du Musée des beaux-arts de Montréal 1960-2009 (MBAM-E2-300), dossier *1164 – Muhlstock, boîte Louis Jacque, Paintings. Louis Muhlstock, Drawings (exposition)*, document « Lettre de Cy Adams à Evan H. Turner », 4 décembre 1962, 1 p.

DESMARAIS, 1956.11.28 – Montréal, Archives de la Ville de Montréal, Fonds Conseillers municipaux (P118, S4, SS2), dossier *D189 Antoine Tremblay*, document

« Lettre de Pierre Desmarais, président du comité exécutif de la Ville de Montréal à Fernand Leduc, président de l'Association des Artistes Non-Figuratifs de Montréal », 28 novembre 1956, 1 p.

DOCUMENT 41A-2, [1945] – Montréal, Université du Québec à Montréal, Services des Archives et de gestion des documents, Fonds Alfred Pellan (131P), dossier *131P-010/57*, document 41A-2 « [reproduction photographique de la *Dernière Cène* de Jean Léonard] ».

DOCUMENT 95B-3, 1949 – Montréal, Université du Québec à Montréal, Services des Archives et de gestion des documents, Fonds Alfred Pellan (131P), dossier *131P-010/57*, document 95B-3 « Catalogue of the Art Gallery. Canadian National Exhibition 1949 », [n.p.].

DOCUMENT 95B-4, 1949 – Montréal, Université du Québec à Montréal, Services des Archives et de gestion des documents, Fonds Alfred Pellan (131P), dossier *131P-010/57*, document 95B-4 « No Hair-Ribbon. By Frank Tumpane », [n.p.].

DOSSIER D0827, 1957 – Montréal, Archives de Montréal, *Dossier D0827 – Adéodat Crompt : Conseiller / Yvan Laing. – 23 août 1957*, [en ligne], http://archivesdemontreal.ica-atom.org/adeodat-crompt-conseiller-yvan-laing-23-aout-1957. Page consultée le 28 juillet 2016.

DOSSIER GBL.4.2-08, [n.d.] – Montréal, Musée d'art contemporain de Montréal, Fonds Le Gobelet (GBL), dossier « GBL.4.2-08 Robert Roussil – Coupures de presse (niveau D) ».

DOSSIER GUY BORREMANS – MNBAQ, [n.d.] – Québec, Musée national des beaux-arts du Québec, dossier *Guy Borremans – chère chair, dossier d'acquisition*, fiches d'acquisition.

DUCHARME, 1945.06.23 – Montréal, Université du Québec à Montréal, Services des Archives et de gestion des documents, Fonds Alfred Pellan (131P), dossier *131P-010/57*, documents 40B-1 et 40B-2, « Lettre Marguerite Ducharme à Alfred Pellan », 23 juin 1945, 2 p.

ENSOR, 1966.10.13 – Toronto, York University, Clara Thomson Archives & Special collections, Fonds Avrom Isaacs (F0134), boîte 1996-036/016, dossier *(20) Dorothy*

Cameron, document « Lettre de Barbara Ensor à Avrom Isaacs », 18 octobre 1966, 1 p.

ENSOR, 1966.10.18 – Toronto, York University, Clara Thomson Archives & Special collections, Fonds Avrom Isaacs (F0134), boîte 1996-036/016, dossier *(20) Dorothy Cameron*, document « Lettre de Barbara Ensor à Avrom Isaacs », 13 octobre 1966, 1 p.

EROS '65, 1965.05 – Toronto, York University, Clara Thomson Archives & Special collections, Fonds Avrom Isaacs (F0134), boîte 1996-036/017, dossier 1, document « Carton d'invitation de l'exposition *Eros '65* », mai 1965.

FENTON, 1966.10.04 – Toronto, York University, Clara Thomson Archives & Special collections, Fonds Avrom Isaacs (F0134), boîte 1996-036/016, dossier *(20) Dorothy Cameron*, document « Lettre de Terry Fenton à Avrom Isaacs », 4 octobre 1966, 1 p.

FERGUSON, 1963.10.23 – Toronto, Art Gallery of Ontario, Edward P. Taylor Library & Archives, Boîte 54 EXHIBITIONS : CURATIONAL 1963C, dossier *Exhibition : RODIN Septembre 27 – October 20, 1936*, document « Lettre de C. Ferguson à Mrs. Horsfall », 23 octobre 1963, 1 p.

FONDS ROUSSIL MBAM, [n.d.] – Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal, Service des archives, dossier d'acquisition de *La Famille* de Robert Roussil (1990.37), document « Les collectionneurs et l'exposant décident de retirer leurs pièces de la rétrospective Roussil », [n.d.], 2 p.

FONDS *THE TELEGRAM*, [n.d.] – Toronto, York University, Clara Thomson Archives & Special collections, Fonds *The Telegram* (F0433), boîte 1974-002 / 059. Les photographies sont présentées sur le site Internet de l'institution : https://digital.library.yorku.ca/islandora/search/%22eros%20%2765%22?type=dismax. Page consultée le 15 décembre 2015.

FOR IMMEDIATE RELEASE, 1967.01.28 – Québec, Musée national des beaux-arts du Québec, dossier vertical *Town, Harold 1924-1990 2 – iconographique*, document « For Immediate Release », 28 janvier 1967, 1 p.

FULFORD, [1965-1967] – Hamilton, McMaster University, The William Ready Division of Archives and Research Collections Mills Memorial Library, Fonds Robert Fulford, First Accrual, MANUSCRIPTS – BOOKS, boîte 1, dossier 19,

[documents divers, notes manuscrites, etc. prises lors des audiences des procès de Dorothy Cameron, v. 1965-1967].

HART HOUSE, 1955.01.06 – Toronto, University of Toronto, Archives and Record Management Services, The Hart House Records, dossier *1954-55 Hart House Exhibition*, document « Hereunder, list of works and their values of the Art show by Michael Snow and Graham Coughtry, which is hung in the Art Gallery from 3rd to 17th of January », 6 janvier 1954 [*sic*], 1 p.

HOFFER, 1962.11.27 – Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal, Service des archives, Fonds des expositions du Musée des beaux-arts de Montréal 1960-2009 (MBAM-E2-300), dossier *1164 – Muhlstock, boîte Louis Jacque, Paintings. Louis Muhlstock, Drawings (exposition)*, document « Lettre de Mrs Frank Hoffer à Evan H. Turner », 27 novembre 1962, 1 p.

ISAACS, 1966.09.27a – Toronto, York University, Clara Thomson Archives & Special collections, Fonds Avrom Isaacs (F0134), boîte 1996-036/016, *dossier (20) Dorothy Cameron*, document « Lettre d'Avrom Isaacs à John K. B. Robertson », 27 septembre 1966, 1 p.

ISAACS, 1966.09.27b – Toronto, York University, Clara Thomson Archives & Special collections, Fonds Avrom Isaacs (F0134), boîte 1996-036/016, dossier *(20) Dorothy Cameron*, document « Lettre d'Avrom Isaacs à Douglas Christmas », 27 septembre 1966, 1 p.

ISAACS, 1966.09.27c – Toronto, York University, Clara Thomson Archives & Special collections, Fonds Avrom Isaacs (F0134), boîte 1996-036/016, *dossier (20) Dorothy Cameron*, document « Lettre d'Avrom Isaacs à Phyllis Tapper », 27 septembre 1966, 1 p.

ISAACS, 1966.09.27d – Toronto, York University, Clara Thomson Archives & Special collections, Fonds Avrom Isaacs (F0134), boîte 1996-036/016, dossier *(20) Dorothy Cameron*, document « Lettre d'Avrom Isaacs à Terry Fenton », 27 septembre 1966, 1 p.

ISAACS, 1966.09.27e – Toronto, York University, Clara Thomson Archives & Special collections, Fonds Avrom Isaacs (F0134), boîte 1996-036/016, dossier (*20) Dorothy Cameron*, document « Lettre d'Avrom Isaacs à Mira Godard », 27 septembre 1966, 1 p.

ISAACS, 1966.09.27f – Toronto, York University, Clara Thomson Archives & Special collections, Fonds Avrom Isaacs (F0134), boîte 1996-036/016, dossier *(20) Dorothy Cameron*, document « Lettre d'Avrom Isaacs à E.E. Jacox », 27 septembre 1966, 1 p.

ISAACS, 1966.09.27g – Toronto, York University, Clara Thomson Archives & Special collections, Fonds Avrom Isaacs (F0134), boîte 1996-036/016, dossier *(20) Dorothy Cameron*, document « Lettre d'Avrom Isaacs à T.R. MacDonald », 27 septembre 1966, 1 p.

ISAACS, 1966.09.27h – Toronto, York University, Clara Thomson Archives & Special collections, Fonds Avrom Isaacs (F0134), boîte 1996-036/016, dossier *(20) Dorothy Cameron*, document « Lettre d'Avrom Isaacs à C. Bice », 27 septembre 1966, 1 p.

ISAACS, 1966.09.27i – Toronto, York University, Clara Thomson Archives & Special collections, Fonds Avrom Isaacs (F0134), boîte 1996-036/016, dossier *(20) Dorothy Cameron*, document « Lettre d'Avrom Isaacs à Jean Boggs », 27 septembre 1966, 1 p.

ISAACS, 1966.10.15 – Toronto, York University, Clara Thomson Archives & Special collections, Fonds Avrom Isaacs (F0134), boîte 1996-036/016, dossier *(20) Dorothy Cameron*, document « Lettre d'Avrom Isaacs à Barbara Ensor », 15 octobre 1966, 1 p.

LAC, [n.d.] – Montréal, Archives de la Ville de Montréal, Fonds Conseillers municipaux (P118, S4, SS2), dossier D189 *Antoine Tremblay*, document « Candidat recommandé par la Ligue d'Action civique. Notes biographiques de M. Antoine Tremblay », [n.d.], [n.p.].

LARRATT GOLDIE, 1966.11.03 – Toronto, York University, Clara Thomson Archives & Special collections, Fonds Avrom Isaacs (F0134), boîte 1996-036/016, dossier *(20) Dorothy Cameron*, document « Lettre de Mary Larratt Goldie à Avrom Isaacs », 3 novembre 1966, 1 p.

LEDUC, 1956.11 – Montréal, Archives de la Ville de Montréal, Fonds Conseillers municipaux (P118, S4, SS2), dossier *D189, Antoine Tremblay*, document « Lettre de Fernand Leduc, président de l'Association des artistes non-figuratifs de Montréal à

Monsieur Pierre Desmarais, président du Conseil de Ville de Montréal », [novembre 1956], 2 p.

LÉONARD, 1945.06 – Université du Québec à Montréal, Services des Archives et de gestion des documents, Fonds Alfred Pellan (131P), dossier *131P-010/57*, document 41B-1 à 41B-6, « [Lettre de Jean Léonard à Alfred Pellan] », juin 1945, 6 p.

MALAOUIN, 1945 – Université du Québec à Montréal, Services des Archives et de gestion des documents, Fonds Alfred Pellan (131P), dossier *131P-010/57*, document 40B-6 « Lettre de Fernand Malouin à Alfred Pellan », [n.d], 1 p.

MBAM, 1962a – Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal, Service des archives, Fonds des expositions du Musée des beaux-arts de Montréal 1960-2009 (MBAM-E2-300), dossier *1164 – Muhlstock, boîte Louis Jacque, Paintings. Louis Muhlstock, Drawings (exposition)*, document « G. XII Louis Muhlstock November 23-December 7, 1962 », 1962, 1 p.

MBAM, 1962b – Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal, Service des archives, Fonds des expositions du Musée des beaux-arts de Montréal 1960-2009 (MBAM-E2-300), dossier *1164 – Muhlstock, boîte Louis Jacque, Paintings. Louis Muhlstock, Drawings (exposition)*, document [Carton d'invitation pour l'exposition « Variation on a theme » envoyé par Louis Muhlstock à Evans Turner], 1962, 2 p.

MINUTES CNE, 1950 – Toronto, Exhibition Place, Records & Archives, dossier *Minutes of Department of Fine Arts – GRAPHIC AND APPLIED. January 14, 1913 to March 31st, 1953. Minutes of Suggestions Committee Meeting June 11th, 1934*, document « Minutes of meeting of the Fine Arts Committee of the Canadian National Exhibition Association, held in the Administration Building, Exhibition Park, on Monday, November 13, 1950, at 2,30 p.m. », 1950, p. 80.

MINUTES CNE, 1953 – Toronto, Exhibition Place, Records & Archives, dossier *Minutes of Department of Fine Arts – GRAPHIC AND APPLIED. January 14, 1913 to March 31st, 1953. Minutes of Suggestions Committee Meeting June 11th, 1934*, document « Minutes of meeting of the Fine Arts Committee of the Canadian National Exhibition Association, held in the Administration Building, Exhibition Park, on Tuesday, January 20th, 1953, at 2,30 p.m. », 1953, p. 87.

MINUTES OCA, 1960-1961 – Toronto, Ontario College of Art and Design, Dorothy H. Hoover Library, University Fonds RG 8.1, L-1.4, Dossier *#4*, document « Minutes », [n.p.].

OCA, 1931 – THE ONTARIO COLLEGE OF ART, *The Ontario College of Art Prospectus for session 1931-1932*, Toronto, OCA [en ligne], https://archive.org/details/prospectusofont3132onta/page/n1/mode/2up. Page consultée le 5 mars 2020.

PAQUIN, D. 1979.05.29 – Montréal, Université du Québec à Montréal, Bibliothèque des arts, Collections spéciales, dossier documentaire *Galerie Denyse Delrue*, *10 1 G 154dd*, document « Entrevue avec Denyse Delrue par Diane Paquin, le 29 mai 1979 », p. 6-7.

PARENT, M. 1945.06.15 – Montréal, Université du Québec à Montréal, Services des Archives et de gestion des documents, Fonds Alfred Pellan (131P), dossier *131P-010/57*, documents 41B-12-41B-15, « [Lettre de Mimi Parent à Alfred Pellan] », 15 juin 1945, 4 p.

PEDNEAULT, N. 1945.06.23 – Montréal, Université du Québec à Montréal, Services des Archives et de gestion des documents, Fonds Alfred Pellan (131P), dossier *131P-010/57*, document 40B-3, « Lettre de Ninon Pedneault à Alfred Pellan », 23 juin 1945, 1 p.

PORTER, J. 1966.01.05 – Regina, University of Regina, Archives & Special Collections, Fonds Theodore Heinrich, boîte 130, dossier *1694 – "Regina vs. Cameron", Supreme Court Case, re: Art Censorship, 1965-67 – Consulted for Trial*, document « Lettre de Julian Porter à Theodore Heinrich », 5 janvier 1966, 1 p.

PORTER, J. 1966.01.14 – Regina, University of Regina, Archives & Special Collections, Fonds Theodore Heinrich, boîte 130, dossier *1694 – "Regina vs. Cameron", Supreme Court Case, re: Art Censorship, 1965-67 – Consulted for Trial*, document « Lettre de Julian Porter à Theodore Heinrich », 14 janvier 1966, p. 1.

PORTER, J. 1966.12.01 – Regina, University of Regina, Archives & Special Collections, Fonds Theodore Heinrich, boîte 130, dossier *1694 – "Regina vs. Cameron", Supreme Court Case, re: Art Censorship, 1965-67 – Consulted for Trial*, document « Lettre de Julian Porter à Theodore Heinrich », 1er décembre 1966, p. 1.

PORTER, J. 1966.12.14 – Regina, University of Regina, Archives & Special Collections, Fonds Theodore Heinrich, boîte 130, dossier *1694 – "Regina vs. Cameron", Supreme Court Case, re: Art Censorship, 1965-67 – Consulted for Trial*, « Lettre de Julian Porter à Theodore Heinrich », 14 décembre 1966, 1 p.

PRÉVOST, [n.d.] – Québec, Bibliothèques et Archives nationales du Québec, BanQ Québec, Fonds d'archives Arthur Prévost (P765), boîte 5 V 003 03-06-002B-01 1960-01-600/363 et boîte 2C 023-03-06-001A-01 1999-04-015/3, documents divers.

PRÉVOST, 1945.07.03 – Montréal, Université du Québec à Montréal, Services des Archives et de gestion des documents, Fonds Alfred Pellan (131P), dossier *131P-010/57,* document 40B-3 « Lettre d'Arthur Prévost à Alfred Pellan », 3 juillet 1945, 1 p.

PROMOTION CAMPAING, 1964 – Toronto, Art Gallery of Ontario, Archives & Special Collections, boîte 56 EXHIBITION CURATORIAL 1964B. Picasso and Man (Continued), dossier *Exhibition PICASSO AND MAN January 11 – February 16, 1964, Publicity and Promotion*, document « PICASSO AND MAN. January 11 – February 16, 1964. PROMOTION CAMPAIGN », 1964, 1 p.

RANGER, 1945.06.23 – Montréal, Université du Québec à Montréal, Services des Archives et de gestion des documents, Fonds Alfred Pellan (131P), dossier *131P-010/57*, document 40B-10 « Lettre de Martine Ranger à Alfred Pellan », 23 juin 1945, 1 p.

RE : DOROTHY CAMERON, [1966] – Toronto, York University, Clara Thomson Archives & Special collections, Fonds Avrom Isaacs (F0134), boîte 1996-036/016, dossier *(20) Dorothy Cameron*, document « RE : DOROTHY CAMERON », [1966], 2 p.

RÈGLEMENT MUNICIPAL nº 1025 – VILLE DE MONTRÉAL, « Règlement municipal nº 1025, Règlement concernant les affiches, les photographies, les statues, etc., et abrogeant les règlements nos 89, 635, 651 et 740 », 1929, [en ligne], https ://archivesdemontreal.ica-atom.org/uploads/r/ville-de-montreal-section-des-archives/2/1/215448/1025_1929op.pdf. Page consultée le 18 juillet 2020.

RÈGLEMENT MUNICIPAL nº 2129 – VILLE DE MONTRÉAL, « Règlement municipal nº 2129, Règlement modifiant le règlement no 1025 concernant les affiches, les photographies, les statues etc. », 1953, [en ligne], https ://archivesdemontreal.ica-atom.org/no-2129-reglement-modifiant-le-reglement-no-1025-concernant-les-affiches-les-photographies-les-statues-etc-1953. Page consultée le 18 juillet 2020.

RICHARD, [1950.02] – Montréal, Musée d'art contemporain, Fonds Le Gobelet, dossier *GB.42-06 Documentation diverse de Bernard Janelle concernant les œuvres de Roussil*, document « Le Comité provisoire du procès d'un sans-culotte », [1950-02], 1 p.

SIMMINS, 1966.11.03 – Toronto, York University, Clara Thomson Archives & Special collections, Fonds Avrom Isaacs (F0134), boîte 1996-036/016, *dossier (20) Dorothy Cameron*, document « Lettre de Richard Simmins à Avrom Isaacs », 3 novembre 1966, 1 p.

STEEGMAN, 1956.02.20 – Montréal, Université du Québec à Montréal, Services des Archives et de gestion des documents, Fonds Alfred Pellan (131P), boîte 2246, dossier *131P-030/2*, document « Lettre de John Steegman à Alfred Pellan », 20 février 1956, 1 p.

SUPREME COURT, 1967.06.06 – Ottawa, Bibliothèque et Archives Canada, Fonds Cour Suprême du Canada (RG125-A), vol. 1407, dossier *Cameron v. The Queen* (10665), 1967, document « In the Supreme Court of Canada on Appeal from the Court of Appeal for the Province of Ontario, Tuesday, the 6th Day of June, 1967 », p. 1.

SUTHERLAND BOGGS, 1963.10.21 – Toronto, Art Gallery of Ontario, Edward P. Taylor Library & Archives, Boîte 54. EXHIBITIONS : CURATIONAL 1963C, dossier *Exhibition : RODIN Septembre 27 – October 20, 1936*, document « Lettre de Jean Sutherland Boggs à Mr. Et Mrs. Charles E. Slatkin », 21 octobre 1963, 1 p.

TAPPER, 1966.09.30 – Toronto, York University, Clara Thomson Archives & Special collections, Fonds Avrom Isaacs (F0134), boîte 1996-036/016, dossier *(20) Dorothy Cameron*, document « Lettre de Phyllis Tapper à Avrom Isaacs », 30 septembre 1966, 1 p.

TRUCHON, 1945.06.16 – Montréal, Université du Québec à Montréal, Services des Archives et de gestion des documents, Fonds Alfred Pellan (131P), dossier 131P-010/57, document 40B-4 « Lettre de Roland Truchon à Alfred Pellan », 16 juin 1945, 1 p.

TUCKETT, 1962.12.04 – Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal, Service des archives, Fonds des expositions du Musée des beaux-arts de Montréal 1960-2009 (MBAM-E2-300), dossier *1164 – Muhlstock, boîte Louis Jacque, Paintings. Louis*

Muhlstock, Drawings (exposition), document « Lettre de Rita K. Tuckett à Evan H. Turner », 4 décembre 1962, 2 p.

TURNER, 1962.12.04 – Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal, Service des archives, Fonds des expositions du Musée des beaux-arts de Montréal 1960-2009 (MBAM-E2-300), dossier *1164 – Muhlstock, boîte Louis Jacque, Paintings. Louis Muhlstock, Drawings (exposition)*, document « Lettre de Evan H. Turner à Miss Rita K. Tuckett », 4 décembre 1962, 1 p.

TURNER, 1962.12.06 – Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal, Service des archives, Fonds des expositions du Musée des beaux-arts de Montréal 1960-2009 (MBAM-E2-300), dossier *1164 – Muhlstock, boîte Louis Jacque, Paintings. Louis Muhlstock, Drawings (exposition)*, document « Lettre de Evan H. Turner à Cy Adams », 6 décembre 1962, 1 p.

TURNER, 1963.01.02 – Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal, Service des archives, Fonds des expositions du Musée des beaux-arts de Montréal 1960-2009 (MBAM-E2-300), dossier *1164 – Muhlstock, boîte Louis Jacque, Paintings. Louis Muhlstock, Drawings (exposition)*, document « Lettre de Evan H. Turner à Mrs. Frank Hoffer », 2 janvier 1963, 1 p.

WATSON et MARKLE, 1966.02.02 – WATSON, Patrick et Robert MARKLE, « Cops Ban Artist Robert Markle For "Lewd" Drawings », *CBC Digital Archives,* [en ligne], https://www.cbc.ca/archives/entry/cops-ban-artist-for-lewd-drawings. Consultée le 20 juin 2018.

WILLIAMS, 1966.11.02 – Toronto, York University, Clara Thomson Archives & Special collections, Fonds Avrom Isaacs (F0134), boîte 1996-036/016, dossier *(20) Dorothy Cameron*, document « Lettre de Richard E. Williams à Avrom Isaacs », 2 novembre 1966, 2 p.

b) Articles de journaux et de périodiques (incluant les publicités)

ALCESTE, 1956.11.24 – ALCESTE, « Le ridicule ne tue pas », *Vrai*, 24 novembre 1956, p. 3.

ALLEN, H. 1963.01.30 – ALLEN, Helen, « "Obscene – Blasphemous" – But He's Nettled $2,000. Boy's Work Shocks Critics », *The Telegram*, 30 janvier 1963, p. 33.

ANDERSON, A. 1966.06.28 – ANDERSON, Alan, « Cameron Art Case. Now the Court May Be Sued », *The Telegram*, 28 juin 1966, p. 14.

ARTSCAN, 1967.04 – ANONYME, « Controversial Codpiece », *Artscanada (Artscan)*, vol. 24, n° 107, avril 1967, p. 1.

ARTSCANADA, 1967.05 – ANONYME, « Douglas Gallery Faces Obscenity Charges », *Artscanada*, vol. 24, n° 108, mai 1967, p. 1.

AUBRY et DE TONNANCOUR, 1941.05.30 – AUBRY, Simone et Jacques DE TONNANCOUR, « À propos de l'enseignement des Beaux-Arts », *Le Canada*, 30 mai 1941, p. 2.

AUBRY et DE TONNANCOUR, 1941.05.31 – AUBRY, Simone et Jacques DE TONNANCOUR, « Lettre au Devoir. À propos de l'École des Beaux-Arts », *Le Devoir*, 31 mai 1941, p. 11.

AYRE, 1952.05.23 – AYRE, Robert, « Display By Sculptors at 69th Spring Show Here Is Varied », *The Montreal Star*, 23 mai 1952, p. 14.

AYRE, 1956.11.10 – AYRE, Robert, « Art Notes. Pellan Is Revealed as Ample, Prodigal, Complex », *The Montreal Star*, 10 novembre 1956, p. 26-27.

AYRE, 1962.11.24 – AYRE, Robert, « Gallery XII's Tenants », *The Montreal Star* [*Supplément*], 24 novembre 1962, p. 11.

AYRE, 1962.11.26 – AYRE, Robert, « Museum », *The Montreal Star*, 26 novembre 1962, p. 2.

AYRE, 1964.07.04 – AYRE, Robert, « Turner's Water Colors Reveal the Greatness of His Art », *The Montreal Star* [*Entertainments*], 4 juillet 1964, p. 9.

AYRE, 1964.09.26 – AYRE, Robert, « Harold Town's Drawings – A Cue from Picasso », *The Montreal Star* [*Entertainments*], 26 septembre 1964, p. 22.

AYRE, 1965.01.09 – AYRE, Robert, « "Enigmas", Harold Town's Paean of Love and Hate », *The Montreal Star* [*Entertainments*], 9 janvier 1965, p. 9.

AYRE, 1965.11.11 – AYRE, Robert, « The Art Scene. Hadassah Exhibition and Fairview Centre », *The Montreal Star*, 11 novembre 1965, p. 37.

AYRE, 1965.12.11 – AYRE, Robert, « Gecin And Roussil – Major Exhibitions », *The Montreal Star* [*Supplément*], 11 décembre 1965, p. 12.

BALLANTYNE, 1967.12.14 – BALLANTYNE, Michael, « Art Scene. Nudes About Town », *The Montreal Star*, 24 décembre 1967, p. 14.

BASILE, 1965.03.13 – BASILE, Jean, « Remous au musée d'art contemporain », *Le Devoir*, 13 mars 1965, p. 13-14.

BASILE, 1965.11.19 – BASILE, Jean, « Bagarre autour d'un "nu" à la rétrospective de Roussil », *Le Devoir*, 19 novembre 1965, p. 6.

BASILE, 1965.11.20 – J.B. [Jean Basile], « Au musée d'art contemporain. Pas de "bagarres" mais une "bousculade" », *Le Devoir*, 20 novembre 1965, p. 3.

BASILE, 1965.11.27 – BASILE, Jean, « Artistes », *Le Devoir*, 27 novembre 1965, p. 12.

BASILE, 1965.11.30 – J.B. [Jean Basile], « L'affaire Roussil. Accalmie au musée d'art contemporain », *Le Devoir*, 30 novembre 1965, p. 6.

BASILE, 1965.12.04 – BASILE, Jean, « Après "l'affaire Roussil". Où va le musée d'art contemporain ? », *Le Devoir*, 4 décembre 1965, p. 11-12.

BASILE, 1966.02.02 – BASILE, Jean, « Le Musée d'art contemporain. Démission de Guy Robert », *Le Devoir*, 2 février 1966, p. 6.

BASILE, 1966.02.09 – BASILE, Jean, « Au Musée d'art contemporain », *Le Devoir*, 9 février 1966, p. 6.

BEAULIEU, F. 1965.11.18 – BEAULIEU, François, « Visages de l'art. Rétrospective Roussil », *Metro-Express*, 18 novembre 1965, p. 20.

BEAULIEU, F. 1965.11.19 – BEAULIEU, François, « Visages de l'art. Une rétrospective plutôt… spectaculaire », *Metro-Express*, 19 novembre 1965, p. 20.

BERNFELD, 1955.05.05 – BERNFELD, Allan, « Robert Roussil, Busy at Wood Sculpture, Would Like to Start Playground », *The Guardian*, 5 mai 1955, p. 3-4.

BERTON, 1958.10.23 – BERTON, Pierre, « A Sober Investigation into the New Cult of the Bosom », *The Toronto Daily Star,* 23 octobre 1958, p. 57.

BERTON, 1958.10.24 – BERTON, Pierre, « An Interview with the Man Who Started "Playboy" », *The Toronto Daily Star*, 24 octobre 1958, p. 35.

BERTON, 1960.10.12 – BERTON, Pierre, « Sweat and Bosoms: The Starling, Uncensored Facts », *The Toronto Daily Star*, 12 octobre 1960, p. 41.

BLOCK, 1967.06.06a – BLOCK, Irwin, « Bid to Quash "Obscene" Conviction. Supreme Court Has Cameron Art », *The Toronto Daily Star*, 6 juin 1967, p. 20.

BLOCK, 1967.06.06b – BLOCK, Irwin, « The Dorothy Cameron Art Obscenity Opens in Ottawa », *The Toronto Daily Star*, 6 juin 1967, p. 22.

BLOCK, 1967.06.07 – BLOCK, Irwin, « Weeps in Court. Dorothy Cameron Art Appeal Denied », *The Toronto Daily Star*, 7 juin 1967, p. 28.

BORREMANS, 1961.01.16 – BORREMANS, Guy, « Le Courrier des Arts », *La Presse*, 16 janvier 1961, p. 10.

BOULANGER, 1949.07.09 – BOULANGER, Rolland, « Robert Roussil sculpteur et dessinateur », *Notre Temps*, 9 juillet 1949, p. 4.

BOURGOGNE, 1954.10.02 – BOURGOGNE, François [Rodolphe de Repentigny], « Le public existe pour les peintres », *L'Autorité*, 2 octobre 1954, p. 6.

BOUTHILLETTE, 1962.10.06 – BOUTHILLETTE, Jean, « L'exilé volontaire. Derrière les palaces de la Côte d'Azur, des ruines il a fait jaillir un paradis », *Perspectives*, vol. 40, 6 octobre 1962, p. 34.

BREHL, 1966.04.18 – BREHL, John, « A Milestone for Canadian Civil Liberties », *The Toronto Daily Star*, 18 avril 1966, p. 7.

BRIDLE, 1946.11.02 – BRIDLE, Augustus, « Bennett's Paintings Vivid at Simpson's », *The Toronto Daily Star*, 2 novembre 1946, p. 18.

BROSSEAU, 1965.12.11 – BROSSEAU, Cécile, « Le Bal du musée. Un rendez-vous à Naples », *La Presse*, 11 décembre 1965, p. 21.

BROWN et HEDLEY 1965.11.27 – BROWN, Jeremy et Tom HEDLEY, « The Incredible Trial of Dorothy Cameron », *The Telegram* [*Showcase*], 27 novembre 1965, p. 9.

BRUEMMER, 1963.08.26 – BRUEMMER, Fred, « Sculptures Now Succesful As Robert Roussil Returns », *The Gazette*, 26 août 1963, p. 8.

BRYDON, 1959.08.28 – BRYDON, Arthur, « CNE Show Limited by Its Star's Material », *The Globe and Mail*, 28 août 1958, p. 8.

BUCHANAN, 1935.04 – BUCHANAN, Donald, « Naked Ladies », *The Canadian Forum: A Monthly Journal of Literature et Public Affairs*, vol. 15, n° 175, avril 1935, p. 273-274.

BULL, 1965.10.07 – BULL, Ronald, « Art on Trial. The Experts See No Obscenity », *The Telegram*, 7 octobre 1965, p. 37.

CAMPAU, 1965.10.06 – CAMPAU, DuBarry, « A "Classic" Case for the Seedy-Set Court », *The Telegram*, 6 octobre 1965, p. 41.

CANADIAN ART, 1961a – ANONYME, « Coughtry », *Canadian Art*, vol. 18, n° 1, janvier-février 1961, p. 20-21.

CANADIAN ART, 1961b – ANONYME, « Town », *Canadian Art*, vol. 18, n° 1, janvier-février 1961, p. 52-53.

CANADIAN ART, 1965 – ANONYME, « Book Portrait. Enigmas », *Canadian Art*, vol. 22, n° 2, mars-avril 1965, p. 59-60.

CHAMOT, 1914.04.18 – CHAMOT, Albert, « “Margaritas ante Poroos” », *Le Pays*, 18 avril 1914, p. 2.

CHAREST, 1959.11.28 – CHAREST, Nicole, « Après 11 ans d’attente. Raymond Poulin trouve sa “Joie de Vivre” ! », *Radiomonde et Télémonde*, 28 novembre 1959, p. 9.

CHEVALIER, 1962.12.06 – CHEVALIER, Maurice, « MONTRÉAL se voile la face devant des nus, au VATICAN, on les expose », *La Patrie*, 6 décembre 1962, p. 26.

CHICOINE, 1956.11.17 – CHICOINE, René, « Formes et Couleurs. L’exposition Pellan », *Le Devoir*, 17 novembre 1956, p. 3.

CHILDERHOSE, 1965.05.28 – CHILDERHOSE, R.J., « That Word », *The Telegram*, 28 mai 1965, p. 25.

COBB, 1963.01.19 – COBB, David, « Great – Or Obscene? Row Over Artist, 18 », *The Toronto Daily Star*, 19 janvier 1963, p. 46.

COHEN, 1965.05.29 – COHEN, Nathan, « “And Now the Silly Season Strikes Toronto” », *The Toronto Daily Star*, 29 mai 1965, p. 25.

COINTREAU, 1958.03.23 – COINTREAU, Joseph, « Même en France, Roussil doit cacher sa “Famille” », *Le Petit Journal*, 23 mars 1958, p. 107.

CÔTÉ, 1965.12.25 – CÔTÉ, Langevin, « Museum Incites Gladiators, Not Mediators », *The Globe Magazine*, 25 décembre 1965, p. 3.

COUSINEAU, 1956.11.18 – COUSINEAU, Louise, « Que pensez-vous de l’affaire Pellan ? », *Le Petit Journal*, 18 novembre 1956, p. 48.

COUTURIER, 1941.05.26 – COUTURIER, Marie-Alain (Père), « Réponse à Maillard », *Le Canada*, 26 mai 1941, p. 2.

COUTURIER, 1941.05.28 – COUTURIER, Marie-Alain (Père), « Réponse à M. Maillard », *Le Devoir*, 28 mai 1941, p. 2.

CRAWFORD, 1965.03.27 – CRAWFORD, Lenore, « Looking at Art. Four Drawings in Varying Styles Added to UWO's Art Collection », *The London Free Press*, 27 mars 1965, p. 18.

CRAWFORD, 1968.01.28 – CRAWFORD, Lenore, « Lonely Lovers in London Show », *The Telegram*, 28 janvier 1968, p. 43.

CROOK, 1967.06.07 – CROOK, Farrell, « Court Decides No Right to Appeal, Upholds Cameron Art Conviction », *The Globe and Mail*, 7 juin 1967, p. 40.

CROZIER, 1962.02.14 – CROZIER, Lucinda, « Such Interesting People », *The Globe and Mail*, 14 février 1962, p. 12.

DE GRANDMONT, 1945.05.14 – DE GRANDMONT, Éloi, « Reprise de la bataille d'Hernani à la conférence de Fernand Léger », *Le Canada*, 14 mai 1945, p. 8.

DE GRANDMONT, 1945.06.18 – DE GRANDMONT, Éloi, « M. Paul Beaulieu, jeune peintre canadien, vient d'arriver de Paris », *Le Canada*, 18 juin 1945, p. 8.

DE REPENTIGNY, 1956.05.16 – DE REPENTIGNY, Rodolphe, « Fugitive exposition d'une belle collection d'œuvres de Roussil », *La Presse*, 16 mai 1956, p. 11.

DE REPENTIGNY, 1956.11.10 – DE REPENTIGNY, Rodolphe, « Images et Plastiques. Pellan ne cherche pas le confort », *La Presse*, 10 novembre 1956, p. 79.

DE REPENTIGNY, 1956.11.13 – DE REPENTIGNY, Rodolphe, « À l'hôtel de ville. L'exposition de Pellan ne sera plus modifiée », *La Presse*, 13 novembre 1956, p. 2.

DE REPENTIGNY, 1957.03.01 – DE REPENTIGNY, Rodolphe, « Trois expositions. La belle et la machine, par Borremans, peintre du rêve et un trio », *La Presse*, 1er mars 1957, p. 23.

DE REPENTIGNY, 1958.12.19 – DE REPENTIGNY, Rodolphe, « Une sculpture pour traverser l'Atlantique », *La Presse*, 19 décembre 1958, p. 27.

DE REPENTIGNY, 1959 – DE REPENTIGNY, Rodolphe, « Louis Muhlstock », *Vie des Arts*, n° 16, 1959, p. 10-15.

DE ST. ANDRE, 1959.11.26 – DE ST. ANDRE, Lucille, « Statue Seizure Recalled. Controversial Sculptor Back », *The Montreal Star*, 26 novembre 1959, p. 3.

DEMOMBYNES, 1948.02.18 – DEMOMBYNES, J.G., « Prisme d'Yeux ou le goût du suicide », *Le Devoir*, 18 février 1948, p. 5.

DEMPSEY, Lotta 1958.07.08 – DEMPSEY, Lotta, « Person to Person. Visit Thrills Artists Who Felt Forgotten », *The Globe and Mail*, 8 juillet 1958, p. 11.

DÉNÉCHAUD, 1952.05.10 – DÉNÉCHAUD, Jean, « Le Salon du printemps du Musée des Beaux-Arts », *La Presse*, 10 mai 1952, p. 65

DENIS, 1964.06.21 – DENIS, Fernand, « La Famille revient », *Le Petit Journal*, 21 juin 1964, p. A60.

DESHAIES, 1965.11.22 – DESHAIES, Guy, « L'art et le profane. Exposition Roussil », *Montréal-Matin*, 22 novembre 1965, p. 22.

DESMARAIS, 1956.11.24 – DESMARAIS, Pierre, « Déclaration de M. Desmarais », *Vrai*, 24 novembre 1956, p. 5.

DESPREZ, 1956.11.18 – DESPREZ, Jean, « Quand les conseillers deviennent censeurs ! La porcherie de monsieur le maire », *Le Petit Journal*, 18 novembre 1956, p. 91.

DESRAPES, 1965.10.31 – DESRAPES, Jean, « Le beau David de Pointe-Claire n'a plus honte de son nu », *La Patrie*, 31 octobre 1965, p. 1 et 3.

DEXTER, G. 1965.04.07 – DEXTER, Gail, « Burton's Art: Ridiculous but Sensuous », *The Toronto Daily Star*, 7 avril 1965, p. 38.

DIMANCHE-MATIN, 1956.11.11 – ANONYME, « Protestations jugées fondées. Le jury du maire a supprimé 3 ou 4 tableaux de l'exposition Pellan », *Dimanche-Matin*, 11 novembre 1956, p. 5.

DOBBS, 1966.02 – DOBBS, Kildare, « Eros on Yonge Street: Impressions of the Dorothy Cameron Trial », *Saturday Night*, vol. 31, n° 2, février 1966, p. 18-21.

DOYON, 1945.06.16 – DOYON, Charles, « Exigences des jeunes », *Le Jour*, 16 juin 1945, p. 4.

DOYON, 1945.06.30 – DOYON, Charles, « Académisme vs Art Vivant », *Le Jour*, 30 juin 1945, p. 4.

DOYON, 1951.03.24 – DOYON, Charles, « Attaque à la liberté. Est-on en train de faire de l'art un esclave soumis aux caprices de l'ignorance ? », *Le Haut-Parleur*, 24 mars 1951, p. 1-2.

DOYON, 1951.06.16 – DOYON, Charles, « Exhibitionniste ! Un accro qui coûte quinze dollars », *Le Haut-Parleur*, 16 juin 1951, p. 4.

DOYON, 1956.11.28 – DOYON, Charles, « Pellan à l'hôtel de ville », *La Réforme*, 28 novembre 1956, p. 4.

DUDEK, 1965.12.31 – DUDEK, Louis, « Artistic Freedom in Danger », *The Gazette*, 31 décembre 1965, p. 15.

DUFF, 1959.03.28 – DUFF, Morris, « Montreal Shocked!! Bar Bare Bosoms », *The Toronto Daily Star*, 28 mars 1959, p. 28.

DUFF, 1965.06.07 – DUFF, Morris, « 800 Jam Nude Show, Police Stay Away », *The Toronto Daily Star*, 7 juin 1965, p. 18.

DUHAMEL, 1956.11.13 – DUHAMEL, Roger, « La peinture en procès », *La Patrie*, 13 novembre 1956, p. 8.

DUMAS, 1966 – DUMAS, Paul, « Le renouveau de la peinture à Toronto », *Vie des Arts*, n° 44, 1966, p. 56-63.

DUVAL, 1956.11.15 – DUVAL, Paul, « Art for New Mart Excludes Nudes », *The Telegram*, 15 novembre 1956, p. 38.

DUVAL, 1957.08.24 – DUVAL, Paul, « Accent on Art. This Tired Old Art Show Isn't Fit for the CNE », *The Telegram*, 24 août 1957, p. 12.

DUVAL, 1959.04.04 – DUVAL, Paul, « Modern Living Raises a Topical Taking-Point... Why Are Canadians NUDE-SHY? », *The Telegram*, 4 avril 1959, p. 30.

DUVAL, 1963.05.04 – DUVAL, Paul, « Art with Paul Duval. A Clinical View of the Burlesque », *The Telegram*, 4 mai 1963, p. 50.

EBER, 1962.03.10 – EBER, Dorothy, « Profile: Don't Buy a Painting, Buy the Gallery », *Maclean's*, vol. 75, nº 5, 10 mars 1962, p. 54.

EDMOND, 1956.11.24 – EDMOND, Philippe, « Un artiste répond à Antoine Tremblay et autres ignorants », *Vrai*, 24 novembre 1956, p. 5.

EMERY, 1965 – EMERY, Tony, « The Nude in Art », *Canadian Art*, vol. 22, n° 95, janvier-février 1965, p. 39-47.

ETAGE, 1952.05.01 – ETAGE, Leo, « Park Holds Show », *The Messenger*, 1er mai 1952, p. 1.

FEENY, 1964.12.18 – FEENY, Edwin, « The People Say », *The Toronto Daily Star*, 18 décembre 1964, p. 3.

FEENY, 1966.04.15 – FEENY, Edwin, « The People Say », *The Toronto Daily Star*, 15 avril 1966, p. 49.

FERGUSON, 1966.03.25 – FERGUSON, Don, « Tip Leads to News to Green Giant Story », *Loyola News*, 25 mars 1966, p. 3.

FERRABEE, 1959.03.25 – FERRABEE, Jim, « Ballet May Be Art, But They Better Not Shimmy », *The Gazette*, 25 mars 1959, p. 3.

FERRY, 1965.09.25 – FERRY, Anthony, « Canada Council May Subsidize Art Dealers », *The Toronto Daily Star*, 25 septembre 1965, p. 25.

FERRY, 1965.12.31 – FERRY, Anthony, « A Raid That Began a Debate on Art », *The Toronto Daily Star*, 31 décembre 1965, p. 24.

FLASH, 1951.12.22 – ANONYME, « Toronto School Kids Exposed to Filthy Painting », *Flash*, vol. 15, n° 52, 22 décembre 1951, p. 1 et 5.

FOLCH, 1962-1963 – FOLCH, Jacques, « Expositions. Robert Roussil », *Vie des Arts*, n° 29, hiver 1962-1963, p. 54.

FRÉGAULT, 1965.12.09 – FRÉGAULT, Guy, « Guy Frégault répond à Jean Basile. Les faits sont erronés – les raisons controuvées », *Le Devoir*, 9 décembre 1965, p. 6.

FRENCH, 1964.12.12 – FRENCH, William, « Book and Bookmen », *The Globe Magazine*, p. 22.

FULFORD, 1957 – FULFORD, Robert, « Artist in Boomstown: Young Painters of Toronto », *Canadian Art*, vol. 14, n° 2, hiver 1957, p. 68-71.

FULFORD, 1959.08.01 – FULFORD, Robert, « World of Art. New Gallery of Canadian Art », *The Toronto Daily Star*, 1er août 1959, p. 26.

FULFORD, 1960.03.15 – FULFORD, Robert, « Books. Nudity on the Newsstands », *The Toronto Daily Star*, 15 mars 1960, p. 20.

FULFORD, 1961.08.19 – FULFORD, Robert, « World of Art. Off-Midway Art », *The Toronto Daily Star*, 19 août 1961, p. 28.

FULFORD, 1964.12.17 – FULFORD, Robert, « The Mysteries of Town », *The Toronto Daily Star*, 17 décembre 1964, p. 35.

FULFORD, 1965.02.20 – FULFORD, Robert, « Robert Fulford on Burlesque », *The Toronto Daily Star*, 20 février 1965, p. 26.

FULFORD, 1965.05.22 – FULFORD, Robert, « “Toronto the Good?” Police Shut Gallery 2 Hours Over Nudes », *The Toronto Daily Star*, 22 mai 1965, p. 1 et 18.

FULFORD, 1965.05.25 – FULFORD, Robert, « A Toronto Thing to Do », *The Toronto Daily Star*, 25 mai 1965, p. 23.

FULFORD, 1965.06.04 – FULFORD, Robert, « Dorothy Cameron’s Publicity », *The Toronto Daily Star*, 4 juin 1965, p. 24.

FULFORD, 1965.09.22 – FULFORD, Robert, « Dear Dorothy Cameron... », *The Toronto Daily Star*, 22 septembre 1965, p. 62.

FULFORD, 1965.10.06 – FULFORD, Robert, « Cameron Show Not Lewd Expert Tells Art Trial », *The Toronto Daily Star*, 6 octobre 1965, p. 44.

FULFORD, 1965.10.07 – FULFORD, Robert, « Eros '65 "Serious Art, Court Told" », *The Toronto Daily Star*, 7 octobre 1965, p. 24.

FULFORD, 1965.10.08 – FULFORD, Robert, « Dorothy Cameron Art Trial Ends; Hayes' Verdict Likely Nov. 25 », *The Toronto Daily Star*, 8 octobre 1965, p. 20.

FULFORD, 1965.11.26 – FULFORD, Robert, « Dorothy Cameron Guilty. Obscenity Verdict Sets Precedent », *The Toronto Daily Star*, 26 novembre 1965, p. 22.

FULFORD, 1965.11.29 – FULFORD, Robert, « The Defence of Dorothy Cameron », *The Toronto Daily Star*, 29 novembre 1965, p. 33.

FULFORD, 1966.03.21 – FULFORD, Robert, « Hemingway's Fight With a Critic », *The Toronto Daily Star*, 21 mars 1966, p. 51.

FULFORD, 1966.05.09a – FULFORD, Robert, « Gallery Appeal Argument. Crucifixion Art Ban Likely by Cameron Ruling-Lawyer », *The Toronto Daily Star*, 9 mai 1966, p. 26.

FULFORD, 1966.05.09b – FULFORD, Robert, « Justices Get A Course in History of Art », *The Toronto Daily Star*, 9 mai 1966, p. 31.

FULFORD, 1966.05.10a – FULFORD, Robert, « Obscenity Appeal Judges Urged to Learn Art », *The Toronto Daily Star*, 10 mai 1966, p. 21.

FULFORD, 1966.05.10b – FULFORD, Robert, « Art on Trial at Osgoode Hall », *The Toronto Daily Star*, 10 mai 1966, p. 27.

FULFORD, 1966.05.11a – FULFORD, Robert, « Lawyer Says Cameron Art Poor Quality, Therefore Pornographic », *The Toronto Daily Star*, 11 mai 1966, p. 41.

FULFORD, 1966.05.11b – FULFORD, Robert, « Art Scandal in London », *Toronto Daily Star*, 11 mai 1966, p. 31.

FULFORD, 1966.06.25 – FULFORD, Robert, « Should “Dirty” Pictures Speak for Themselves? », *The Toronto Daily Star*, 25 juin 1966, p. 30.

FULFORD, 1966.06.30 – FULFORD, Robert, « The Whole, Sad Story of “Eros Denied”. An Author’s Cry of Pain », *The Toronto Daily Star*, 30 juin 1966, p. 45.

FULFORD, 1967.01.21 – FULFORD, Robert, « A Time of Riches — and of Record Response », *The Toronto Daily Star*, 21 janvier 1967, p. 25.

FULFORD, 1967.06.07 – FULFORD, Robert, « Community Standards’ and Dorothy Cameron », *The Toronto Daily Star*, 7 juin 1967, p. 43.

GACHON, 1958.01.30 – GACHON, Jean, « Le sculpteur Roussil et son “homme rouge” entre maire et curé », *La Presse*, 30 janvier 1958, p. 39.

GAGNON, F. 1947.01.11 – GAGNON, François, « Panorama de la peinture anglaise contemporaine », *La Presse*, 11 janvier 1947, p. 34.

GAGNON, G. 1951.03.17 – GAGNON, Guy, « Acte de vandalisme accompli au nom de la “décence”. La paix perd la tête », *Le Haut-Parleur*, 17 mars 1951, p. 1.

GALLANT, 1950.02.25 – GALLANT, Mavis, « Statue’s “Trial” Set for Monday », *The Standard*, 25 février 1950, p. 4.

GAUVREAU, 1951.04.07 – GAUVREAU, Claude, « Douze articles », *Le Haut-Parleur*, 7 avril, 1951 p. 5.

GAUVREAU, 1951.04.21 – GAUVREAU, Claude, « La liberté de pensée implique logiquement celle de s’exprimer », *Le Haut-Parleur*, 21 avril 1951, p. 6.

GAUVREAU, 1951.04.28 – GAUVREAU, Claude, « Ostracisme Jésuitique. Les coupures invraisemblables commandées par le Gésu », *Le Haut-Parleur*, 28 avril 1951, p. 4.

GIGEROFF, 1955.01.11 – GIGEROFF, Alex K., « Nude Controversy Painters Outline Personal Attitude », *The Varsity*, 11 janvier 1955, p. 1 et 4.

GLADU, P. 1956.11.11 – GLADU, Paul, « Une expo dans le hall de l'hôtel de ville. Pellan, un peintre dont on est fier », *Le Petit Journal*, 11 novembre 1956, p. 60.

GLADU, P. 1956.11.24 – GLADU, Paul, « La leçon de Pellan », *Notre Temps*, 24 novembre 1956, p. 4.

GLADU, P. 1961.01.01 – GLADU, Paul, « L'art et la morale. Le corps est-il un péché ? », *Le Petit Journal*, 1er janvier 1961, p. 75.

GLADU, P. 1962.10.07 – GLADU, Paul, « Exposition Robert Roussil. Sculpteur de la liberté ! », *Le Petit Journal*, 7 octobre 1962, A-61.

GLADU, P. 1962.12.09 – GLADU, Paul, « La petite "guerre des nus" a-t-elle eu lieu ? », *Le Petit Journal*, 9 décembre 1962, p. A57.

GLADU, P. 1964.01.05 – GLADU, Paul, « Petit bilan de 1963. Les arts canadiens d'un an à l'autre », *Le Petit Journal*, 5 janvier 1964, p. 36.

GLADU, P. 1965.01.31 – GLADU, Paul, « Le Musée d'art contemporain promet… de beaux discours », *Le Petit Journal*, 31 janvier 1965, p. A-31.

GLADU, P. 1965.08.01 – GLADU, Paul, « Le retour à la vraie nature. Les artistes devant le nu », *Le Petit Journal*, 1er août 1965, p. 27.

GLADU, P. 1965.08.08 – GLADU, Paul, « Une philosophie du nudisme. Les modernes Adams et Eve », *Le Petit Journal*, 8 août 1965, p. 27.

GLADU, P. 1965.11.21 – GLADU, Paul, « En marge du "Manifeste" paru cette semaine. Roussil : "J'en ai assez !" Nous partageons son avis », *Le Petit Journal*, 21 novembre 1965, p. 39.

GLADU, P. 1965.11.28 – GLADU, Paul, « Collaborer, sinon gare ! », *Le Petit Journal*, 28 novembre 1965, p. 38.

GODIN, G. 1965.12 – GODIN, Gérald, « "Ils ont peur que je fasse un discours…" », *Le Magazine Maclean*, vol. 5, n° 12, décembre 1965, p. 65.

GREENAWAY, 1957.08.17 – GREENAWAY, Roy, « McCallum Wins “Ex” Hassle Throws Out Nudes, Moderns », *The Toronto Daily Star*, 17 août 1957, p. 17.

GREENBERG, C. 1963a – GREENBERG, Clement, « Painting and Sculpture in Prairie Canada Today », *Canadian Art,* vol. 20, n° 2, mars-avril 1963, p. 90-107.

GREENBERG, C. 1963b – GREENBERG, Clement, « Three New American Painters: Louis, Noland, Olitski », *Canadian Art,* vol. 20, n° 3, mai-juin 1963, p. 172-175.

GRIFFITHS, 1965.11.26 – GRIFFITHS, Phyllis, « Dorothy Cameron: Guilty, Now What? », *The Telegram*, 26 novembre 1965, p. 8.

GRIFFITHS, 1965.11.30 – GRIFFITHS, Phyllis, « The Man Who Started Cameron’s Art Row », *The Telegram*, 30 novembre 1965, p. 27.

GUÉRIN, 1965.10.30 – GUÉRIN, Raymond, « Le carnet de Raymond Guérin », *La Presse*, 30 octobre 1965, p. 35.

H.P.B. 1947.01.10 – H.P.B., « A Great Gift. Massey Art Collection Presents Outstanding Works », *The Montreal Star*, 10 janvier 1947, p. 17.

HAGAN, 1966.11.25 – HAGAN, Jim, « The Artist s a Real Cool Cat », *The Ryersonian*, 25 novembre 1966, [n.p.].

HALE, 1964.07.18 – HALE, Barrie, « Master in a Hurry », *The Telegram* [*Showcase*], 18 juillet 1964, p. 13.

HALE, 1965.04.03 – HALE, Barrie, « Burton, Prints and Collier », *The Telegram* [*Showcase*], 3 avril 1965, p. 23.

HALE, 1965.05.21 – HALE, Barrie, « Canadian Artists – and Eros ’65 », *The Telegram*, 21 mai 1965, p. 49.

HALE, 1965.05.22 – HALE, Barrie, « Adult Viewing Only », *The Telegram* [*Showcase*], 22 mai 1965, p. 5.

HALE, 1965.05.26 – HALE, Barrie, « Lovers Come Back. “Hot” Art Piece Is No Stanger Here », *The Telegram*, 26 mai 1965, p. 68.

HALE, 1965.05.27 – HALE, Barrie, « Obcenity Charge on Gallery Owner », *The Telegram*, 27 mai 1965, p. 1-2.

HALE, 1965.05.28 – HALE, Barrie, « “I Just Do What I Do – Make Beautiful Drawings” », *The Telegram*, 28 mai 1965, p. 25.

HALE, 1965.05.29 – HALE, Barrie, « Civil Liberties Group to Discuss Eros », *The Telegram* [*Showcase*], 29 mai 1965, p. 23.

HALE, 1965.06.04 – HALE, Barrie, « Obscenity and the Arts », *The Telegram*, 4 juin 1965, p. 41.

HALE, 1965.06.07 – HALE, Barrie, « “Circus Poster” Ladies on View », *The Telegram*, 7 juin 1965, p. 39.

HALE, 1965.06.11 – HALE, Barrie, « Police Over-Zealous Say Gallery Owners », *The Telegram*, 11 juin 1965, p. 43.

HALE, 1965.11.06 – HALE, Barrie, « The Closing of a Gallery », *The Telegram* [*Showcase*], 6 novembre 1965, p. 19.

HALE, 1965.11.26 – HALE, Barrie, « Shocked, Disgusted and Indignant », *The Telegram*, 26 novembre 1965, p. 17.

HALE, 1966.09.17 – HALE, Barrie, « Group of Sex (Markle, Coughtry, Town, Burton) », *The Telegram* [*Showcase*], 17 septembre 1966, p. 12-13.

HALE, 1966.12.03 – HALE, Barrie, « Graham Coughtry’s Cosmic Couplings », *The Telegram* [*Showcase*], 3 décembre 1966, p. 19.

HAMEL, C. 1945.06.16 – HAMEL, Charles, « Un peintre qui n’aimait pas l’art moribond ! », *Le Jour*, 16 juin 1945, p. 4-5.

HAMEL, C. 1945.07.21 – HAMEL, Charles, « M. Maillard se serait enfin décidé à servir l’art ! », *Le Jour*, 21 juillet 1945, p. 8.

HAMEL, C. 1949.07.09 – HAMEL, Charles, « L’art vigoureux et sincère de Robert Roussil », *Le Canada*, 9 juillet 1949, p. 5.

HANLON, 1964.04.02 – HANLON, Michael, « 50 Town Drawings Sold at Exhibition », *The Globe and Mail*, 2 avril 1964, p. 10.

HANLON, 1964.06.13 – HANLON, Michael, « Marvo Meets Board on Waterfront Plan », *The Globe and Mail*, 13 juin 1964, p. 14.

HANLON, 1965.04.01 – HANLON, Michael, « All Kinds of Loving at the Gallery », *The Globe and Mail*, 1er avril 1965, p. 14.

HANLON, 1965.04.17 – HANLON, Michael, « Victor Borge Signed as CNE Headliner », *The Globe and Mail*, 17 avril 1965, p. 14.

HANLON, 1965.05.13 – HANLON, Michael, « Kisses and Eros Art Show Themes », *The Globe and Mail*, 13 mai 1965, p. 10.

HANLON, 1965.06.14 – HANLON, Michael, « A Series of Circles for Civil Liberties », *The Globe and Mail*, 14 juin 1965, p. 14.

HARRIS, L. 1927.10 – HARRIS, Lawren, « The Nudes at the C.N.E. », *The Canadian Forum: A Monthly Journal of Literature et Public Affairs*, vol. 8, n° 85, octobre 1927, p. 391-392.

HARRIS, M. 1966 – HARRIS, Marjorie, « Art », *Canadian Annual Review for 1965*, 1966, p. 523-529.

HARVEY, J.-C. 1945.06.23 – HARVEY, Jean-Charles, « M. Maillard », *Le Jour*, 23 juin 1945, p. 1-2.

HAWORTH, 1964 – HAWORTH, Colin, « La Poule Blanche: Agnes Lefort Opened the Door to Let in Movement », *Canadian Art*, vol. 21, n° 3, mai-juin 1964, p. 124-126.

HEARD, 1962.11.29 – HEARD, Raymond, « Museum Guard Blacks Out Nudes. Muhlstock Display Leaves Boys in Dark », *The Montreal Star*, 29 novembre 1962, p. 1.

HÉBERT, J. 1956.11.24 – HÉBERT, Jacques, « M. Antoine Tremblay est-il plus catholique que le pape ? », *Vrai*, 24 novembre 1956, p. 1 et 5.

HENRY, 1965.11.11 – HENRY, Réginald, « Faudra-t-il vêtir les baigneurs nus de Cézanne ? », *La Presse*, 11 novembre 1965, p. 30.

HICKLIN, 1965.03.06 – HICKLIN, Ralph, « Dealer's Choice is the Rule of Toronto's Galleries », *The Globe and Mail*, 6 mars 1965, p. 13.

HICKLIN, 1965.09.18 – HICKLIN, Ralph, « Art. Why the Cameron Gallery Failed », *The Globe and Mail*, 18 septembre 1965, p. 13.

HICKLIN, 1965.11.27 – HICKLIN, Ralph, « Art's Uneasy March Along Sherbrooke Street », *The Globe and Mail*, 27 novembre 1965, p. 15.

HICKS, 1955.01.06 – HICKS, Wessely, « Nudes or Coat Hangers? », *The Telegram*, 6 janvier 1955, p. 7.

HILL, B. 1936 – HILL, Brian, « Samuel Butler in Canada », *Dalhousie Review*, vol. 16, n° 1, 1936, 54-56.

HOFFMAN, 1964.08 – HOFFMAN, Edith, « The Venise Biennale », *The Burlington Magazine*, vol. 106, n° 737, août 1964, p. 395-396.

HOGAN, 1965.05.31 – HOGAN, George, « Inside Policitcs. Censorship of Art: The Law is Abstract », *The Telegram*, 31 mai 1965, p. 5.

HUGUET, 1967.09.13 – HUGUET, Marcel, « Si loin, le temps où on jetait en prison les sculptures "indécentes" ? », *Photo-Journal*, 13 septembre 1967, p. 5.

HUOT, 1951.03.04 – HUOT, Maurice, « Les agents de la Paix et la statue de Robert Roussil », *La Patrie*, 4 mars 1951, p. 109.

HUOT, 1956.11.11 – HUOT, Maurice, « Les expositions. Alfred Pellan, bénédictin de la peinture canadienne », *La Patrie*, 11 novembre 1956, p. 100.

HYMAN, 1960.06.25 – HYMAN, Ralph, « Gallery of Canadians. Dean of the Education Board », *The Globe and Mail*, 25 juin 1960, p. 7.

JASMIN, 1962.07.14 – JASMIN, Claude, « "Je suis un sorcier" », *La Presse*, 14 juillet 1962, p. 1-2.

JASMIN, 1962.08.11 – JASMIN, Claude, « Parlons galeries d'art », *La Presse* [*Supplément*], 11 août 1962, p. 5.

JASMIN, 1963.01.03 – JASMIN, Claude, « Beaux-arts. Si on parlait boutiques d'art ? », *La Presse*, 3 janvier 1963, p. 22-23.

JASMIN, 1965.02.02 – JASMIN, Claude, « L'École de Montréal ou l'École de Guy Robert ? », *La Presse* [*Supplément*], 2 février 1965, p. 22.

JASMIN, 1965.12.04 – JASMIN, Claude, « Beaux-arts. Robert Roussil : une plastique généreuse », *La Presse* [*Supplément*], 4 décembre 1965, p. 22.

JONES, C. 1966 – JONES, Catherine, « The Studio on St. Famille Street », *Parallel*, nº 4, septembre-octobre 1966, p. 18-22.

JONES, T.W. 1947.08.19 – JONES, T.W., « The Jay-Walkers », *The Toronto Daily Star*, 19 août 1947, p. 6.

JUNEAU, 1965.11.27 – JUNEAU, Michèle, « Les collectionneurs de sculptures de Roussil s'en prennent à Guy Robert », *La Presse*, 27 novembre 1965, p. 2.

KARR, 1947.07.31 – KARR, Jack, « "Not Fit for Rural Eyes" », *The Toronto Daily Star*, 31 juillet 1947, p. 3.

KASTNER, 1964.02.21 – KASTNER, Susan, « The Defenders – Literary Gents for Fanny Hill », *The Toronto Daily Star*, 21 février 1964, p. 1-2.

KENNEDY, C. 1951.03.03 – KENNEDY, Clyde, « Police Treaten Action Unless Statue Removed », *The Standard*, 3 mars 1951, p. 2.

KENNEDY, C. 1951.03.10 – KENNEDY, Clyde, « Statue-Smasher May Face Action », *The Standard*, 10 mars 1951, p. 3.

KENNEDY, C. et JAQUES, 1951.03.31 – KENNEDY, Clyde et Louis JAQUES, « Montreal Sculptor Causes Second Controversy », *The Standard* [*Supplément*], 31 mars 1951, p. 11-12.

KILBOURN, 1962.08.18 – KILBOURN, Elizabeth, « Art and Artists. End of an Era », *The Toronto Daily Star*, 18 août 1962, p. 24.

KILBOURN, 1962.09.01 – KILBOURN, Elizabeth, « Arts and Artists. World on Our Doorstep », *The Toronto Daily Star*, 1er septembre 1962, p. 30.

KILBOURN, 1963.05.04 – KILBOURN, Elizabeth, « Art and Artists. Art Goes to Burlesque », *The Toronto Daily Star*, 4 mai 1963, p. 33.

KILBOURN, 1964.03.07 – KILBOURN, Elizabeth, « Art and Artists. Virtuosity and Variety », *The Toronto Daily Star*, 7 mars 1964, p. 30.

KRITZWISER, 1965.04.03 – KRITZWISER, Kay, « At the Galleries. Gould's Ancestors in Demand », *The Globe and Mail*, 3 avril 1965, p. 19.

KRITZWISER, 1965.05.22a – KRITZWISER, Kay, « Drawing Taken Down. Complaint by Citizen Disrupts Eros Show », *The Globe and Mail*, 22 mai 1965, p. 1.

KRITZWISER, 1965.05.22b – KRITZWISER, Kay, « Eros '65 and All That », *The Globe and Mail*, 22 mai 1965, p. 15.

KRITZWISER, 1965.06.04 – KRITZWISER, Kay, « After Eros '65. Five Panelists Debate Censorship », *The Globe and Mail*, 4 juin 1965, p. 15.

KRITZWISER, 1965.06.19 – KRITZWISER, Kay, « At the Galleries. A Fond Farewell to Ladies », *The Globe and Mail*, 19 juin 1965, p. 15.

KRITZWISER, 1965.10.28 – KRITZWISER, Kay, « Cameron Gallery Doors Close », *The Globe and Mail*, 28 octobre 1965, p. 15.

KRITZWISER, 1966.04.25 – KRITZWISER, Kay, « Morris Gallery Closes, Didn't Pay Partners », *The Globe and Mail*, 25 avril 1966, p. 15.

KRITZWISER, 1967.07.17 – KRITZWISER, Kay, « Exhibition Closes Today: Sculpture '67 a Success Despite Vandalism », *The Globe and Mail*, 17 juillet 1967, p. 12.

KROLL, 1959.06 – KROLL, Morton, « The Politics of Britain's Angry Young Men », *The Western Political Quarterly*, vol. 12, nº 2, juin 1959, p. 555-557.

L'ACTION POPULAIRE, 1946.10.17 – ANONYME, « Le communisme à Montréal », *L'Action populaire*, 17 octobre 1946, p. 6.

LA PATRIE, 1886.05.01 – ANONYME, « Le Nu dans l'art », *La Patrie*, 1er mai 1886, p. 4.

LA PATRIE, 1945.06.13 – ANONYME, « Au salon annuel de l'École des Beaux-Arts », *La Patrie*, 13 juin 1945, p. 5.

LA PATRIE, 1945.09.21 – ANONYME, « MM. Maillard et Pellan chez l'hon. Omer Côté », *La Patrie*, 21 septembre 1945, p. 3 et 22.

LA PATRIE, 1949.11.15 – ANONYME, « Le "Groupe familial" indécent ou non ? », *La Patrie*, 15 novembre 1949, p. 6.

LA PATRIE, 1950.02.19 – ANONYME, « Procès à un sans-culotte », *La Patrie*, 19 février 1950, p. 80.

LA PATRIE, 1951.04.07 – ANONYME, « Gonthier offre à M. Robert Roussil $35 », *La Patrie*, 7 avril 1951, p. 41.

LA PATRIE, 1956.11.06 – ANONYME, « Quelques œuvres d'Alfred Pellan à l'hôtel-de-ville », *La Patrie*, 6 novembre 1956, p. 14.

LA PATRIE, 1956.11.10 – ANONYME, « Le Conseiller A. Tremblay est offusqué », *La Patrie*, 10 novembre 1956, p. 26.

LA PATRIE, 1956.11.11 – ANONYME, « Le Hall de l'Hôtel de ville transformé en porcherie ? », *La Patrie*, 11 novembre 1956, p. 69.

LA PATRIE, 1958.02.23 – ANONYME, « Le sculpteur canadien R. Roussil n'a pas de chance avec sa statue », *La Patrie*, 23 février 1958, p. 93.

LA PATRIE, 1962.12.06 – ANONYME, « "Cachez ce sein que je ne saurais voir" (Tartuffe, Molière) », *La Patrie*, 6 décembre 1962, p. 23.

LA PATRIE, 1965.11.28 – ANONYME, « “David” et “Moïse” vont aller occuper leur emplacement définitif », *La Patrie*, 28 novembre 1965, p. 14.

LA PRESSE, 1886.04.07 – ANONYME, « L’affaire Sharpley », *La Presse*, 7 avril 1886, p. 4.

LA PRESSE, 1886.04.08 – ANONYME, « L’affaire Sharpley », *La Presse*, 8 avril 1886, p. 4.

LA PRESSE, 1886.05.01 – ANONYME, « L’affaire Sharpley », *La Presse*, 1er mai 1886, p. 4.

LA PRESSE, 1886.05.03 – ANONYME, « Une cause célèbre », *La Presse*, 3 mai 1886, p. 2.

LA PRESSE, 1944.06.20 – ANONYME, « Les peintres emportés par la fantaisie », *La Presse*, 20 juin 1944, p. 4.

LA PRESSE, 1944.06.23 – ANONYME, « André Mathieu est sauvé des eaux par André Audet », *La Presse*, 23 juin 1944, p. 11, 21.

LA PRESSE, 1945.06.13a – ANONYME, « Vernissage et remise de prix aux Beaux-Arts », *La Presse*, 13 juin 1945, p. 7.

LA PRESSE, 1945.06.13b – ANONYME, « Richesse de décorations. L’exposition des Beaux-Arts témoigne d’un grand effort de renouvellement », *La Presse*, 13 juin 1945, p. 7.

LA PRESSE, 1945.06.14 – ANONYME, « Incident à l’école des Beaux-Arts », *La Presse*, 14 juin 1945, p. 19.

LA PRESSE, 1945.06.16 – ANONYME, « L’éclat des draperies », *La Presse*, 16 juin 1945, p. 20.

LA PRESSE, 1945.06.18 – ANONYME, « Intervention du ministre. L’hon. Omer Côté fait enquête au sujet du conflit Maillard-Pellan », *La Presse*, 18 juin 1945, p. 3.

LA PRESSE, 1945.06.20 – ANONYME, « Les élèves approuvent M. Maillard. Le conseil de la MASSE blâme l'incident du 12, fait confiance au directeur », *La Presse*, 20 juin 1945, p. 9.

LA PRESSE, 1945.06.23 – ANONYME, « Déclaration de trois élèves du cours Pellan », *La Presse*, 23 juin 1945, p. 33.

LA PRESSE, 1945.09.21 – ANONYME, « L'incident clos aux Beaux-Arts », *La Presse*, 21 septembre 1945, p. 3.

LA PRESSE, 1945.12.04 – ANONYME, « Le départ de M. Maillard », *La Presse*, 4 décembre 1945, p. 3.

LA PRESSE, 1948.09.16 – ANONYME, « Le "château Dufresne" vendu à l'externat de Sainte-Croix », *La Presse*, 16 septembre 1948, p. 37.

LA PRESSE, 1949.01.11 – ANONYME, « Lili St-Cyr dans un numéro d'élégance », *La Presse*, 11 janvier 1949, p. 11.

LA PRESSE, 1949.02.29 – ANONYME, « Au Gayety Mlle Saint-Cyr, une fort belle danseuse », *La Presse*, 29 février 1949, p. 10.

LA PRESSE, 1949.04.13 – ANONYME, « Au Gayety. Deux belles danses où excelle Lili St-Cyr », *La Presse*, 13 avril 1949, p. 29.

LA PRESSE, 1949.06.14 – ANONYME, « [Publicité du spectacle de Lili St-Cyr au Gayety », *La Presse*, 14 juin 1949, p. 12.

LA PRESSE, 1949.08.09 – ANONYME, « Pré-vernissage », *La Presse*, 9 août 1949, p. 5.

LA PRESSE, 1949.11.10 – ANONYME, « La police confisque une sculpture "osée" », *La Presse*, 10 novembre 1949, p. 51.

LA PRESSE, 1949.11.11 – ANONYME, « Une sculpture sur bois exposée au poste no 10 », *La Presse*, 11 novembre 1949, p. 45.

LA PRESSE, 1949.11.14 – ANONYME, « La sculpture de M. Robert Roussil aux Galeries Marchant », *La Presse*, 14 novembre 1949, p. 17.

LA PRESSE, 1949.12.14 – ANONYME, « Cour supérieure », *La Presse*, 14 décembre 1949, p. 58.

LA PRESSE, 1950.02.18 – ANONYME, « La réhabilitation d'une sculpture », *La Presse*, 18 février 1950, p. 27.

LA PRESSE, 1950.04.21 – ANONYME, « Une plus grande liberté réclamée pour l'artiste », *La Presse*, 21 avril 1950, p. 15.

LA PRESSE, 1951.03.05 – ANONYME, « Une 2e statue de Roussil crée de la sensation », *La Presse*, 5 mars 1951, p. 8.

LA PRESSE, 1951.03.10 – ANONYME, « La sculpture de Roussil brisée à coups de madrier. Un citoyen dit répondre ainsi à une insulte à toute la population saine », *La Presse*, 10 mars 1951, p. 27 et 41.

LA PRESSE, 1951.03.16 – ANONYME, « Robert Roussil réclame $5,000 pour sa statue », *La Presse*, 16 mars 1951, p. 6.

LA PRESSE, 1951.04.04 – ANONYME, « A. Lefort admet sa culpabilité », *La Presse*, 4 avril 1951, p. 33.

LA PRESSE, 1951.04.06 – ANONYME, « $25,20 offerts au sculpteur de la statue "La Paix". M. Benoît Gauthier [*sic*] consent à ne verser que cette somme à M. Robert Roussil », *La Presse*, 6 avril 1951, p. 33.

LA PRESSE, 1951.04.11 – ANONYME, « La sculpture de Roussil à Toronto », *La Presse*, 11 avril 1951, p. 30.

LA PRESSE, 1954.03.27 – ANONYME, « Des peintres de la province à Toronto, Paris et Florence », *La Presse*, 27 mars 1954, p. 26.

LA PRESSE, 1955.01.05 – ANONYME, « Des nus scandalisent le maire de Toronto », *La Presse*, 5 janvier 1955, p. 35.

LA PRESSE, 1955.12.21 – ANONYME, « MM. A. Tremblay et J.-R. Bonnier se dissocient de la Ligue d'Action civique », *La Presse*, 21 décembre 1955, p. 3.

LA PRESSE, 1956.11.05 – ANONYME, « L'exposition d'Alfred Pellan débute demain ; déclaration du peintre », *La Presse*, 5 novembre 1956, p. 27.

LA PRESSE, 1956.11.07 – ANONYME, « M. Drapeau inaugure l'exposition de Pellan », *La Presse*, 7 novembre 1956, p. 25.

LA PRESSE, 1956.11.28 – ANONYME, « Le choix des membres du Conseil des arts », *La Presse*, 28 novembre 1956, p. 3 et 60.

LA PRESSE, 1958.09.23 – ANONYME, « Tournée canadienne de conférences de sir Kenneth Clark », *La Presse*, 23 septembre 1958, p. 8.

LA PRESSE, 1959.04.01 – ANONYME, « Les ballets africains se plient à la censure », *La Presse*, 1er avril 1959, p. 26.

LA PRESSE, 1960.04.02 – ANONYME, « À l'École des Beaux-Arts. Conférence d'André Chamson et exposition de livres d'art », *La Presse*, 2 avril 1960, p. 34.

LA PRESSE, 1960.11.30 – ANONYME, « 250 signataires de PROTESTATION contre la censure », *La Presse*, 30 novembre 1960, p. 31.

LA PRESSE, 1962.11.27 – ANONYME, « Exposition au Musée des Beaux-Arts de Montréal. Cinq nus du peintre Louis Muhlstock prennent le chemin de la cave… », *La Presse*, 27 novembre 1962, p. 22.

LA PRESSE, 1962.11.30 – ANONYME, « C'est dans l'obscurité que des collégiens auraient "vu" les nus de Muhlstock… », *La Presse*, 30 novembre 1962, p. 11.

LA PRESSE, 1965.02.22 – HAYVAERT, Pierre et *al*., « La parole est à nos lecteur. Au sujet d'un refus du Musée d'art contemporain », *La Presse*, 22 février 1965, p. 3.

LA PRESSE, 1965.02.23 – MOLINARI, Guido, « La parole est à nos lecteurs. Protestation au sujet d'un volume », *La Presse*, 23 février 1965, p. 4.

LA PRESSE, 1965.03.11 – ANONYME, « L'exposition de Rouault ne marquera pas l'inauguration du Musée d'Art contemporain », *La Presse*, 11 mars 1965, p. 2.

LA PRESSE, 1965.03.12 – ANONYME, « L'Association Arts Plastiques exige la démission de Guy Robert ; Laporte répond qu'il n'en fera rien », *La Presse*, 15 mars 1965, p. 15.

LA PRESSE, 1965.10.19 – ANONYME, « Les arts. Aujourd'hui », *La Presse*, 19 octobre 1965, p. 11.

LA PRESSE, 1965.10.27 – ANONYME, « Une statue soulève des controverses à Pointe-Claire », *La Presse*, 27 octobre 1965, p. 32.

LA PRESSE, 1965.10.29a – ANONYME, « Les Québécois et l'art », *La Presse*, 29 octobre 1965, p. 1.

LA PRESSE, 1965.10.29b – ANONYME, « Mais que regardent-ils donc tous ? Voir en page suivante », *La Presse*, 29 octobre 1965, p. 25.

LA PRESSE, 1965.11.04 – JEAN, Marcelle, « Vous avez la parole. À propos des scrupules suscités par une très belle œuvre d'art », *La Presse*, 4 novembre 1965, p. 4.

LA PRESSE, 1965.11.09 – ANONYME, « Cézanne, Picasso et Dufy : un nouveau scandale à Pointe-Claire ? », *La Presse*, 9 novembre 1965, p. 55.

LA PRESSE, 1965.11.10a – ANONYME, « Expo "Exhibit 21" à Pointe-Claire », *La Presse*, 10 novembre 1965, p. 9.

LA PRESSE, 1965.11.10b – ANONYME, « [Publicité pour une exposition d'art au Centre Fairview Pointe-Claire] », *La Presse*, 10 novembre 1965, p. 9.

LA PRESSE, 1965.11.11a – ANONYME, « D'un nu à l'autre », *La Presse*, 11 novembre 1965, p. 1.

LA PRESSE, 1965.11.11b – ANONYME, « Le "Manneken-Pis" est disparu », *La Presse*, 11 novembre 1965, p. 1.

LA PRESSE, 1965.11.13 – ANONYME, « Muhlstock et l'art d'antan », *La Presse*, 13 novembre 1965, p. 23.

LA PRESSE, 1965.11.15 – SHAMLIAN, Gare, « Vous avez la parole. Ceux qui voient de l'indécence là où il n'y en a pas », *La Presse*, 15 novembre 1965, p. 4.

LA PRESSE, 1965.11.20 – RAINVILLE, Paul (Mme), « Vous avez la parole. Une suggestion au sujet d'une œuvre d'art », *La Presse*, 20 novembre 1965, p. 4.

LA PRESSE, 1965.11.23 – ANONYME, « "David" et "Moïse" vont aller occuper leur emplacement définitif », *La Presse*, 23 novembre 1965, p. 39.

LA PRESSE, 1965.11.29 – ANONYME, « Aucune poursuite encore contre le Musée ou son directeur Guy Robert », *La Presse*, 29 novembre 1965, p. 6.

LA PRESSE, 1966.02.02 – ANONYME, « Démission du directeur du Musée d'art contemporain », *La Presse*, 2 février 1966, p. 6 et 20.

LA PRESSE, 1966.02.25 – ANONYME, « Au Musée d'art contemporain », *La Presse*, 25 février 1966, p. 2.

LA PRESSE, 1966.02.26 – ANONYME, « Gilles Hénault succède à Guy Robert », *La Presse*, 26 février 1966, p. 3.

LA PRESSE, 1966.06.29 – ANONYME, « On ira peut-être jusqu'en Cour Suprême », *La Presse*, 29 juin 1966, p. 44.

LAMARCHE, G. 1956.11.13 – LAMARCHE, Guy, « Malgré certains "éteignoires". L'exposition d'Alfred Pellan restera à l'hôtel de ville », *Le Devoir*, 13 novembre 1956, p. 3.

LAMY, 1962.11.29 – LAMY, Laurent, « Dans les galeries… L. Muhlstock et Louis Jaque, au Musée », *Le Devoir*, 29 novembre 1962, p. 8.

LAMY, 1964.10.03 – LAMY, Laurent, « Actuellement à Montréal. Harold Town : "Il y a plus d'avenir en art au Canada qu'aux États-Unis" », *Le Devoir*, 3 octobre 1964, p. 13.

LAMY, 1965.01.30 – LAMY, Laurent, « Le grand Robert », *Le Devoir*, 30 janvier 1965, p. 11.

LAMY, 1965.11.27 – LAMY, Laurent, « Les beaux-arts », *Le Devoir*, 27 novembre 1965, p. 15.

LAMY, 1965.12.18 – LAMY, Laurent, « Les beaux-arts. Roussil, au Musée d'art contemporain », *Le Devoir*, 18 décembre 1965, p. 14.

LAMY, 1965.12.30 – LAMY, Laurent, « Morrice, un Musée, de vives expos, un Symposium et de pâles fontaines », *La Presse*, 30 décembre 1965, p. 9.

LAURAC, 1961.01.15 – LAURAC, Jean, « En marge du deuxième scandale des Ballets africains », *Le Petit Journal*, 15 janvier 1961, p. 93.

LAVERGNE, 1961.01.15 – LAVERGNE, Claude, « Avec doigté, Montréal empêche SCANDALE et INDÉCENCE sans se PRIVER des Ballets Africains », *La Patrie*, 15 janvier 1961, p. 16.

LE BOULEVARDIER, 1946.01.10 – LE BOULEVARDIER, « Rumeur et potins », *Photo-Journal*, 10 janvier 1946, p. 29.

LE CANADA [Arthur Prévost], 1950.01.30 – [PRÉVOST, Arthur], « Statue indécente qui subit l'épreuve du… pic à glace », *Le Canada*, 30 janvier 1950, p. 14.

LE CANADA [Arthur Prévost], 1950.02.18 – [PRÉVOST, Arthur], « Un procès en réhabilitation… artistique », *Le Canada*, 18 février 1950, p. 3.

LE CANADA [Arthur Prévost], 1950.02.25 – [PRÉVOST, Arthur], « Pour juger la statue selon les statuts », *Le Canada*, 25 février 1950, p. 3.

LE CANADA [Arthur Prévost], 1950.05.04 – [PRÉVOST, Arthur], « Sculpteur du "groupe indécent"… Robert Roussil s'attaque à un autre arbre », *Le Canada*, 4 mai 1950, p. 3.

LE CANADA [Arthur Prévost], 1950.07.21 – [PRÉVOST, Arthur], « "On m'enlève ma statue et le bon Dieu me donne un enfant" », *Le Canada*, 21 juillet 1950, p. 14.

LE CANADA [Arthur Prévost], 1951.03.17 – [PRÉVOST, Arthur], « Mlle Agnès Lefort ne peut lutter seule », *Le Canada*, 17 mars 1951, p. 3, 2.

LE CANADA [Arthur Prévost], 1951.04.28 – [PRÉVOST, Arthur], « On danse une ronde autour de “La Paix” », *Le Canada*, 28 avril 1951, p. 2.

LE CANADA, 1945.06.13 – ANONYME, « Manifestation aux beaux-arts », *Le Canada*, 13 juin 1945, p. 2 et 12.

LE CANADA, 1945.06.14 – ANONYME, « La police chez les pompiers », *Le Canada*, 14 juin 1945, p. 4.

LE CANADA, 1945.09.22 – ANONYME, « Au sujet de l’incident de l’École des Beaux-Arts », *Le Canada*, 22 septembre, p. 5.

LE CANADA, 1945.12.04 – ANONYME, « Monsieur Charles Maillard n’est plus directeur de l’École de Beaux-Arts », *Le Canada*, 4 décembre 1945, p. 12.

LE CANADA, 1945.12.05 – ANONYME, « Blessante contradiction à l’U.N. », *Le Canada*, 5 décembre 1945, p. 4.

LE CANADA, 1948.04.23 – ANONYME, « Fin d’année et exposition au Musée d’Art », *Le Canada*, 23 avril 1948, p. 8.

LE CANADA, 1949.07.06 – ANONYME, « Robert Roussil, sculpteur, expose », *Le Canada*, 6 juillet 1949, p. 6.

LE CANADA, 1949.08.04 – ANONYME, « Dauthuille remporte la plus éclatante victoire de sa carrière », 4 août 1949, p. 8.

LE CANADA, 1949.08.10 – ANONYME, « Chez Tranquille », *Le Canada*, 10 août 1949, p. 6.

LE CANADA, 1949.11.10 – ANONYME, « Monument prétendu indécent », *Le Canada*, 10 novembre 1949, p. 8.

LE CANADA, 1949.11.11 – ANONYME, « Le nu est-il chaste ? », *Le Canada*, 11 novembre 1949, p. 1.

LE CANADA, 1949.11.14 – ANONYME, « La statue soi-disant indécente, transportée, dévoilée et exposée », *Le Canada*, 14 novembre 1949, p. 3.

LE CANADA, 1949.11.21 – ANONYME, « Il y a “Statue” et “Statut”. Policiers plus familiers avec la statue qu’avec les statuts », *Le Canada*, 21 novembre 1949, p. 16.

LE CANADA, 1950.01.16 – ANONYME, « “Le Flamand Rose” sous les “Lumières de ma ville” », *Le Canada*, 16 janvier 1950, p. 3.

LE CANADA, 1950.03.06 – ANONYME, « Sursis obtenu pour la statue », *Le Canada*, 6 mars 1950, p. 14.

LE CANADA, 1950.10.07 – ANONYME, « Brillant succès de la première mondiale de “Lumière de ma Ville” », *Le Canada*, 7 octobre 1950, p. 2.

LE CANADA, 1951.03.08 – ANONYME, « “La Paix” devant le tribunal », *Le Canada*, 8 avril 1951, p. 2.

LE CANADA, 1951.09.27 – ANONYME, « “Place publique” », *Le Canada*, 27 septembre 1951, p. 4.

LE DEVOIR, 1945.06.19 – ANONYME, « Déclaration de M. Omer Côté », *Le Devoir*, 19 juin 1945, p. 4.

LE DEVOIR, 1945.06.21 – ANONYME, « Aux beaux-arts. Mise au point de la “Masse” », *Le Devoir*, 21 juin 1945, p. 4.

LE DEVOIR, 1945.09.21 – ANONYME, « L’incident Maillard-Pellan est clos », *Le Devoir*, 21 septembre, p. 4.

LE DEVOIR, 1945.12.04 – ANONYME, « La démission de M. Charles Maillard », *Le Devoir*, 4 décembre 1945, p. 2.

LE DEVOIR, 1948.09.18 – ANONYME, « Le “Château Dufresne” devient collège », *Le Devoir*, 18 septembre 1948, p. 2.

LE DEVOIR, 1949.06.08 – ANONYME, « Me Maurice Trudeau, c.r., est le nouveau président de la Fédération des œuvres », *Le Devoir*, 8 juin 1949, p. 1.

LE DEVOIR, 1949.07.05 – ANONYME, « Carnet mondain », *Le Devoir*, 5 juillet 1949, p. 6.

LE DEVOIR, 1949.07.30 – ANONYME, « Rétrospective réussie chez Tranquille », *Le Devoir*, 30 juillet 1949, p. 3.

LE DEVOIR, 1949.11.10 – ANONYME, « Une statue se balade… », *Le Devoir*, 10 novembre 1949, p. 1.

LE DEVOIR, 1949.12.07 – ANONYME, « Carnet mondain », *Le Devoir*, 7 décembre 1949, p. 5.

LE DEVOIR, 1950.01.16 – ANONYME, « Une soirée au “Flamand rose” », *Le Devoir*, 16 janvier 1950, p. 5.

LE DEVOIR, 1950.02.18 – ANONYME, « Pour ou contre Roussil », *Le Devoir*, 18 février 1950, p. 5.

LE DEVOIR, 1950.04.10 – ANONYME, « Carnet mondain », *Le Devoir*, 10 avril 1950, p. 5.

LE DEVOIR, 1950.08.24 – ANONYME, « Carnet mondain », *Le Devoir,* 24 août 1950, p. 5.

LE DEVOIR, 1951.03.26 – ANONYME, « André Jasmin expose chez Agnès Lefort », *Le Devoir*, 26 mars 1951, p. 6.

LE DEVOIR, 1951.06.07 – ANONYME, « Le comité de moralité publique demande la mise au ban des spectacles de Lili St-Cyr », *Le Devoir*, 7 juin 1951, p. 3.

LE DEVOIR, 1951.06.15 – ANONYME, « Lili St-Cyr et le gérant du Gayety comparaitront en Cour », *Le Devoir*, 15 juin 1951, p. 3

LE DEVOIR, 1956.04.26 – ANONYME, « La lutte contre la littérature obscène. Verdun demande une campagne plus active ou le droit de sévir elle-même », *Le Devoir*, 26 avril 1956, p. 3.

LE DEVOIR, 1956.06.29 – ANONYME, « Verdun entend poursuivre sa lutte contre la littérature obscène », *Le Devoir*, 29 juin 1956, p. 14.

LE DEVOIR, 1956.11.12 – ANONYME, « On jugera de la moralité de ces tableaux », *Le Devoir*, 12 novembre 1956, p. 3.

LE DEVOIR, 1958.10.03 – ANONYME, « Ce soir à l'université », *Le Devoir*, 3 octobre 1958, p. 1.

LE DEVOIR, 1960.11.29 – ANONYME, « Au sujet de "Hiroshima, mon amour". Écrivains, speakers, comédiens, enseignants et réalisateurs s'élèvent contre la censure », *Le Devoir*, 29 novembre 1960, p. 2.

LE DEVOIR, 1960.12.21 – ANONYME, « La censure et l'art photographique », *Le Devoir*, 21 décembre 1960, p. 8.

LE DEVOIR, 1961.01.04 – ANONYME, « Demain au musée des beaux-arts. Exposition de l'œuvre d'A. Pellan », *Le Devoir*, 4 janvier 1961, p. 7.

LE DEVOIR, 1964.06.03 – ANONYME, « Guy Robert, nommé directeur du Musée d'art contemporain », *Le Devoir*, 3 juin 1964, p. 8.

LE DEVOIR, 1965.03.12 – ANONYME, « L'Association des Arts plastiques recommande à propos du musée d'art contemporain. Remplacement de Guy Robert par un muséologue de métier », *Le Devoir*, 12 mars 1965, p. 6.

LE DEVOIR, 1965.05.28 – ANONYME, « Eros », *Le Devoir*, 28 mai 1965, p. 6.

LE DEVOIR, 1965.11.23 – DESMARAIS, Jean, « Lettres au Devoir. Roussil Manifeste », *Le Devoir*, 23 novembre 1965, p. 4.

LE DEVOIR, 1965.11.27 – ANONYME, « "Une demande qui est illégale", selon M. Guy Robert. Sept collectionneurs souhaitent retirer leurs œuvres de la rétrospective de Roussil », *Le Devoir*, 27 novembre 1965, p. 10.

LE DEVOIR, 1965.12.17 – TRUDEAU, Yves et Jean Noël POLIQUIN, « À propos du manifeste de Roussil. Les "Sculpteurs du Québec" rappellent leurs desiderata », *Le Devoir*, 17 décembre 1965, p. 6.

LE DEVOIR, 1965.12.31 – ANONYME, « 65 : un univers féminin en attente... 66 : des promesses à tenir », *Le Devoir*, 31 décembre 1965, p. 30.

LE DEVOIR, 1966.03.31 – ANONYME, « Une aventure extraordinaire. Des milliers de visiteurs du Salon du Livre assisteront à un spectacle “son et lumière” », *Le Devoir*, 31 mars 1966, p. 14.

LE DEVOIR, 1967.06.07 – ANONYME, « Art et obscénité : la Cour suprême refuse de juger », *Le Devoir*, 7 juin 1967, p. 7.

LE NOUVELLISTE, 1956.10.30 – ANONYME, « Œuvre de Roussil qui prête à la discussion… », *Le Nouvelliste*, 30 octobre 1956, p. 8.

LE PAYS, 1914.05.02 – ANONYME, « Le nu en justice », *Le Pays*, 2 mai 1914, p. 3.

LE PETIT JOURNAL [Arthur Prévost], 1949.09.25 – [PRÉVOST, Arthur], « L’artiste Roussil est bûcheron, pour mieux réussir la sculpture », *Le Petit Journal*, 25 septembre 1949, p. 48.

LE PETIT JOURNAL, 1945.06.24 – PARENT, Mimi, Jean BENOÎT et Jean LÉONARD, « Tous les élèves n’approuvent pas M. Maillard. Mise au point s’adressant à la ‘‘Masse’’ de l’école des Beaux-Arts », *Le Petit Journal*, 24 juin 1945, p. 8.

LE PETIT JOURNAL, 1949.11.18 – ANONYME, « La police a coffré cette statue », *Le Petit Journal*, 18 novembre 1949, p. 35.

LE PETIT JOURNAL, 1950.01.29 – ANONYME, « Résurrection de la statue scandaleuse », *Le Petit Journal*, 29 janvier 1950, p. 35.

LE PETIT JOURNAL, 1950.02.19 – ANONYME, « La sculpture de Roussil, jugée devant un “tribunal du peuple” », *Le Petit Journal*, 19 février 1950, p. 39.

LE PETIT JOURNAL, 1951.02.18 – ANONYME, « Encore ! », *Le Petit Journal*, 18 février 1951, p. 67.

LE PETIT JOURNAL, 1951.03.04 – ANONYME, « Va-t-on saisir cette statue ? », *Le Petit Journal*, 4 mars 1951, p. 35.

LE PETIT JOURNAL, 1951.03.11 – ANONYME, « Un individu a mutilé la statue de Roussil », *Le Petit Journal*, 11 mars 1951, p. 35.

LE PETIT JOURNAL, 1951.03.18 – ANONYME, « Mlle Agnès Lefort plaiderait coupable », *Le Petit Journal*, 18 mars 1951, p. 35.

LE PETIT JOURNAL, 1951.03.25 – ANONYME, « "La Paix" a été enlevée », *Le Petit Journal*, 25 mars 1951, p. 35.

LE PETIT JOURNAL, 1951.04.22 – ANONYME, « "Cette guerre de pureté a assez duré" dit Roussil », *Le Petit Journal*, 22 avril 1951, p. 59.

LE PETIT JOURNAL, 1951.05.13 – ANONYME, « Danse autour de "la Paix" », *Le Petit Journal*, 13 mai 1951, p. 76.

LE PETIT JOURNAL, 1951.06.10 – ANONYME, « Fera-t-on disparaître Lili ? », *Le Petit Journal*, 10 juin 1951, p. 35.

LE PETIT JOURNAL, 1953.02.08 – ANONYME, « Le sculpteur Robert Roussil a vendu "le Canada" à la France », *Le Petit Journal*, 8 février 1953, p. 46.

LE PETIT JOURNAL, 1956.12.02 – ANONYME, « Papa, maman et fiston LaPalme, vus par Pellan et neuf ans plus tard », *Le Petit Journal*, 2 décembre 1956, p. 95.

LE PETIT JOURNAL, 1965.11.28 – ANONYME, « "David" et "Moïse" vont aller occuper leur emplacement définitif », *Le Petit Journal*, 28 novembre 1965, p. 73.

LE PETIT JOURNAL, 1965.12.05 – ANONYME, « Un épisode de la "guerre des deux Robert". La sculpture-à-poteaux de Roussil déménage », *Le Petit Journal*, 5 décembre 1965, p. 65.

LE PETIT JOURNAL, 1965.12.19 – ANONYME, « Roussil s'en va : "J'en ai assez !" », *Le Petit Journal*, 19 décembre 1965, p. 14.

LE PROGRÈS de SAGUENAY, 1956.10.30 – ANONYME, « L'homme, cet inconnu », *Le Progrès de Saguenay*, 30 octobre 1956, p. 6.

LE PROGRÈS de VILLERAY, 1964.07.15 – ANONYME, « Une famille qui a fait couler

beaucoup d'encre et de salive », *Le Progrès de Villeray*, 15 juillet 1964, [n.p.].

LE SOLEIL, 1958.05.22 – ANONYME, « Sir Kenneth Clark à Laval en septembre prochain », *Le Soleil*, 22 mai 1958, p. 18.

LECOMPTE, 1949.07.03 – LECOMPTE, André, « L'œil en coulisse », *Le Petit Journal*, 3 juillet 1949, p. 59.

LECOMPTE, 1949.07.31 – LECOMPTE, André, « L'œil en coulisse », *Le Petit Journal*, 31 juillet 1949, p. 60.

LECOMPTE, 1950.02.26 – LECOMPTE, André, « L'œil en coulisse », *Le Petit Journal*, 26 février 1950, p. 65.

LEFORT, 1951 – LEFORT, Agnès, « Réflexions d'un marchand de tableaux », *La Nouvelle Revue canadienne*, vol. 1, n° 3, juin-juillet 1951, p. 75-78.

LEFORT, 1951.04.21 – LEFORT, Agnès, « Lecteurs, la parole est à vous ! Nouvelle lettre à Claude Gauvreau », *Le Haut-Parleur*, 21 avril 1951, p. 6.

LÉGARÉ, 1965.11.21 – LÉGARÉ, Céline, « De vous à moi. L'enfant devant la beauté toute nue », *La Patrie*, 21 novembre 1965, p. 24.

LÉGER, 1948.01.10 – LÉGER, Jean-Marc, « Le docteur Adrien Plouffe », *Notre Temps*, 10 janvier 1948, p. 1 et 4.

LÉPINE, H. 1964.09.24 – LÉPINE, Hervé, « Une taverne pas comme les autres, Le Gobelet », *La Patrie magazine*, 24 septembre 1964, p. 2-3.

LES CAHIERS DE LA PLACE PUBLIQUE, 1951.08 – COLLECTIF, « Cette critique au madrier », *Les Cahiers de la Place Publique*, n° 2, août 1951, p. 43-46.

LESSONINI, 1966.08.06 – LESSONINI, Guy, « Robert Roussil un sculpteur qui "gueule" », *Nouvelles illustrées*, 6 août 1966, p. 3.

LETONDAL, 1945.06.23 – LETONDAL, Henri, « L'affaire Maillard. Académisme ? Snobisme ? ou simple ostracisme ? », *Radiomonde*, 23 juin 1945, p. 5.

LETONDAL, 1945.06.30 – LETONDAL, Henri, « Toujours l'affaire Maillard. Alfred Pellan n'a pas d'ambition directoriale », *Radiomonde*, 30 juin 1945, p. 8.

MACDONALD, C.G. 1956.10.11 – MACDONALD, C.G., « Gallery Notes », *The Herald*, 10 novembre 1956, p. 6.

MACDONALD, R. 1952.08.16 – MACDONALD, Rose, « At the Galleries. Art to Suit All in Show at CNE it's Quite Lively », *The Telegram*, 16 août 1952, p. 14.

MACDONALD, R. 1955.01.08 – MACDONALD, Rose, « "Nudes or Nudes" Not One at Show », *The Telegram*, 8 janvier 1955, p. 3.

MACLEAN'S, 1959.11.07 – ANONYME, « Art », *Maclean's*, vol. 72, nº 23, 7 novembre 1959, p. 4.

MACLEAN'S, 1965.01.23 – ANONYME, « To Canada, With Love and Hisses », *Maclean's*, vol. 78, n° 2, 23 janvier 1965, p. 13-15, 28-29, 32.

MACTAGGART, K.W. 1949.09.06 – MACTAGGART, Ken W., « Triple Plus Roast Beef on Exhibition Art Menu », *The Globe and Mail*, 6 septembre 1949, p. 4.

MAILLARD, 1945.06.23 – MAILLARD, Charles, « Déclaration de M. Maillard. La querelle des pompiers et des artistes vivants », *Le Jour*, 23 juin 1945, p. 4.

MAÎTRE, 1966.06.26 – MAÎTRE, Manuel, « Le nu (en sculpture) ne scandalise pas les Montréalais de l'Est. Le puritanisme s'évanouit d'un centre commercial à l'autre », *La Patrie*, 26 juin 1966, p. 71.

MALCOLMSON, 1965.01.02 – MALCOLMSON, Harry, « Growing Interest, Quality Year », *The Telegram*, 2 janvier 1965, p. 19.

MALCOLMSON, 1965.01.16 – MALCOLMSON, Harry, « Isaacs' Four, Onley, Sita and Morton », *The Telegram* [*Showcase*], 16 janvier 1965, p. 23.

MALCOLMSON, 1965.05.29 – MALCOLMSON, Harry, « Of Markle and Madness », *The Telegram* [*Showcase*], 29 mai 1965, p. 23.

MALCOLMSON, 1965.08.28 – MALCOLMSON, Harry, « Why Toronto Has Few Young Artists », *The Telegram*, 28 août 1965, p. 23.

MALCOLMSON, 1965.09.11 – MALCOLMSON, Harry, « [Sans titre] », *The Telegram* [*Showcase*], 11 septembre 1965, p. 21.

MARSHALL et TAYLOR, 1963.08.31 – MARSHALL, Bill et Gil TAYLOR, « Stirring in "Gaudy" Markham Village », *The Toronto Daily Star*, 31 août 1963, p. 27.

MCCARTHY, P. 1947.02.01 – MCCARTHY, Pearl, « Art and Artists. Showing of Massey Collection of British Art Notable Event », *The Globe and Mail*, 1er février 1947, p. 8.

MCCARTHY, P. 1947.02.08 – MCCARTHY, Pearl, « Art and Artists. Massey Pictures Seen at Gallery », *The Globe and Mail*, 8 février 1947, p. 8.

MCCARTHY, P. 1947.08.23 – MCCARTHY, Pearl, « Art and Artists. CNE Show Wide Range of Pictures », *The Globe and Mail*, 23 août 1947, p. 29.

MCCARTHY, P. 1948.08.28 – MCCARTHY, Pearl, « New CNE Architecture Lends Permanent Air », *The Globe and Mail*, 28 août 1948, p. 26.

MCCARTHY, P. 1949.07.23 – MCCARTHY, Pearl, « Art and Artists. New Style in Hanging Due at CNE This Year », *The Globe and Mail*, 23 juillet 1949, p. 8.

MCCARTHY, P. 1949.08.23 – MCCARTHY, Pearl, « Composite Show of World's Art at CNE Gallery », *The Globe and Mail*, 23 août 1949, p. 9.

MCCARTHY, P. 1951.08.23 – MCCARTHY, Pearl, « No Nudes, Good News? CNE Juries Eliminate Shocks from Art Show », *The Globe and Mail*, 23 août 1951, p. 8.

MCCARTHY, P. 1951.11.24 – MCCARTHY, Pearl, « Art and Artists: Academy's Annual Exhibition Has Broad and Varied Scope », *The Globe and Mail*, 24 novembre 1951, p. 8.

MCCARTHY, P. 1954.03.20 – MCCARTHY, Pearl, « Art and Artists. Vocational School Teacher Wins the Jessie Dow Prize », *The Globe and Mail*, 20 mars 1954, p. 12.

MCCARTHY, P. 1955.01.08 – MCCARTHY, Pearl, « Art and Artists. Panton Work Dominates OSA Show », *The Globe and Mail*, 8 janvier 1955, p. 8.

MCCARTHY, P. 1958.03.08 – MCCARTHY, Pearl, « Art ans Artists. Bennett's Bounce Kills Boredom », *The Globe and Mail*, 8 mars 1958, p. 15.

MCCARTHY, P. 1958.10.11 – MCCARTHY, Pearl, « A Place for the Things », *The Globe Magazine*, 11 octobre 1958, p. 12-13.

McCarthy, P. 1962.06.02 – McCarthy, Pearl, « CNE Decides to Drop Art Show », *The Globe and Mail*, 2 juin 1962, p. 13.

MCCARTHY, P. 1962.06.30 – MCCARTHY, Pearl, « Art and Artists. Nudes Are Making a Comeback », *The Globe and Mail*, 30 juin 1962, p. 15.

MCCARTHY, P. 1963.05.04 – MCCARTHY, Pearl, « Art and Artists. Nudes Shocking, Stripper Says », *The Globe and Mail*, 4 mai 1963, p. 15.

MCCARTHY, P. 1963.09.28 – MCCARTHY, Pearl, « Art and Artists. New Excitement in Rodin Sculpture », *The Globe and Mail*, 28 septembre 1963, p. 15.

MCCARTHY, P. 1964.02.22 – MCCARTHY, Pearl, « The Reasons for Painting Nudes », *The Globe and Mail*, 22 février 1964, p. 13.

MCMORDIE, 1955.01.10 – MCMORDIE, Michael, « Nudes Revued: Coughtry and Snow », *The Varsity*, 10 janvier 1955, p. 5.

MCPHERSON, 1958.11 – MCPHERSON, Hugh, « Can Toronto Overtake Montreal As an Art Centre? », *Canadian Art*, vol. 15, n° 4, novembre 1958, p. 262-270.

MCPHERSON, 1965 – MCPHERSON, Hugh, « Toronto's New Art Scene », *Canadian Art*, vol. 32, n° 1, janvier-février 1965, p. 8-23.

MCSTAY, 1947.08.15 – MCSTAY, Angus, « Mr. Ex », *Maclean's*, vol. 60, nº 16, 15 août 1947, p. 19, 38 et 41.

MELOCHE, 1949.02.22 – MELOCHE, Roger, « Dauthuille bat LaMotta par décision », *La Patrie*, 22 février 1949, p. 22.

MERROW, 1953.06.30 – MERROW, Marjorie, « Distaff Artist Opens New Gallery », *The Herald*, 30 juin 1953, p. 12.

METRO-EXPRESS 1965.11.23 – ANONYME, « Entre ces deux sculptures, 445 ans de distance », *Metro-Express*, 23 novembre 1965, p, 7.

MICHENER, 1966.09.03 – MICHENER, Wendy, « Where's the Walking Woman Walking to ? », *Maclean's*, vol. 79, n° 17, 3 septembre 1966, p.16, 39-40.

MONGEAU, 1965.10.29 – MONGEAU, Nicole, « La statue de David démontre la nécessité d'une éducation artistique dans la province », *La Presse*, 29 octobre 1965, p. 26.

MONTBIZOM, 1965.02.13 – MONTBIZOM, Rea, « Trajectoire », *The Gazette*, 13 février 1965, p. 13.

MONTBIZOM, 1965.12.11 – MONTBIZOM, Rea, « Roussil: Elan Vital », *The Gazette*, 11 décembre 1965, p. 22.

MONTRÉAL-MATIN, 1944.10.04 – ANONYME, « Les élève des Beaux-Arts auraient assisté à une violente prise de bec entre le directeur et un professeur », *Montréal-Matin*, 4 octobre 1944, p. 2.

MONTRÉAL-MATIN, 1944.10.17 – ANONYME, « La dispute de l'École des Beaux-Arts réglée ''à la satisfaction générale'' », *Montréal-Matin*, 17 octobre 1944, p. 5.

MONTRÉAL-MATIN, 1956.11.10 – ANONYME, « De vives protestations contre une exposition de peinture dans le hall de l'hôtel de ville », *Montréal-Matin*, 10 novembre 1956, p. 5.

MONTRÉAL-MATIN, 1965.11.19 – ANONYME, « "Et ça ne bougeait pas" Puritanisme et artistes », *Montréal-Matin*, 19 novembre 1965, p. 3.

MOON, 1965.06.05 – MOON, Barbara, « Eros Decried », *The Globe and Mail* [*Supplément*], 5 juin 1965, p. 8-9, 20.

MOORE, G. 1965.11.17 – MOORE, Gilbert, « Comme le Manneken-Pis. Le David de Michel-Ange sera-t-il démantibulé ? », *La Patrie*, 17 novembre 1965, p. 6.

MORITSUGU, 1964.12.17 – MORITSUGU, Frank, « TV With Frank Moritsugu. TV Makes Party Guests Nervous », *The Toronto Daily Star*, 17 décembre 1964, p. 34.

MORITSUGU, 1964.12.22 – MORITSUGU, Frank, « TV with Frank Moritsugu. AFL Final Blacked Out Locally », *The Toronto Daily Star*, 22 décembre 1964, p. 14.

MORRIER, 1965.11.20 – MORRIER, Bernard, « Roussil est un personnage mal dégrossi et de peu d'envergure, mais dont beaucoup d'œuvres sont "estimable" – Guy Robert », *La Presse*, 20 novembre 1965, p. 2.

MORRIS, 1964.06 – MORRIS, Jerrold, « Art [Harold Town] », *Saturday Night*, vol. 79, n° 6, juin 1964, p. 38-40.

MOZAILLE 1945.08.18 – MOZAILLE, « Bruits et sons. À propos de César Frank », *Radiomonde*, 18 août 1945, p. 8.

MOZAILLE 1945.09.29 – MOZAILLE, « Bruits et sons. Le pianiste Savaria et l'"Underground" français », *Radiomonde*, 29 septembre 1945, p. 9.

MUHLSTOCK, 1947.05 – MUHLSTOCK, Louis, « The Art Forum. Letters to the Editor », *Canadian Art*, vol. 4, n° 3, mai 1947, p. 134.

MUHLSTOCK, 1947.12 – MUHLSTOCK, Louis, « An Excess of Prudery », *Canadian Art*, vol. 5, n° 2, Noël 1947, p. 75-79.

NEEDHAM, 1966.09.16 – NEEDHAM, Richard J., « In Toronto, I Show a Horse », *The Globe and Mail*, 16 septembre 1966, p. 6.

NICE-MATIN, 1958.01.24 – ANONYME, « Une statue à la virilité trop "évidente" vient de semer l'émoi à Tourettes-sur-Loup », *Nice-Matin*, 24 janvier 1958, [page inconnue].

O'NEIL, 1965.12.04 – O'NEIL, Jean, « Le manifeste de Roussil et Jasmin : à recommencer », *La Presse* [Supplément 3], 4 décembre 1965, p. 5.

OTTAWA CITIZEN, 1967.02.11 – ANONYME, « Pornography, London Scare Blow to Canadian », *Ottawa Citizen*, 11 février 1967, p. 29.

P. CH., 1965.04.22 – P. CH., « Le plus magnifique des amis : Dostaler O'Leary », *La Patrie*, 22 avril 1965, p. 4.

PARADIS, 1957 – PARADIS, Andrée, « Roussil et la sculpture », *Vie des Arts*, n° 7, 1957, p. 8-12.

PARADIS, 1960 – PARADIS, Andrée, « Les moulins de Roussil », *Vie des Arts*, n° 21, 1960, p. 52-57.

PARENT, M. 1947 – PARENT, Mimi, « [Nu] », *Les Ateliers d'arts graphiques*, nº 2, 1947, [n.p.].

PARIZEAU, 1949.02.22 – PARIZEAU, Paul, « Dauthuille bat LaMotta dans un combat sanglant », *Le Canada*, 22 février 1949, p. 10.

PELLAN, 1945.06.14 – PELLAN, Alfred, « Déclaration de M. Alfred Pellan », *La Presse*, 14 juin 1945, p. 19.

PELLAN, 1945.06.15a – PELLAN, Alfred, « Tribune Libre. Cette manifestation à l'École des Beaux-Arts », *La Patrie*, 15 juin 1945, p. 8.

PELLAN, 1945.06.15b – PELLAN, Alfred, « Déclaration de M. Alfred Pellan », *Le Canada*, 15 juin 1945, p. 12.

PELLAN, 1945.06.19 – PELLAN, Alfred, « M. Pellan s'explique après avoir été mis en cause par M. Maillard. Du nouveau dans la pittoresque affaire de l'exposition de l'École des Beaux-Arts », *Le Canada*, 19 juin 1945, p. 3.

PELLAN, 1945.06.20 – PELLAN, « M. Pellan répond à M. Ch. Maillard », *La Presse*, 20 juin 1945, p. 9.

PELLAN, 1945.06.23 – PELLAN, Alfred, « Réponse de M. Pellan. La querelle des pompiers et des artistes vivants », *Le Jour*, 23 juin 1945, p. 4.

PELLETIER, 1948.06.17 – PELLETIER, Gérard, « Les aquarelles de Maurice Domingue », *Le Devoir*, 17 juin 1948, p. 17.

PENGELLEY, 1955.01.07 – PENGELLEY, Mike, « Three Pics. Will Remain Despite Mayor's Attack Art Committee Decides », *The Varsity*, 7 janvier 1955, p. 1 et 3.

PETRUS, 1951.03.15 – PETRUS, « Brièvetés », *Photo-Journal*, 15 mars 1951, p. 42.

PFEIFFER, 1962.12.01 – PFEIFFER, Dorothy, « Local Artists in Gallery XII », *The Gazette*, 1er décembre 1962, p. 14.

PHOTO-JOURNAL, 1950.01.26 – ANONYME, « Dans un décor de film », *Photo-Journal*, 26 janvier 1950, p. 7.

PHOTO-JOURNAL, 1951.03.15 – ANONYME, « Guerre à "la Paix" », *Photo-Journal*, 15 mars 1951, p. 1.

PHOTO-JOURNAL, 1965.11.24 – ANONYME, « "David" et "Moïse" vont aller occuper leur emplacement définitif », *Photo-Journal*, 24 novembre 1965, p. 13.

PHOTO-JOURNAL, 1965.12.08 – VALOIS, B., « La parole est au lecteur. La niaiserie publicitaire », *Photo-Journal*, 8 décembre 1965, p. 6.

PILON, 1960.10 – PILON, Jean-Claude, « La Femme image », *Objectif*, octobre 1960, p. 20-22.

PORTER, M. 1965.05.25 – PORTER, McKenzie, « ...Praise Police Handling of the Great Art Raid », *The Telegram*, 25 mai 1965, p. 5.

POTVIN, 1956.10.24 – POTVIN, Hubert, « Verdun veut censurer les publications qui "offensent la morale" », *La Patrie*, 24 octobre 1956, p. 9.

PRÉVOST, 1951.03.02 – PRÉVOST, Arthur, « L'art totémique sur le trottoir », *Le Canada*, 2 mars 1951, p. 2-3.

PRÉVOST, 1951.03.10 – PRÉVOST, Arthur, « Statue démembrée à coups de colombage par un Montréalais », *Le Canada*, 10 mars 1951, p. 3, 2.

PRÉVOST, 1951.08 – PRÉVOST, Arthur, « Vous avez la parole », *Les Cahiers de la Place Publique*, n° 2, août 1951, p. 35-36.

PRÉVOST, 1962.10.14 – PRÉVOST, Arthur, « Les débuts tumultueux d'un grand sculpteur. L'histoire de l'arbre qui devait "brancher" Roussil », *Le Petit Journal*, 14 octobre 1962, p. A46.

R.B., 1949.11.26 – R.B. [Rolland Boulanger], « L'expo Roussil. Le Musée du Vatican et la sculpture », *Le Canada*, 26 novembre 1949, p. 3.

R.O.B., 1950.02.11 – R.O.B., « Le baluchon de R.O.B. », *Radiomonde*, 11 février 1950, p. 5.

RADIOMONDE, 1944.12.23 – ANONYME, « "Madeleine et Pierre '45" un spectacle sans pareil », *Radiomonde*, 23 décembre 1944, p. 6.

RADIOMONDE, 1945.06.23 – ANONYME, « Les indiscrétions de l'ouvreuse », *Radiomonde*, 23 juin 1945, p. 13.

RADIOMONDE, 1949.06.03 – ANONYME, « Une pièce de Bourdet présenté au théâtre des Compagnons », *Radiomonde,* 3 juin 1949, p. 7.

RELATIONS, 1951.04 – ANONYME, « Au fil du mois. Provocation », *Relations*, n° 124, avril 1951, p. 100.

RICHARD et LAPORTE, 1951.02.21 – RICHARD, Jean-Jules et Jean-Maurice LAPORTE, « Introduction », *Les Cahiers de la Place Publique*, n° 1, 21 février 1951, [p. 3].

RICHARD, 1949.02.13 – RICHARD, Jean-Jules, « Pour un bain de rhum. Une belle inconnue m'emmène en Ontario avec son petit chat », *Le Petit Journal*, 13 février 1949, p. 58.

RICHARD, 1949.02.20 – RICHARD, Jean-Jules, « Pour un bain de rhum. Le fiancé a noyé devant moi le petit chat de ma compagne », *Le Petit Journal*, 20 février 1949, p. 51.

RICHARD, 1949.02.27 – RICHARD, Jean-Jules, « Pour un bain de rhum. Le patron du "blind-pig" me reconduit avec son révolver », *Le Petit Journal*, 27 février 1949, p. 48.

RICHARD, 1949.03.06 – RICHARD, Jean-Jules, « Pour un bain de rhum. Ce drôle de petit cow-boy est une jeune fille très coquette », *Le Petit Journal*, 6 mars 1949, p. 50.

RICHARD, 1949.03.13 – RICHARD, Jean-Jules, « Pour un bain de rhum. Je ne sais pas où l'on me mène, mais je suis heureux d'y aller », *Le Petit Journal*, 13 mars 1949, p. 51.

RICHARD, 1949.03.27 – RICHARD, Jean-Jules, « Grâce à ma barbe. Pour Noël, je me suis baigné dans dix bouteilles de rhum », *Le Petit Journal*, 27 mars 1949, p. 50.

RIVARD, 1965.11.18 – RIVARD, Lucien, « Bagarre à l'exposition du sculpteur Roussil », *La Presse*, 18 novembre 1965, p. 3.

RIVARD, 1965.11.25 – RIVARD, Lucien, « Que fera-t-on de Remus et Romulus ? », *La Presse*, 25 novembre 1965, p. 30.

ROBERT, G. 1965.11.22 – ROBERT, Guy, « "Le respect est la marque de la civilisation..." La réponse de Guy Robert à Roussil », *Le Devoir*, 22 novembre 1965, p. 6.

ROBERT, G. 1965.12.04 – ROBERT, Guy, « Dans un communiqué transmis aux journaux. Guy Robert rappele [*sic*] le rôle et l'actif du musée d'art contemporain de Montréal », *Le Devoir*, 4 décembre 1965, p. 14.

ROBERT, L. 1950.01 – ROBERT, Lucette, « Ce dont on parle », *La revue populaire*, janvier 1950, p. 8-9 et 54.

ROBILLARD, 1967.12.02 – ROBILLARD, Yves, « Arts plastiques. Toronto fait mieux que nous », *La Presse*, 2 décembre 1967, p. 36.

ROBITAILLE, 1949.07.13 – ROBITAILLE, Adrien, « Les expositions. Une puissance encore cachée sous le vernis moderniste. Robert Roussil, à la Librairie Tranquille », *Le Devoir*, 13 juillet 1949, p.6.

ROBITAILLE, 1949.07.29 – ROBITAILLE, Adrien, « La librairie Henri Tranquille et sa rétrospective picturale d'août », *Le Devoir*, 29 juillet 1949, p. 7.

ROBITAILLE, 1949.10.07 – ROBITAILLE, Adrien, « Triomphe de l'impressionnisme et des jeux de la couleur », *Le Devoir*, 7 octobre 1949, p. 6.

ROBITAILLE, 1949.11.30 – ROBITAILLE, Adrien, « Les expositions. Sculpteur qui vaut mieux que le tapage fait autour de lui », *Le Devoir*, 30 novembre 1949, p. 6.

ROBITAILLE, 1949.12.30 – ROBITAILLE, Adrien, « Les expositions. Aquarelliste maître de toute sa palette. Maurice Domingue à la Librairie Tranquille », *Le Devoir*, 30 décembre 1949, p. 6.

ROBITAILLE, 1951.03.07 – ROBITAILLE, Adrien, « Œuvre d'art qui soulève un débat sur sa légalité », *Le Devoir*, 7 mars 1951, p. 6.

ROBITAILLE, 1951.03.24 – ROBITAILLE, Adrien, « Un talent nouveau et certain E.H. Underhill », *Le Devoir*, 24 mars 1951, p. 7.

ROBITAILLE, 1951.04.13 – ROBITAILLE, Adrien, « Formes et couleurs. Tempéraments qui se dessinent, au Salon des Amis de l'Art », *Le Devoir*, 13 avril 1951, p. 10.

ROBITAILLE, 1954 – ROBITAILLE, Adrien, « Rétrospective des expositions », *Amérique française*, vol. 12, n° 3, 1954, p. 228-231.

ROBITAILLE, 1956.11.24 – ROBITAILLE, Adrien, « Trop d'expositions ouvertes à la fois », *Photo-Journal*, 24 novembre 1956, p. 14.

ROCKMAN, 1963 – ROCKMAN, Arnold, « Michael Snow and His Walking Woman », *Canadian Art*, vol. 20, n° 6, novembre-décembre 1963, p. 345-347.

ROCKMAN, 1964.05.16 – ROCKMAN, Arnold, « World's Fair of Painting and Sculpture. Canadian Art for Venice Exhibition », *The Toronto Daily Star*, 16 mai 1964, p. 36.

ROCKMAN, 1965a – ROCKMAN, Arnold, « Art Scene in Canada. Toronto », *Canadian Art*, vol. 22, n° 1, janvier-février 1965, p. 67.

ROCKMAN, 1965b – ROCKMAN, Arnold, « Reflections on the Erotic Art », *Canadian Art*, vol. 22, n° 4, septembre-octobre 1965, p. 30-37.

ROCKMAN, 1965c – ROCKMAN, Arnold, « Art Scene in Canada. Toronto », *Canadian Art*, vol. 22, n° 4, septembre-octobre 1965, p. 58.

ROLLAND, 1951.07.08 – ROLLAND, Roger, « Interview imaginaire. Lili St-Cyr », *Le Petit Journal*, 8 juillet 1951, p. 51.

ROSENFELD, 1956.05.02 – RESENFELD, Robbie, « Elwood Hughes. G-M at Exhibition All-Round Athlete Sports Promoter », *The Globe and Mail*, 2 mai 1956, p. 21.

ROUSSEAUX, 1958 – ROUSSEAUX, André, « L'homme rouge de Tourettes », *Le Figaro*, 1958, p. 1.

ROUSSIL, 1956.10.25 – ROUSSIL, Robert, « Sculptor Takes Issue with Critic Over his Work at Crawford Park. Art and Morality », *The Guardian*, 25 octobre 1956, p. 1.

RUSSELL, 1967 – RUSSELL, Paul, « Supreme Court Judges Deny Dorothy Cameron's Appeal », *Artscanada (Artscan)*, vol. 24, n°s 111-112, août-septembre 1967, p. 1-2.

RUSSELL, 1967.02 – RUSSELL, Paul, « Pornography Scare Stops Town in London », *Artscanada (Artscan)*, vol. 24, n° 105, février 1967, p. 1.

SABBATH, 1963 – SABBATH, Lawrence, « Louis Jaque – Louis Muhlstock at the Gallery XII, Montreal Museum of Fine Arts », *Canadian Art*, vol. 20, n° 2, mars-avril 1963, p. 86.

SABLE, 1969.11.22 – SABLE, Jared, « The Presence of Harold Town », *The Telegram*, 22 novembre 1969, p. 5.

SAINT-GERMAIN, 1949.07.31 – SAINT-GERMAIN, Pierre, « Rétrospective chez Tranquille », *Le Petit Journal*, 31 juillet 1949, p. 46.

SAINT-MARS, 1949.10.01 – SAINT-MARS, Paul, « Impressionnante exposition de Jean-Ferdinand Tidemanis », *La Presse*, 1er octobre 1949, p. 55.

SARNAULT, 1949.08.13 – SARNAULT, « 13 peintres, un sculpteur à la librairie Tranquille », *La Presse*, 13 août 1949, p. 48.

SARRAZIN, 1959.11.07 – SARRAZIN, Jean, « Il faut de tout pour faire un monde », *La Presse*, 7 novembre 1959, p. 56.

SARRAZIN, 1960.04.16 – SARRAZIN, Jean, « Fièvre de printemps », *La Presse*, 16 avril 1960, p. 38.

SARRAZIN, 1960.12.24 – SARRAZIN, Jean, « Les beaux-arts. Questions de censure – Collection Norton », *La Presse*, 24 décembre 1960, p. 32.

SATURDAY NIGHT, 1951.04.24 – ANONYME, « [Sans titre] », *Saturday Night*, 24 avril 1951, p. 14.

SATURDAY NIGHT, 1966.03 – HARRIS, Sidney M., « Letters to the Editor. The Gender of Gender », *Saturday Night*, vol. 81, n° 3, mars 1966, p. 9.

SAUCIER, 1956.11.18 – SAUCIER, Pierre, « L'affaire Pellan. "J'aime bien les cheveux sur la tête d'une dame... mais je ne les aime pas dans la soupe" (Le conseiller A. TREMBLAY) », *La Patrie*, 18 novembre 1956, p. 69, 104.

SCHIELDS, 1952.05.01 – SHIELDS, Roy, « Sculptor Here at Again, Police Stop Statue Show. Fail to See "Beauty" in Tall Figure », *The Guardian*, 1er mai 1952, p. 1.

SHARP, 1965.12.30 – SHARP, Jean, « Les rédactrices féminines choisissent Mme Georges Vanier femme de l'année », *La Presse*, 30 décembre 1965, p. 14.

SILCOX, 1964.12.19 – SILCOX, David, « Viciousness and Love », *The Globe and Mail* [*Supplément*], 19 décembre 1964, p. 21.

SILCOX, 1965.01.02 – SILCOX, David, « At the Galleries. Group Present Unique Chance », *The Globe and Mail*, 2 janvier 1965, p. 13.

SIMMINS, 1967 – SIMMINS, Richard, « Police Fail to Prove Obscenity », *Artscanada (Artscan)*, vol. 24, n° 111-112, août-septembre 1967, p. 1-2.

SINCLAIR, 1965.12.15 – SINCLAIR, Clayton, « The Nude Who Stayed Out in the Cold », *Maclean's*, vol. 78, n° 24, 15 décembre 1965, p. 4.

SMOOKER, 1966.04.02 – SMOOKER, Kenneth, « Argument », *Maclean's*, vol. 79, n° 7, 2 avril 1966, p. 48.

SOULIÈRE, 1949.08.04 – SOULIÈRE, Bert, « Le Français triomphe de Johnny Greco par knockout au 5e round », *Le Canada*, 4 août 1949, p. 1.

SPENCER, 1964 – SPENCER, Charles S., « XXXII Esposizione Biennale Internazionale d'Arte di Venezia », *Canadian Art*, vol. 21, n° 6, novembre-décembre 1964, p. 346-347.

SPRAGGETT, 1965.05.29 – SPRAGGETT, Allen, « Obscenity. 5 Metro Clergymen Speak Out About Sex at The Art Shows », *The Toronto Daily Star*, 29 mai 1965, p. 16.

STAPLETON, Betty 1957.09.11 – STAPLETON, Betty, « Distaff Side. Gallery Shows Moore Scupture European Art », *The Toronto Daily Star*, 11 septembre 1957, p. 31.

STAR WEEKLY, 1961.11.18 – ANONYME, « Canadians Worth Knowing », *Star Weekly*, 18 novembre 1961.

STOCKDALE, 1950.02.28 – STOCKDALE, John, « Public Meet to "Try" "Arrested" Statuary », *The Herald*, 28 février 1950, p. 4.

STRARAM, 1960 – STRARAM, Patrick, « Spectacles », *Vie des arts*, no 18, printemps 1960, p. 43-44.

STRARAM, 1961.05 – STRARAM, Patrick, « La Femme image », *L'Écran*, n° 2, mai 1961, p. 44-48.

SWEENEY, 1965.12.11 – SWEENEY, Laureen, « Glittering Spectacle. Michelangelo's David Takes Spotlight at Museum Ball », *The Montreal Star*, 11 décembre 1965, p. 15.

TADROS, 1969.11.08 – TADROS, Jean-Pierre, « Les livres de poche. Défense et illustration du nu en peinture », *Le Devoir*, 8 novembre 1969, p. 15.

TAYLOR, B. 1951.06.12 – TAYLOR, Bruce, « La Belle Lili St.Cyr Shows Why She's Top », *The Herald*, 12 juin 1951, p. 17.

TAYLOR, G. 1967.02.18 – TAYLOR, Gladys, « Saturday's Book Shelf », *Sherbrooke Daily Record*, 18 février 1967, p. 7.

THE GAZETTE, 1947.01.11 – ANONYME, « Massey Gift to Canada on Exhibition Here », *The Gazette*, 11 janvier 1947, p. 4.

THE GAZETTE, 1947.04.14 – ANONYME, « Art Association School Ends Term. H.O. McCurry, of National Gallery of Canada, Presents Awards to Students », *The Gazette*, 14 avril 1947, [n. p]. [Voir les spicilèges du Musée des beaux-arts de Montréal, vol. 9, 1947-1950]

THE GAZETTE, 1947.07.31a – ANONYME, « "Reclining Nude" Shakes Directors », *The Gazette*, 31 juillet 1947, p. 10.

THE GAZETTE, 1947.07.31b – ANONYME, « No Prudes in Vancouver », *The Gazette*, 31 juillet 1947, p. 10.

THE GAZETTE, 1947.07.31c – ANONYME, « "Wasn't Too Bad" », *The Gazette*, 31 juillet 1947, p. 10.

THE GAZETTE, 1949.04.20 – ANONYME, « 66th Annual Spring Exhibition Opens at Museum of Fine Arts », *The Gazette*, 20 avril 1949, [n.p.]. [Voir les spicilèges du Musée des beaux-arts de Montréal, vol. 9, 1947-1950]

THE GAZETTE, 1949.11.11 – ANONYME, « The Statue..."The Boy Has Talent". Art Comes to the Police Department in Big, and Rather Embarrassing, Way », *The Gazette*, 11 novembre 1949, p. 13.

THE GAZETTE, 1949.11.12 – ANONYME, « Art Is Long But Time Is Fleeting to See Sculpture at Police Station », *The Gazette*, 12 novembre 1949, p. 3.

THE GAZETTE, 1949.11.14 – ANONYME, « Jailed Object d'Art Now Free, Undiapered », *The Gazette*, 14 novembre 1949, p. 7.

THE GAZETTE, 1951.03.07 – ANONYME, « Art Gallery Owner Receive Summons in Statue Dispute », *The Gazette*, 7 mars 1951, p. 10.

THE GAZETTE, 1951.03.08a – COOK, John F. (Jr.), « Letters from Our Readers. Robert Roussil Sculpture “Peace” », *The Gazette*, 8 mars 1951, p. 8.

THE GAZETTE, 1951.03.08b – HEDGES, Doris, « Letters from Our Readers. The Controversy Over Roussil’s Statue », *The Gazette*, 8 mars 1951, p. 8.

THE GAZETTE, 1951.03.10 – ANONYME, « Nude Statue Brings Further Grief to Dealer in Art Now Before Court », *The Gazette*, 10 mars 1951, p. 4.

THE GAZETTE, 1951.03.12 – ANONYME, « Broken “Peace” Provokes New War as Friends Defends Indignant Artist », *The Gazette*, 12 mars 1951, p. 3.

THE GAZETTE, 1951.03.13 – JOHNSTONE, Lily, « Letters from Our Readers. Is History Repeating Itself? », *The Gazette*, 13 mars 1951, p. 8.

THE GAZETTE, 1951.03.16 – ANONYME, « $5,000 Claim Laid for Ruined “Peace” », *The Gazette*, 16 mars 1951, p. 19.

THE GAZETTE, 1951.04.06 – ANONYME, « $25 Offered to Mend Broken Statue Peace », *The Gazette*, 6 avril 1951, p. 11.

THE GAZETTE, 1951.05.16 – ANONYME, « Nude Statue Fine $15 », *The Gazettte*, 16 mai 1951, p. 17.

THE GAZETTE, 1951.06.15 – ANONYME, « Lili St. Cyr, Gayety Theatre Manager Will Receive Court Summonses Today », *The Gazette*, 15 juin 1951, p. 3.

THE GAZETTE, 1951.06.28 – ANONYME, « Lack of Evidence Frees Shapely Lili of Charge Her Stage Dance Obscene », *The Gazette*, 28 juin 1951, p. 13.

THE GAZETTE, 1956.11.10 – ANONYME, « Paintings “Disgust” Councillor », *The Gazette*, 10 novembre 1956, p. 3.

THE GAZETTE, 1958.02.04 – ANONYME, « Blames New Article. CAL Rebel Files Suit For Electoral Defeat », *The Gazette*, 4 février 1958, p. 17.

THE GAZETTE, 1962.11.27 – ANONYME, « New Nudes Join Show – But Where Are the Others? », *The Gazette*, 27 novembre 1962, p. 41.

THE GAZETTE, 1962.11.28 – ANONYME, « Nudes Draw Big Crowd at Museum Despite Decresase in Number », *The Gazette*, 28 novembre 1962, p. 17.

THE GAZETTE, 1964.12.18 – ANONYME, « Two "Nude" Drawing Removed from Airport », *The Gazette*, 18 décembre 1964, p. 5.

THE GAZETTE, 1965.10.27a – FEAR, Barbara J., « Letters. Approves of Statue Disapproves of Housewives Views », *The Gazette*, 27 octobre 1965, p. 6.

THE GAZETTE, 1965.10.27b – GULDEN, Simon, « Letters. Housewives Chided for Condemnation of "David" », *The Gazette*, 27 octobre 1965, p. 6.

THE GAZETTE, 1965.10.28a – HEWITSON, Conti, « Letters. Disappointed at Reaction to "David" », *The Gazette*, 28 octobre 1965, p. 6.

THE GAZETTE, 1965.10.28b – SHEPPARD, V., « Letters. A Work of Art », *The Gazette*, 28 octobre 1965, p. 6.

THE GAZETTE, 1965.10.28c – OLSEN, Vernon C., « Letters. Appreciates Chance to See "David" », *The Gazette*, 28 octobre 1965, p. 6.

THE GAZETTE, 1965.10.28d – SMITH, W.A. (Mrs.), « Letters. Humiliated at Women's View on Statue », *The Gazette*, 28 octobre 1965, p. 6.

THE GAZETTE, 1965.10.28e – AUSTIN, Pat, « Letters. A Reproduction's Monologue », *The Gazette*, 28 octobre 1965, p. 6.

THE GAZETTE, 1965.10.28f – LANDRON, A.M., « Letters. From Moore to Michelangelo », *The Gazette*, 28 octobre 1965, p. 6.

THE GAZETTE, 1965.10.29a – BLUMENTHAL, Sophie, « Letters. Let Truth and Beauty Prevail », *The Gazette*, 29 octobre 1965, p. 6.

THE GAZETTE, 1965.10.29b – MASS, Phyllis, « Letters. Selt-Conscious North Americans », *The Gazette*, 29 octobre 1965, p. 6.

THE GAZETTE, 1965.11.09 – ANONYME, « [Publicité] », *La Gazette*, 9 novembre 1965, p. 23.

THE GAZETTE, 1965.11.24 – ANONYME, « “David” and “Moses” to Be Moved to Their Permanent Quarters », *The Gazette*, 24 novembre 1965, p. 15.

THE GAZETTE, 1965.11.27 – ANONYME, « Pictures Ruled Obscene. Art World in Toronto Shocked by Decision », *The Gazette*, 27 novembre 1965, p. 7.

THE GAZETTE, 1965.12.01 – ANONYME, « Obscene Charge to Be Appealed », *The Gazette*, 1er décembre 1965, p. 46.

THE GAZETTE, 1965.12.08 – TOWLE, G.A., « Letters. Toronto’s Obscenity Complex », *The Gazette*, 8 décembre 1965, p. 6.

THE GAZETTE, 1965.12.11 – ANONYME, « Museum Ball an Italian Festa », *The Gazette*, 11 décembre 1965, p. 13.

THE GAZETTE, 1966.05.11 – ANONYME, « Obscene Art Decision Awaited », *The Gazette*, 11 mai 1966, p. 4.

THE GAZETTE, 1967.06.07 – ANONYME, « Obscene Art Case, Supreme Court Denies Hearing », *The Gazette*, 7 juin 1967, p. 3.

THE GLOBE AND MAIL 1965.05.31a – BRENDER, Gerald, « Letters to the Editor. Eros ’65 », *The Globe and Mail*, 31 mai 1965, p. 6.

THE GLOBE AND MAIL, 1939.02.02 – ANONYME, « Museum on “Second Look” Lifts Ban on Nude Picture », *The Globe and Mail*, 2 février 1939, p. 2.

THE GLOBE AND MAIL, 1942.04.22 – ANONYME, « CNE Directors Cancel Big Fair. Request of Government is Unanimously Granted », *The Globe and Mail*, 22 avril 1942, p. 13.

THE GLOBE AND MAIL, 1947.07.31 – ANONYME, « Toronto Curator Surprised Reclining Nude Turned Down », *The Globe and Mail*, 31 juillet 1947, p. 5.

THE GLOBE AND MAIL, 1947.08.01 – ANONYME, « Ban Continued of Nude Painting », *The Globe and Mail*, 1er août 1947, p. 2.

THE GLOBE AND MAIL, 1947.08.02 – ANONYME, « “Reclining Nude” May Be on View at Exhibition », *The Globe and Mail*, 2 août 1947, p. 5.

THE GLOBE AND MAIL, 1947.08.11 – ANONYME, « Expect Nude Study To Cause Dispute », *The Globe and Mail*, 11 août 1947, p. 4.

THE GLOBE AND MAIL, 1947.11.26 – ANONYME, « Winnipeg Bars Painting of Nude », *The Globe and Mail*, 26 novembre 1947, p. 2.

THE GLOBE AND MAIL, 1949.08.22 – ANONYME, « [Sans titre] », *The Globe and Mail*, 22 août 1949, p. 4.

THE GLOBE AND MAIL, 1949.08.29 – ANONYME, « Have to Protect Painting from Face Counters at Ex », *The Globe and Mail*, 29 août 1949, p. 34.

THE GLOBE AND MAIL, 1949.11.14 – ANONYME, « Art Arrested », *The Globe and Mail*, 14 novembre 1949, p. 12.

THE GLOBE AND MAIL, 1950.08.16 – ANONYME, « Sailors, Floozies to Stay: Hughes », *The Globe and Mail*, 16 août 1950, p. 5.

THE GLOBE AND MAIL, 1950.08.18 – ANONYME, « No Free Peeps. Sailors, Floozies Stay At CNE Art Show », *The Globe and Mail*, 18 août 1950, p. 24.

THE GLOBE AND MAIL, 1951.08.25 – ANONYME, « Vienna Treasures on Display Longer », *The Globe and Mail*, 25 août 1951, p. 8.

THE GLOBE AND MAIL, 1951.09.17 – ANONYME, « Great Art Also Popular », *The Globe and Mail*, 17 septembre 1951, p. 6.

THE GLOBE AND MAIL, 1952.10.01 – ANONYME, « Understudy Takes Office: Mccallum New One Manager; Hughes Resigns After 18 Years Pension Set at $7,500 Per Annum », *The Globe and Mail*, 1er octobre 1952, p. 1.

THE GLOBE AND MAIL, 1952.10.02 – ANONYME, « Changes at the Exhibition », *The Globe and Mail*, 2 octobre 1952, p. 6.

THE GLOBE AND MAIL, 1954.10.21 – ANONYME, « Social and Personal Notes », *The Globe and Mail*, 21 octobre 1954, p. 14.

THE GLOBE AND MAIL, 1955.01.05 – ANONYME, « Rude, Lewd or Controversial? Mayor Objects; Nudes Hang On », *The Globe and Mail*, 5 janvier 1955, p. 1.

THE GLOBE AND MAIL, 1955.01.06a – ANONYME, « Hart House Action. One Nude Gone, Mayor Satisfied », *The Globe and Mail*, 6 janvier 1955, p. 4.

THE GLOBE AND MAIL, 1955.01.06b – ANONYME, « It Is to Blush », *The Globe and Mail*, 6 janvier 1955, p. 6.

THE GLOBE AND MAIL, 1955.01.07 – ANONYME, « Jewish Meeting Discusses Talk of Nude Painting », *The Globe and Mail*, 7 janvier 1955, p. 4.

THE GLOBE AND MAIL, 1955.01.08a – FRIEDMANN, W., « Letters to the Editors. The Art Show at Hart House », *The Globe and Mail*, 8 janvier 1955, p. 6.

THE GLOBE AND MAIL, 1955.01.08b – MAYOR, J.B., « Letters to the Editors. The Art Show at Hart House », *The Globe and Mail*, 8 janvier 1955, p. 6.

THE GLOBE AND MAIL, 1955.01.08c – SLOGAN, Joseph, « Letters to the Editors. The Art Show at Hart House », *The Globe and Mail*, 8 janvier 1955, p. 6.

THE GLOBE AND MAIL, 1955.01.10 – ANONYME, « No Record Crowd at Public Showing of Varsity Nudes », *The Globe and Mail*, 10 janvier 1955, p. 5.

THE GLOBE AND MAIL, 1955.01.15 – JONES, Janet (Mrs), « Letter to the Editors. "Just in the Mind" », *The Globe and Mail*, 15 janvier 1955, p. 6.

THE GLOBE AND MAIL, 1958.08.12 – ANONYME, « Workers Step Up Race Of CNE Preparations », *The Globe and Mail*, 12 août 1958, p. 13.

THE GLOBE AND MAIL, 1958.10.04 – ANONYME, « Art College Loan Show Is Special », *The Globe and Mail*, 4 octobre 1958, p. 15.

THE GLOBE AND MAIL, 1960.04.04 – ANONYME, « Firm Marks 50 Years Under Same President », *The Globe and Mail*, 4 avril 1960, p. 27.

THE GLOBE AND MAIL, 1962.06.20 – ANONYME, « At the Galleries. Dallaire Exhibition Dispels Staleness », *The Globe and Mail*, 16 juin 1962, p. 20.

THE GLOBE AND MAIL, 1962.06.26 – ANONYME, « Museum Chief Resigns Post After Six Years », *The Globe and Mail*, 26 juin 1962, p. 5.

THE GLOBE AND MAIL, 1963.02.19 – ANONYME, « Abortion Fees Used to Subsidize Kennels », *The Globe and Mail*, 19 février 1963, p. 2.

THE GLOBE AND MAIL, 1963.08.12 – ANONYME, « Police Claim Breakup of Abortions Mill That Used Blindfolds », *The Globe and Mail*, 12 août 1963, p. 1.

THE GLOBE AND MAIL, 1964.01.25 – ANONYME, « Seize 2,000 Copies of Fanny Hill Ask Court to Rule on Obscenity », *The Globe and Mail*, 25 janvier 1965, p. 1.

THE GLOBE AND MAIL, 1964.06.27 – ANONYME, « Town Paintings Banned in Venice », *The Globe and Mail*, 27 juin 1964, p. 15.

THE GLOBE AND MAIL, 1964.06.29 – ANONYME, « Ban by Italy On Two Nudes Is Honor: Town », *The Globe and Mail*, 29 juin 1964, p. 12.

THE GLOBE AND MAIL, 1964.12.12 – ANONYME, « [Publicité pour l'exposition Enigmas de Town à la Jerrold Morris International Ltd.] », *The Globe and Mail*, 12 décembre 1964, p. 19.

THE GLOBE AND MAIL, 1964.12.17 – ANONYME, « A Toronto Artist Explains His Screen and His Designing Thoughts », *The Globe and Mail*, 17 décembre 1964, p. 13.

THE GLOBE AND MAIL, 1964.12.18 – ANONYME, « Town Caustic About Removal of Drawings », *The Globe and Mail*, 18 décembre 1964, p. 15.

THE GLOBE AND MAIL, 1965.01.02 – ANONYME, « [Publicité pour l'exposition Enigmas de Town à la Jerrold Morris International Ltd.] », *The Globe and Mail*, 2 janvier 1965, p. 15.

THE GLOBE AND MAIL, 1965.01.08 – ANONYME « Watchdog Committee on Liberties Formed », *The Globe and Mail*, 8 janvier 1965, p. 4.

THE GLOBE AND MAIL, 1965.01.23 – ANONYME, « [Publicité pour l'exposition Enigmas de Town à la Jerrold Morris International Ltd.] », *The Globe and Mail*, 23 janvier 1965, p. 15.

THE GLOBE AND MAIL, 1965.01.30 – ANONYME, « [Publicité pour l'exposition Enigmas de Town à la Jerrold Morris International Ltd.] », *The Globe and Mail*, 30 janvier 1965, p. 17.

THE GLOBE AND MAIL, 1965.04.01 – ANONYME, « For Art's Sake This Burton Is Concerned with Garterbeltmania », *The Globe and Mail*, 1er avril 1965, p. 15.

THE GLOBE AND MAIL, 1965.05.22 – ANONYME, « [Publicité pour l'exposition Eros '65] », *The Globe and Mail*, 22 mai 1965, p. 15.

THE GLOBE AND MAIL, 1965.05.24 – ANONYME, « The Police and the Picture », *The Globe and Mail*, 24 mai 1965, p. 6.

THE GLOBE AND MAIL, 1965.05.26 – ANONYME, « Described as Obscene By Police Picture to Be Rehung at Eros 65 », *The Globe and Mail*, 26 mai 1965, p. 13.

THE GLOBE AND MAIL, 1965.05.27a – ANONYME, « Art Dealer Charged. Called Obscene, Drawings Seized », *The Globe and Mail*, 27 mai 1965, p. 12.

THE GLOBE AND MAIL, 1965.05.27b – LOCKWOOD, P., « Letters to the Editor. Censorship », *The Globe and Mail*, 27 mai 1965, p. 6.

THE GLOBE AND MAIL, 1965.05.27c – CASSEL, Sid, « Letters to the Editor. Censorship », *The Globe and Mail*, 27 mai 1965, p. 6.

THE GLOBE AND MAIL, 1965.05.27d – KENNEY, J.D., « Letters to the Editor. Censorship », *The Globe and Mail*, 27 mai 1965, p. 6.

THE GLOBE AND MAIL, 1965.05.27e – McCORMACK, Robert, « Letters to the Editor. Censorship », *The Globe and Mail*, 27 mai 1965, p. 6.

THE GLOBE AND MAIL, 1965.05.29 – ANONYME, « To Trent From Rome and Egypt », *The Globe and Mail*, 29 mai 1965, p. 15.

THE GLOBE AND MAIL, 1965.05.31b – LESNICK, Marcia A., « Letters to the Editor. Censorship », *The Globe and Mail*, 31 mai 1965, p. 6.

THE GLOBE AND MAIL, 1965.05.31c – YOUNG, Paul, « Letters to the Editor. Eros '65 », *The Globe and Mail*, 31 mai 1965, p. 6.

THE GLOBE AND MAIL, 1965.06.04 – STABLES, Joseph, « Letters to the Editor. The Artist as Judge », *The Globe and Mail*, 4 juin 1964, p. 6.

THE GLOBE AND MAIL, 1965.09.03 – ANONYME, « After Six Years. Dorothy Cameron to Close Gallery », *The Globe and Mail*, 3 septembre 1965, p. 10.

THE GLOBE AND MAIL, 1965.10.06 – ANONYME, « Cameron Pleads Not Guilty to Obscene Painting Charge », *The Globe and Mail*, 6 octobre 1965, p. 17.

THE GLOBE AND MAIL, 1965.10.07 – ANONYME, « Cameron Hearing Adjourned. Protest Over Too Many Experts Halts Obscenity Trial », *The Globe and Mail*, 7 octobre 1965, p. 5.

THE GLOBE AND MAIL, 1965.10.08 – ANONYME, « Cameron Case Judgement Nov. 25. Lawyer Says Artists on Trial », *The Globe and Mail*, 8 octobre 1965, p. 14.

THE GLOBE AND MAIL, 1965.10.28 – ANONYME, « Clergymen, Mayor Defend Nude Statue », *The Globe and Mail*, 28 octobre 1965, p. 14.

THE GLOBE AND MAIL, 1965.11.26 – ANONYME, « Pictures Found Obscene, Art Dealer is Fined $350 », *The Globe and Mail*, 26 novembre 1965, p. 1.

THE GLOBE AND MAIL, 1965.11.27 – ANONYME, « It is the Law That Errs », *The Globe and Mail*, 27 novembre 1965, p. 6.

THE GLOBE AND MAIL, 1965.11.29 – ANONYME, « Verdict On Art Show Hinders Hunt For Truth, Mavor Moore Says », *The Globe and Mail*, 29 novembre 1965, p. 15.

THE GLOBE AND MAIL, 1965.12.01a – POCOCK, Nancy, « Letters to the Editor. Obscenity », *The Globe and Mail*, 1er décembre 1965, p. 6.

THE GLOBE AND MAIL, 1965.12.01b – ANONYME, « Eros Appeal Planned by Dorothy Cameron », *The Globe and Mail*, 1er décembre 1965, p. 12.

THE GLOBE AND MAIL, 1965.12.24 – ANONYME, « Gallery Owner Files Appeal Over Conviction », *The Globe and Mail*, 24 décembre 1965, p. 11.

THE GLOBE AND MAIL, 1966.05.10 – ANONYME, « Sex Legitimate in Art, Cameron Lawyer Says », *The Globe and Mail*, 10 mai 1966, p. 13.

THE GLOBE AND MAIL, 1966.05.11 – ANONYME, « Curator Bans Nude, So Painters Withdraw », *The Globe and Mail*, 11 mai 1966, p. 14.

THE GLOBE AND MAIL, 1966.06.24 – ANONYME, « 4-1 ruling on Eros '65: Find undue exploitation of sex. Seven Pictures in Cameron Gallery Show Were Obscene, Appeal Court Decides », *The Globe and Mail*, 24 juin 1966, p. 2.

THE GLOBE AND MAIL, 1966.06.25 – ANONYME, « Cameron to Fight Decision », *The Globe and Mail*, 25 juin 1966, p. 14.

THE GLOBE AND MAIL, 1966.07.01– ANONYME, « Good Bye to a Gallery », *The Globe and Mail*, 1er juillet 1966, p. 14.

THE GLOBE AND MAIL, 1966.08.13 – ANONYME, « Cameron Goes on for Art », *The Globe and Mail*, 13 août 1966, p. 14.

THE GLOBE AND MAIL, 1966.12.10 – ANONYME, « Coughtry Finds Angular Plateau », *The Globe and Mail*, 10 décembre 1966, p. 18.

THE GLOBE AND MAIL, 1967.06.06 – ANONYME, « Cameron Appeal Faces a Legal Hurdle », *The Globe and Mail*, 6 juin 1967, p. 15.

THE GLOBE AND MAIL, 1967.06.07 – ANONYME, « News Summary. The World », *The Globe and Mail*, 7 juin 1967, p. 6.

THE GLOBE AND MAIL, 1967.06.10 – KENNEY, J.D., « Letters to the Editor. Obscenity », *The Globe and Mail*, 10 juin 1967, p. 6

THE GLOBE, 1914.04.24 – ANONYME, « Nude Female Statues Held Not Objectionable », *The Globe*, 24 avril 1914, p. 7.

THE GUARDIAN, 1951.05.17 – ANONYME, « That Statue is Back in the News Again! », *The Guardian*, 17 mai 1951, p. 1.

THE GUARDIAN, 1956.10.18 – DISGUSTED, « Exhibition of "Art" Seen as menace to Young Morals », *The Guardian*, 18 octobre 1956, p. 1.

THE GUARDIAN, 1956.10.25 – ANONYME, « Councillor Ask Statues Eviction; Police Hold Picture », *The Guardian*, 25 octobre 1956, p. 1.

THE HERALD, 1949.11.11 – ANONYME, « Off to Bastille », *The Herald*, 11 novembre 1949, p. 1.

THE HERALD, 1951.03.07 – ANONYME, « Nude Statue Issue Goes to Court », *The Herald*, 7 mars 1951, p. 4.

THE HERALD, 1951.04.06 – ANONYME, « Statue Vandal Offers $35 », *The Herald*, 6 avril 1951, p. 2.

THE HERALD, 1956.11.08 – ANONYME, « Understand It? », *The Herald*, 8 novembre 1956, p. 4.

THE MONTREAL DAILY STAR, 1947.03.21 – ANONYME, « Wide Range of Styles Marks Spring Display of Paintings at Art Gallery », *The Montreal Star*, 21 mars 1947, [n.p.]. [Voir les spicilèges du Musée des beaux-arts de Montréal, vol. 9, 1947-1950]

THE MONTREAL STAR, 1949.01.11 – ANONYME, « Diverting Bill At Gayety. Lili St.Cyr Presenting Intriguing Number », *The Montreal Star*, 11 janvier 1949, p. 14.

THE MONTREAL STAR, 1949.04.21 – ANONYME, « 66th Spring Show Opens. Annual Exhibition at Museum of Fine Arts », *The Montreal Star*, 21 avril 1949, [n.p.]. [Voir les spicilèges du Musée des beaux-arts de Montréal, vol. 9, 1947-1950]

THE MONTREAL STAR, 1949.11.10 – ANONYME, « Now Behind Bars, Unclad Statue Draws Protests », *The Montreal Star*, 10 novembre 1949, p. 14.

THE MONTREAL STAR, 1949.11.11 – ANONYME, « Unwanted Masterpiece. Police Give Sculptor 2 Days to Rid Station of Statue », *The Montreal Star*, 11 novembre 1949, p. 48.

THE MONTREAL STAR, 1951.03.05 – ANONYME, « "Peace" Causes Commotion. Sculptor's Nude Creation Put Police in Quandary », *The Montreal Star*, 5 mars 1951, p. 24.

THE MONTREAL STAR, 1951.03.06 – ANONYME, « Contentious Statue. "Peace" Still on Pedestal », *The Montreal Star*, 6 mars 1951, p. 5.

THE MONTREAL STAR, 1951.03.10a – ANONYME, « Controversial Statue Damaged », *The Montreal Star*, 10 mars 1951, p. 5.

THE MONTREAL STAR, 1951.03.10b – FERNEYBOUGH, H. M., « Letters to the Editor. Far from Pleased With Latest Statue », *The Montreal Star*, 10 mars 1951, p. 8.

THE MONTREAL STAR, 1951.03.14 – COOK Jr., John F., « Letters to the Editor. Feels Such Objection Pretty Serious Thing », *The Montreal Star*, 14 mars 1951, p. 13.

THE MONTREAL STAR, 1951.03.15 – ANONYME, « His Statue Mutilated. Sculptor Takes $5,000 Action », *The Montreal Star*, 15 mars 1951, p. 4.

THE MONTREAL STAR, 1951.04.11 – ANONYME, « Local Sculptor, Nude Statue Descend on Toronto "the Good" », *The Montreal Star*, 11 avril 1951, p. 31.

THE MONTREAL STAR, 1955.01.05 – ANONYME, « Toronto's Mayor Blasts Nude Art », *The Montreal Star*, 5 janvier 1955, p. 5.

THE MONTREAL STAR, 1955.01.06 – ANONYME, « Nude Ousted, Mayor Happy », *The Montreal Star*, 6 janvier 1955, p. 6.

THE MONTREAL STAR, 1956.11.11 – ANONYME, « Protest Cuts Art Display », *The Montreal Star*, 11 novembre 1956, p. 33.

THE MONTREAL STAR, 1962.11.26 – ANONYME, « City Museum Frowns on Muhlstock Nudes », *The Montreal Star*, 26 novembre 1962, p. 1-2.

THE MONTREAL STAR, 1962.12.01 – J.M., « Letters to the Editor. Museum Attendant as Stuffy as Officials », *The Montreal Star*, 1er décembre 1962, p. 8.

THE MONTREAL STAR, 1962.12.04a – LIEBER, David, « Letters to the Editor. "Out of the Mouths of Babes..." Wisdom », *The Montreal Star*, 4 décembre 1962, p. 12.

THE MONTREAL STAR, 1962.12.04b – MUHLSTOCK, Louis, « Letters to the Editor. Exhibition Visitor 14 Mature in Reaction », *The Montreal Star*, 4 décembre 1962, p. 12.

THE MONTREAL STAR, 1964.06.27 – ANONYME, « Church Condems Paintings. Canadian Shocks Venetians », *The Montreal Star*, 27 juin 1964, p. 10.

THE MONTREAL STAR, 1964.09.21 – ANONYME, « Harold Town's in Town. Ex-Angry Young Man Not so "Ex," At That », *The Montreal Star*, 21 septembre 1964, p. 3.

THE MONTREAL STAR, 1965.10.30 – MICHIELINI, L., « Entertainments Viewpoints. Letters to the Editors. The Case of David and Local Opinion », *The Montreal Star Entertainment*, 30 octobre 1965, p. 29.

THE MONTREAL STAR, 1965.11.23 – ANONYME, « "David" and "Moses" to Be Moved to Their Permanent Quarters », *The Montreal Star*, 23 novembre 1965, p. 22.

THE MONTREAL STAR, 1965.11.26 – ANONYME, « Gallery Pictures Ruled Obscene », *The Montreal Star*, 26 novembre 1965, p. 18.

THE STANDARD MAGAZINE, 1951.03.31 – ANONYME, « Between Ourselves. Statue Troubles », *The Standard Magazine*, 31 mars 1951, p. 2.

THE STANDARD, 1945.06.30 – ANONYME, « Malice in Wonderland », *The Standard*, 30 juin 1945, p. 15.

THE STANDARD, 1949.11.12 – ANONYME, « Police Release Diapered Statue », *The Standard*, 12 novembre 1949, p. 4.

THE TELEGRAM 1955.01.15 – STANTON, Renee (Mrs.), « Live Letters. Uncovering Nakedness », *The Telegram*, 15 janvier 1955, p. 6.

THE TELEGRAM 1964.12.18 – ANONYME, « [Sans titre] », *The Telegram*, 18 décembre 1964, p. 56.

THE TELEGRAM, 1949.08.19 – ANONYME, « New Controversy Rising in Realm of Art », *The Telegram*, 19 août 1949, p. 6.

THE TELEGRAM, 1949.08.20 – ANONYME, « At the Gallery. Art Public is Anxious to See Susie », *The Telegram*, 20 août 1949, p. 33.

THE TELEGRAM, 1949.09.01 – ANONYME, « Double Meaning Art Proves CNE Magnet », *The Telegram*, 1er septembre 1949, p. 18.

THE TELEGRAM, 1950.08.16 – ANONYME, « Will Certainly Show "Sailor And Floozies" », *The Telegram*, 16 août 1950, p. 2.

THE TELEGRAM, 1950.08.17 – ANONYME, « "Raise Bedroom Blinds" If –Floozies Shown. "Worse Than a Nude" Balfour Raps CNE Art », *The Telegram*, 17 août 1950, p. 1-2.

THE TELEGRAM, 1950.08.18 – ANONYME, « "Floozies" Here to Stay CNE Ruling », *The Telegram*, 18 août 1950, p. 8.

THE TELEGRAM, 1955.01.04 – ANONYME, « Bar 3 Offensive Nudes Mayor Asks; U. of T. Balks », *The Telegram*, 4 janvier 1955, p. 1-2.

THE TELEGRAM, 1955.01.05a – ANONYME, « Mayor Wins Partial Victory in Art Row. One Hart House "Nude" is Removed », *The Telegram*, 5 janvier 1955, p. 1.

THE TELEGRAM, 1955.01.05b – ANONYME, « Artists Hit Back at Critics », *The Telegram*, 5 janvier 1955, p. 1-2.

THE TELEGRAM, 1955.01.06a – ANONYME, « Those "Nudes" Will Stay Art Committee Decides », *The Telegram*, 6 janvier 1955, p. 1 et 4.

THE TELEGRAM, 1955.01.06b – ANONYME, « Nate's Nudes Make the News », *The Telegram*, 6 janvier 1955, p. 6.

THE TELEGRAM, 1955.01.08 – GLADSTONE, Gerald, « Live Letters. Narrow-Minded Pop », *The Telegram*, 8 janvier 1955, p. 6.

THE TELEGRAM, 1955.01.11a – DISILLUSIONED OF ART, « Live Letters. Fearless Phillips », *The Telegram*, 11 janvier 1955, p. 6.

THE TELEGRAM, 1955.01.11b – RITCHIE, N., « Live Letters. Nudes Not Evil », *The Telegram*, 11 janvier 1955, p. 6.

THE TELEGRAM, 1955.01.14 – S.S., « Live Letters. A Pat for Nathan », *The Telegram*, 14 janvier 1955, p. 6.

THE TELEGRAM, 1959.03.18a – ANONYME, « "No Censor" Nate Takes Second Look », *The Telegram*, 18 mars 1959, p. 10.

THE TELEGRAM, 1959.03.31a – ANONYME, « It's Up to the police. Mayor Won't Touch the Dance of Fire », *The Telegram*, 31 mars 1959, p. 1.

THE TELEGRAM, 1959.03.31b – ANONYME, « Duck Dance Decision. Nate Won't Burn Fingers in Fire », *The Telegram*, 31 mars 1959, p. 2.

THE TELEGRAM, 1963.05.06 – ANONYME, « Movie Censors Cut Out The Scissors », *The Telegram*, 6 mai 1963, p. 3.

THE TELEGRAM, 1964.06.27 – ANONYME, « City Artist Goes Wild at Censor », *The Telegram*, 27 juin 1964, p. 1.

THE TELEGRAM, 1964.12.17 – ANONYME, « 2 Town Drawings Lopped by DOT », *The Telegram*, 17 décembre 1964, p. 17.

THE TELEGRAM, 1964.12.19 – ANONYME, « [Sans titre] », *The Telegram,* [*Supplément*], 19 décembre 1964, p. 27.

THE TELEGRAM, 1965.05.21 – ANONYME, « Show Shut Over Love Painting », *The Telegram*, 21 mai 1965, p. 1.

THE TELEGRAM, 1965.05.29 – ANONYME, « In the Telegram », *The Telegram*, 29 mai 1965, p. 1.

THE TELEGRAM, 1965.06.01a – DURNAN, Athur, « The Reader Write. Peep Show? », *The Telegram*, 1er juin 1965, p. 6.

THE TELEGRAM, 1965.06.01b – FULFORD, Patricia, « The Reader Write. 1,000 Words », *The Telegram*, 1er juin 1965, p. 6.

THE TELEGRAM, 1965.06.01c – MILLER, Eileen, « The Reader Write. Disgraceful », *The Telegram*, 1er juin 1965, p. 6.

THE TELEGRAM, 1965.06.01d – YOUNG, Paul, « The Reader Write. Dirty, Old Men? », *The Telegram*, 1er juin 1965, p. 6.

THE TELEGRAM, 1965.06.04 – ANONYME, « And What About the Ladies? », *The Telegram*, 4 juin 1965, p. 41.

THE TELEGRAM, 1965.09.24 – ANONYME, « Magazine Reveals That Nude », *The Telegram*, 24 septembre 1965, p. 1.

THE TELEGRAM, 1965.10.06 – ANONYME, « Art on Trial. Obscenity? That's the Question », *The Telegram*, 6 octobre 1965, p. 41.

THE TELEGRAM, 1965.10.08 – ANONYME, « Human Love Portrayed, Not Sex, Contends Defense », *The Telegram*, 8 octobre 1965, p. 23.

THE TELEGRAM, 1965.11.25 – ANONYME, « Dorothy Cameron. Art Obscene Says Court », *The Telegram*, 25 novembre 1965, p. 1-2.

THE TELEGRAM, 1965.11.26a – ANONYME, « Standards Change But…, Rules Magistrate at Obscenity Trial », *The Telegram*, 26 novembre 1965, p. 72.

THE TELEGRAM, 1965.11.26b – ANONYME, « Decision Was His », *The Telegram*, 26 novembre 1965, p. 72.

THE TELEGRAM, 1965.11.27a – ANONYME, « Art on Trial », *The Telegram*, 27 novembre 1965, p. 6.

THE TELEGRAM, 1965.11.27b – ANONYME, « Dorothy To Break Silence As Friends Urge Appeal », *The Telegram*, 27 novembre 1965, p. 72.

THE TELEGRAM, 1965.11.30a – GREENWOOD, Micheal, « The Readers Write. For Culture: to the Barricades », *The Telegram*, 30 novembre 1965, p. 6.

THE TELEGRAM, 1965.11.30b – MALEC, Hank, « The Readers Write. Standards », *The Telegram*, 30 novembre 1965, p. 6.

THE TELEGRAM, 1965.11.30c – PEPPER, Marjorie, « The Readers Write. Inconsistent », *The Telegram*, 30 novembre 1965, p. 6.

THE TELEGRAM, 1965.11.30d – ANONYME, « Dorothy Will Appeal », *The Telegram*, 30 novembre 1965, p. 1.

THE TELEGRAM, 1965.12.01 – ANONYME, « Fund Drive Aids Cameron Appeal », *The Telegram*, 1er décembre 1965, p. 66.

THE TELEGRAM, 1965.12.23 – ANONYME, « Dorothy Cameron Launches 11. Barreled Obscenity Appeal », *The Telegram*, 23 décembre 1965, p. 2.

THE TELEGRAM, 1966.03.05 – ANONYME, « Burton's Garterbelt Trials », *The Telegram* [*Showcase*], 5 mars 1966, p. 24.

THE TELEGRAM, 1966.05.09 – ANONYME, « Rembrandt May Be Dirty on Postcards, Says Lawyer », *The Telegram*, 9 mai 1966, p. 11.

THE TELEGRAM, 1966.05.10 – ANONYME, « Court Rejects an "Earthy" Art Lesson », *The Telegram*, 10 mai 1966, p. 33.

THE TELEGRAM, 1966.06.18 – ANONYME, « Robert Markle », *The Telegram* [*Showcase*], 18 juin 1966, p. 3.

THE TELEGRAM, 1966.06.24 – ANONYME, « Dorothy Cameron to Appeal Again », *The Telegram*, 24 juin 1966, p. 43.

THE TELEGRAM, 1966.06.25 – ANONYME, « In Defense of Dorothy », *The Telegram* [*Showcase*], 25 juin 1966, p. 11.

THE TELEGRAM, 1967.06.07 – ANONYME, « Cameron Case. Decision Angers Art World », *The Telegram*, 7 juin 1967, p. 54.

THE TELEGRAM, 1967.06.14 – ANONYME, « Censorship Censured by Paneslists », *The Telegram*, 14 juin 1967, p. 28.

THE TORONTO DAILY STAR, 1930.10.22 – ANONYME, « Art College Registrar », *The Toronto Daily Star*, 22 octobre 1930, p. 3.

THE TORONTO DAILY STAR, 1932.08.24 – ANONYME, « A Little of Everything », *The Toronto Daily Star*, 24 août 1932, p. 6.

THE TORONTO DAILY STAR, 1933.09.07 – SIMMONS, J.W., « Voice of People. Art at the "EX" », *The Toronto Daily Star*, 7 septembre 1933, p. 6.

THE TORONTO DAILY STAR, 1933.09.11 – ANONYME, « Visitor Frowns on Drawings of Nudes », *The Toronto Daily Star*, 11 septembre 1933, p. 7.

THE TORONTO DAILY STAR, 1936.09.09 – ANONYME, « Near-Nudity Claimed at "Ex" Protest Made », *The Toronto Daily Star*, 9 septembre 1936, p. 1.

THE TORONTO DAILY STAR, 1939.02.06 – ANONYME, « "Nude is Too Nude Insult to Women" », *The Toronto Daily Star*, 6 février 1939, p. 9.

THE TORONTO DAILY STAR, 1946.10.26 – ANONYME, « Bennett's Paintings Cover Wide Field », *The Toronto Daily Star*, 10 octobre 1946, p. 21.

THE TORONTO DAILY STAR, 1947.02.12 – ANONYME, « Another Munificent Gift », *The Toronto Daily Star*, 12 février 1947, p. 6.

THE TORONTO DAILY STAR, 1947.08.01a – ANONYME, « Banned "Reclining Nude" Might Find Place at C.N.E. », *The Toronto Daily Star*, 1er août 1947, p. 12.

THE TORONTO DAILY STAR, 1947.08.01b – ANONYME, « Would Show "Nude" », *The Toronto Daily Star*, 1er août 1947, p. 12.

THE TORONTO DAILY STAR, 1947.08.02 – ANONYME, « "Reclining Nude" Booked Up Won't Be Art Exhibit at C.N.E. », *The Toronto Daily Star*, 2 août 1947, p. 13.

THE TORONTO DAILY STAR, 1947.08.09 – ANONYME, « Asks if Rubens Banned in Regina Critic Defends Recling Nude », *The Toronto Daily Star*, 9 août 1947, p. 2.

THE TORONTO DAILY STAR, 1947.08.20a – ANONYME, « No Plan of Taking Hatchet to Nude in "Ex" Gallery », *The Toronto Daily Star*, 20 août 1947, p. 2.

THE TORONTO DAILY STAR, 1947.08.20b – ANONYME, « Famous British Picture Feature of C.N.E. Show », *The Toronto Daily Star*, 20 août 1947, p. 8.

THE TORONTO DAILY STAR, 1948.08.19 – ANONYME, « Ban, Censor "Comic" Books Women Officials Request », *The Toronto Daily Star*, 19 août 1948, p. 8.

THE TORONTO DAILY STAR, 1948.09.02 – ANONYME, « "Ex" Show Good, Hearty Fun Look at Sales – Ole Olsen », *The Toronto Daily Star*, 2 septembre 1948, p. 2.

THE TORONTO DAILY STAR, 1949.08.17 – ANONYME, « Fears C.N.E. Picture Can Cause Crime – Mrs. Ross », *The Toronto Daily Star*, 17 août 1949, p. 1.

THE TORONTO DAILY STAR, 1949.08.20 – ANONYME, « Over the Teacups », *The Toronto Daily Star*, 20 août 1949, p. 23.

THE TORONTO DAILY STAR, 1949.08.24 – JOHNSTON, Frank A., « Voice of the People. Art Show Nudes », *The Toronto Daily Star*, 24 août 1949, p. 6.

THE TORONTO DAILY STAR, 1949.08.26 – WONDERING, « Voice of the People. Showing of Nudes », *The Toronto Daily Star*, 26 août 1949, p. 6.

THE TORONTO DAILY STAR, 1950.08.15 – ANONYME, « "Sailors and Floozies" Canvas Will Worry Mothers - - Balfour », *The Toronto Daily Star*, 15 août 1950, p. 1.

THE TORONTO DAILY STAR, 1950.08.16 – ANONYME, « Painting Not Our Type Mayor Calls on C.N.E. to Withdraw "Floozies" », *The Toronto Daily Star*, 16 août 1950, p. 1-2.

THE TORONTO DAILY STAR, 1950.08.17a – ANONYME, « Ask U.S. Navy Intervene in Banning Showing of "Floozies" at C.N.E. », *The Toronto Daily Star*, 17 août 1950, p. 1-2.

THE TORONTO DAILY STAR, 1950.08.17b – ANONYME, « Emergency Meeting Called on "Floozies" by C.N.E. Head », *The Toronto Daily Star*, 17 août 1950, p. 1-2.

THE TORONTO DAILY STAR, 1950.08.17c – ANONYME, « Not a Fit Painting for C.N.E. », *The Toronto Daily Star*, 17 août 1950, p. 6.

THE TORONTO DAILY STAR, 1950.08.18 – ANONYME, « "Floozie" Picker Rapped by Top Artist, Says Not Even Good Picture », *The Toronto Daily Star*, 18 août 1950, p. 21.

THE TORONTO DAILY STAR, 1951.08.21 – ANONYME, « $500,00 Whistler's Mother Top Painting of C.N.E. Art », *The Toronto Daily Star*, 21 août 1951, p. 23.

THE TORONTO DAILY STAR, 1951.12.07 – INDIGNANT PARENT, « Voice of the People. Protests Nude Paintings », *The Toronto Daily Star*, 7 décembre 1951, p. 6.

THE TORONTO DAILY STAR, 1951.12.13 – ART LOVER, « Voice of the People. Appreciating Art », *The Toronto Daily Star*, 13 décembre 1951, p. 6.

THE TORONTO DAILY STAR, 1951.12.14 – R.N., « Voice of the People. Unholds Nude Paintings », *The Toronto Daily Star*, 14 décembre 1951, p. 6.

THE TORONTO DAILY STAR, 1951.12.19 – TAYLOR, Albert, « Voice of People. Defends Nude Paintings », *The Toronto Daily Star*, 19 décembre 1951, p. 6.

THE TORONTO DAILY STAR, 1951.12.26 – ANONYME, « Solve Mystery of Missing Nude Removed After Fan Scratched It », *The Toronto Daily Star*, 26 décembre 1951, p. 2.

THE TORONTO DAILY STAR, 1951.12.28 – W.J.C., « Voice of the People. Nude at the Art Gallery », *The Toronto Daily Star*, 28 décembre 1951, p. 6.

THE TORONTO DAILY STAR, 1951.12.29 – MOTHER OF FOUR, « Voice of the People. Indignant at Painting », *The Toronto Daily Star*, 29 décembre 1951, p. 6.

THE TORONTO DAILY STAR, 1951.12.31 – INDIGNANT ARTIST, « Voice of the People. Deplores "Two Nudes" », *The Toronto Daily Star*, 31 décembre 1951, p. 6.

THE TORONTO DAILY STAR, 1952.01.07 – PICKETT, J., « Voice of People. Nude Paintings », *The Toronto Daily Star*, 7 janvier 1952, p. 6.

THE TORONTO DAILY STAR, 1952.08.19 – ANONYME, « No Nudes in Ex. Art Show "Just Happened" That Way », *The Toronto Daily Star*, 19 août 1952, p. 37.

THE TORONTO DAILY STAR, 1952.09.24 – ANONYME, « Charge "Inner Sanctum" Runs CNE Art Gallery Ignores Paying Public », *The Toronto Daily Star*, 24 septembre 1952, p. 29 et 51.

THE TORONTO DAILY STAR, 1952.09.25 – ANONYME, « CNE Gallery Paid Way When "Nudes" Displayed Slumped in '52 – Hughes », *The Toronto Daily Star*, 25 septembre 1952, p. 1 et 19.

THE TORONTO DAILY STAR, 1952.09.30 – BARR, Allan, « Voice of the People. C.N.E. Art Gallery », *The Toronto Daily Star*, 30 septembre 1952, p. 6.

THE TORONTO DAILY STAR, 1955.01.05 – ANONYME, « Hart House Removes Sketch of Nude, Raps Mayor's Interference », *The Toronto Daily Star*, 5 janvier 1955, p. 1-2.

THE TORONTO DAILY STAR, 1955.01.06 – ANONYME, « Rehang Hart House Nude Rejet Phillips' Objection », *The Toronto Daily Star*, 6 janvier 1955, p. 1.

THE TORONTO DAILY STAR, 1955.01.10 – PHILLIPS SUPPORTER, « Voice of the People. Mayor as Art Critic », *The Toronto Daily Star*, 10 janvier 1955, p. 6.

THE TORONTO DAILY STAR, 1955.01.11 – G.P., « Voice of the People. Supports the Mayor », *The Toronto Daily Star*, 11 janvier 1955, p. 6.

THE TORONTO DAILY STAR, 1955.01.12 – ANONYME, « Criticizing Apartment Style Like Censoring Art Form – Phillips », *The Toronto Daily Star*, 12 janvier 1955, p. 2.

THE TORONTO DAILY STAR, 1955.01.14 – BLACKMAN, Florence, « Voice of the People. Showed Real Courage », *The Toronto Daily Star*, 14 janvier 1955, p. 6.

THE TORONTO DAILY STAR, 1955.01.15 – GRADUATE, « Voice of the People. More Hart House Nudes », *The Toronto Daily Star*, 15 janvier 1955, p. 6.

THE TORONTO DAILY STAR, 1955.01.17 – J.J.M., « Voice of the People. Backs Mayor's Stand », *The Toronto Daily Star*, 17 janvier 1955, p. 6.

THE TORONTO DAILY STAR, 1955.01.19 – UNIVERSITY STUDENT, « Voice of the People. Defends Nude Paintings », *The Toronto Daily Star*, 19 janvier 1955, p. 6.

THE TORONTO DAILY STAR, 1955.01.20 – HODAY, James P., « Voice of the People. Says Mayor Was Right », *The Toronto Daily Star*, 20 janvier 1955, p. 6.

THE TORONTO DAILY STAR, 1956.05.03 – ANONYME, « Friends Crowd St. Olaves' to Honor Elwood Hughes », *The Toronto Daily Star*, 3 mai 1956, p. 2.

THE TORONTO DAILY STAR, 1957.02.05 – ANONYME, « Council Vote for Open Meetings of CNE Board », *The Toronto Daily Star*, 5 février 1957, p. 24.

THE TORONTO DAILY STAR, 1957.08.17 – ANONYME, « McCallum Exiles Nudes », *The Toronto Daily Star*, 17 août 1957, p. 1.

THE TORONTO DAILY STAR, 1957.10.11 – ANONYME, « Mrs Dorothy Moes Gallery Associate », *The Toronto Daily Star*, 11 octobre 1957, p. 31.

THE TORONTO DAILY STAR, 1958.09.16 – ANONYME, « Council Ask 50c CNE Admission », *The Toronto Daily Star*, 16 septembre 1958, p. 11.

THE TORONTO DAILY STAR, 1958.10.06 – ANONYME, « [Publicité. Public Lecture Sir Kenneth Clark] », *The Toronto Daily Star*, 6 octobre 1958, p. 52.

THE TORONTO DAILY STAR, 1959.03.31 – ANONYME, « A Mayor Quits as Censor. No Bras-Less Ban Here », *The Toronto Daily Star*, 31 mars 1959, p. 1.

THE TORONTO DAILY STAR, 1960.09.02 – ANONYME, « CNE Memo. Take This with You to CNE », *The Toronto Daily Star*, 2 septembre 1960, p. 4.

THE TORONTO DAILY STAR, 1962.11.27 – ANONYME, « 5 Nude Paintings Get Gate – "Not for Young Eyes" », *The Toronto Daily Star*, 27 novembre 1962, p. 30.

THE TORONTO DAILY STAR, 1964.06.20 – ANONYME, « Don't Visit Art Exibit in Venice Priests, Nuns Told », *The Toronto Daily Star*, 20 juin 1964, p. 30.

THE TORONTO DAILY STAR, 1964.12.17 – ANONYME, « Airport Downs Town's "Filthy" Art », *The Toronto Daily Star*, 12 décembre 1964, p. 1-2.

THE TORONTO DAILY STAR, 1964.12.22 – HODAY, James P., « Voice of the People. Season for Modesty », *The Toronto Daily Star*, 22 décembre 1964, p. 6.

THE TORONTO DAILY STAR, 1965.05.22 – ANONYME, « Let's Grow Up », *The Toronto Daily Star*, 22 mai 1965, p. 6.

THE TORONTO DAILY STAR, 1965.05.26a – BEGGS, James, « Voice of the people. "Not Obscene" », *The Toronto Daily Star*, 26 mai 1965, p. 6.

THE TORONTO DAILY STAR, 1965.05.26b – ANONYME, « Gallery Owner to Re-Hang Painting Banned by Police », *The Toronto Daily Star*, 26 mai 1965, p. 40.

THE TORONTO DAILY STAR, 1965.05.26c – ROYER, John, « Voice of the People. Billfold Art », *The Toronto Daily Star*, 26 mai 1965, p. 6.

THE TORONTO DAILY STAR, 1965.05.27a – ANONYME, « Police Take a Second Look, Then: Obscenity Charge Laid on Gallery », *The Toronto Daily Star*, 27 mai 1965, p. 36.

THE TORONTO DAILY STAR, 1965.05.27b – ANONYME, « More Trouble for Erotic Art », *The Toronto Daily Star*, 27 mai 1965, p. 1.

THE TORONTO DAILY STAR, 1965.05.27c – REID, Donald, « Voice of the People. Sweater on Venus », *The Toronto Daily Star*, 27 mai 1965, p. 6.

THE TORONTO DAILY STAR, 1965.05.29a – FULFORD, Patricia, « Voice of the People. Artists Scold "Pea-Brained Prudes" of "Muddy York" », *The Toronto Daily Star*, 29 mai 1965, p. 6.

THE TORONTO DAILY STAR, 1965.05.29b – RAPHAEL, E., « Voice of the People. Pornography Pays », *The Toronto Daily Star*, 29 mai 1965, p. 6.

THE TORONTO DAILY STAR, 1965.05.29c – YOUNG, Paul, « Voice of the People. Vulgarity Mocked », *The Toronto Daily Star*, 29 mai 1965, p. 6.

THE TORONTO DAILY STAR, 1965.05.31a – MILLER, Eileen, « Voice of the People. Appalled », *The Toronto Daily Star*, 31 mai 1965, p. 6.

THE TORONTO DAILY STAR, 1965.05.31b – HORDELSKI, Mrs. I., « Voice of the People. “Girlie Mags OK?” », *The Toronto Daily Star*, 31 mai 1965, p. 6.

THE TORONTO DAILY STAR, 1965.06.01a – FINE, N. Robert, « Voice of the People. Sensational Art », *The Toronto Daily Star*, 1er juin 1965, p. 6.

THE TORONTO DAILY STAR, 1965.06.01b – SOMOGYI, Frank G., « Voice of the People. Is Artist’s View of Love More Obscene than Nazi Hate Sheet? », *The Toronto Daily Star*, 1er juin 1965, p. 6.

THE TORONTO DAILY STAR, 1965.06.04 – ANONYME, « “It’s Good for Youth”. Minister Defends Some Erotic Art », *The Toronto Daily Star*, 4 juin 1965, p. 29.

THE TORONTO DAILY STAR, 1965.09.03 – ANONYME, « Dorothy Cameron to Shut Shop Says Eros Show not Involved », *The Toronto Daily Star*, 3 septembre 1965, p. 17.

THE TORONTO DAILY STAR, 1965.11.20 – ANONYME, « Nudist Art Stars Rown at Gallery », *The Toronto Daily Star*, 20 novembre 1965, p. 25.

THE TORONTO DAILY STAR, 1965.11.23 – ANONYME, « O God! O Montreal! », *The Toronto Daily Star*, 23 novembre 1965, p. 6.

THE TORONTO DAILY STAR, 1965.11.26 – ANONYME, « Art in Prisoner’s Dock », *The Toronto Daily Star*, 26 novembre 1965, p. 6.

THE TORONTO DAILY STAR, 1965.11.27 – SWORD, Mrs Sheila, « Voice of the People. Artistic Freedom », *The Toronto Daily Star*, 27 novembre 1965, p. 6.

THE TORONTO DAILY STAR, 1965.11.29 – JEFFERS, Mrs. R., « Voice of the People. “Filth” in Bookshop », *The Toronto Daily Star*, 29 novembre 1965, p. 6.

THE TORONTO DAILY STAR, 1965.12.01 – ROMAN, Ed, « Voice of the People. Society’s Hypocrisy », *The Toronto Daily Star*, 1er décembre 1965, p. 6.

THE TORONTO DAILY STAR, 1965.12.02 – MOREY, Charles T., « Voice of the People. “Law’s invasion of Art Shocking; Modern Erotica as Moral as Old Master” », *The Toronto Daily Star*, 2 décembre 1965, p. 6.

THE TORONTO DAILY STAR, 1966.02.07 – LECKIE, Glenn E., « Voice of the People. Beholder' Obscenity », *The Toronto Daily Star*, 7 février 1966, p. 6.

THE TORONTO DAILY STAR, 1966.04.13 – ANONYME, « Pollock Tells Educators. "Obscene" Art Should be in Libraries », *The Toronto Daily Star*, 13 avril 1966, p. 2.

THE TORONTO DAILY STAR, 1966.06.24 – ANONYME, « Dorothy Cameron Loses "Obsenity Art" Appeal - - Say She'll Fight on », *The Toronto Daily Star*, p. 19-20.

THE TORONTO DAILY STAR, 1966.06.29 – ANONYME, « Canada Needs Clearer Test for Obscene Art », *The Toronto Daily Star*, 29 juin 1966, p. 6.

THE TORONTO DAILY STAR, 1967.06.08 – ANONYME, « Is the State an Art Censor? », *The Toronto Daily Star*, 8 juin 1967, p. 6.

THE TORONTO DAILY STAR, 1967.06.10a – GOTTLIEB, Gary Lloyd, « Voice of the People. Court Has Protected, Not Restricted, Artistic Integrity », *The Toronto Daily Star*, 10 juin 1967, p. 6.

THE TORONTO DAILY STAR, 1967.06.10b – CARTER, Bill, « Voice of the People. Why the Fuss? », *The Toronto Daily Star*, 10 juin 1967, p. 6.

THE TORONTO DAILY STAR, 1967.06.10c – HERON, Joseph, « Voice of the People. Lame Lament », *The Toronto Daily Star*, 10 juin 1967, p. 6.

THE VARSITY, 1955.01.07 – ANONYME, « Home, Office Called Mayor Unavailable 1735 – No Answer », *The Varsity*, 7 janvier 1955, p. 1.

THE VARSITY, 1955.01.10a – ANONYME, « H H Paintings Hang On "Objectionable" Paintings Draw Crowds to HH Gallery », *The Varsity*, 10 janvier 1955, p. 1 et 3.

THE VARSITY, 1955.01.11a – WONG, A., « Our Readers Write. Pursuit of Principles », *The Varsity*, 11 janvier 1955, p. 2.

THE VARSITY, 1955.01.11b – LE COQ D'OR, « Our Readers Write. Pauline », *The Varsity*, 11 janvier 1955, p. 2.

THOMSON, 1955.01.08 – THOMSON, Hugh, « Mayor's First Adress at Nude-Less Art Show », *The Toronto Daily Star*, 8 janvier 1955, p. 23. (peut-être à mettre dans CNE pub?

THOMSON, 1956.08.26 – THOMSON, Hugh, « Abstract Art Denudes Nudes at CNE Gallery », *The Toronto Daily Star*, 26 août 1956, p. 12.

TISSEYRE, 1965.09.08 – TISSEYRE, Michelle, « Le billet de Michelle Tisseyre. Robert Roussil suggère au gouvernement... », *Photo-Journal*, 8 septembre 1965, p. 28.

TISSEYRE, 1965.12.01 – TISSEYRE, Michelle, « Le billet de Michelle Tisseyre. La famille en prison », *Photo-Journal*, 1er décembre 1965, p. 82.

TOWN, 1967.05 – TOWN, Harold, « My Pre-Mod Fashions: Jockey Jackets, Penitentiary Pants Sunkist Shoes... and Girls », *Toronto Life*, mai 1967, p. 7-8 et 61.

TRENT, 1964 – TRENT, Bill, « Montreal's New Museum Stirs Old Controversy », *Canadian Art*, vol. 1, n° 4, juillet-août 1964, p. 221, 248.

TUMPANE, 1949.08.17 – TUMPANE, Frank, « No Hair-Ribbon », *The Globe and Mail*, 17 août 1949, p. 3.

TUMPANE, 1950.08.17 – TUMPANE, Frank, « Sailors and Floozies », *The Globe and Mail*, 17 août 1949, p. 3.

TUMPANE, 1952.08.30 – TUMPANE, Frank, « A Cow is a Cow », *The Globe and Mail*, 30 août 1952, p. 3.

TUMPANE, 1954.09.07 – TUMPANE, Frank, « Controversial Art », *The Globe and Mail*, 7 septembre 1954, p. 3.

TUMPANE, 1955.01.06 – TUMPANE, Frank, « The Mayor's Nose », *The Globe and Mail*, 6 janvier 1955, p. 3.

TUMPANE, 1955.01.07 – TUMPANE, Frank, « Art and the Mayor », *The Globe and Mail*, 7 janvier 1955, p. 3.

TUMPANE, 1965.04.08 – TUMPANE, Frank, « Sincerely Yours », *The Telegram*, 8 avril 1965, p. 37.

TYRWHITT, 1962.09.22 – TYRWHITT, Janice, « Dorothy Cameron and the Elegant Sell », *Maclean's*, vol. 75, nº 19, 22 septembre 1962, p. 71.

VERDURIN, 1950.03.31 – VERDURIN, Paul, « Peinture surrationnelle de jeunes artistes "rebelles" », *La Presse*, 31 mars 1950, p. 37.

VIE DES ARTS, 1963 – ANONYME, « Dans les galeries de… », *Vie des Arts*, nº 30, printemps 1963, p. 40-41.

WALSH, 1949.11.11 – WALSH, John, « Art on Sherbrooke St. Lawn Shocks Art-Loving Citizens », *The Herald*, 11 novembre 1949, p. 3.

WARDWELL, 1951.06.28 – WARDWELL, William, « Exotic Lili St.Cyr Looks Demurely as Court Rules Her Dance Neither "Immoral, Indecent or Obscene" », *The Herald*, 28 juin 1951, p. 2.

WELLS, 1965.10.23 – WELLS, Lana, « David's Naked Statue Sparks Controversy », *The Gazette*, 23 octobre 1965, p. 29.

WELLS, 1965.10.27 – WELLS, Lana, « Future Undecided for THAT Statue », *The Gazette*, p. 3.

WELLS, 1965.11.12 – WELLS, Lana, « More Culture for the Shoppers – And No Complaints! », *The Gazette*, 12 novembre 1965, p. 17.

WELLS, 1965.11.13 – WELLS, Lana, « David's Future... He'll Stand in Loyola's Library », *The Gazette*, 13 novembre 1965, p. 3.

WEST, 1947.08.20 – WEST, Bruce, « Turnabout: Lovely Gams Oust Hams in Art Show », *The Globe and Mail*, 20 août 1947, p. 13.

WEST, 1951.04.11 – WEST, Bruce, « Ban in Montreal. The Peace Arrives in Toronto », *The Globe and Mail*, 11 avril 1951, p. 15.

WILSON, 1948.04 – WILSON, Marguerite, « Toronto the Good : Des industries nombreuses, une administration saine, un civisme agissant, font de la capitale

ontarienne l'une des villes les plus prospères du continent », *La Revue moderne,* vol. 29, n° 12, avril 1948, p. 7-9, 62 et 65.

WUORIO, 1947.09.02 – WUORIO, Eva Lis, « Feet Lag, But Heart Sings on Ex Visit », *The Globe and Mail*, 2 septembre 1947, p. 15.

YOUNG, S. 1964.12.30 – YOUNG, Scott, « Party Talk », *The Globe and Mail*, 30 décembre 1964, p. 6.

c) Caricatures

BARRON, 1965.12.30 – BARRON, « ...Who Would Have Expected Ontario to Have Reacted Quite so VIOLENTLY to the Erotica Art Scandal...? », *The Toronto Daily Star*, 30 décembre 1965, p. 6.

BEATON, 1965.05.29 – BEATON, Al, « And What Was Your Reaction to the "Eros" Pic... Oh, Skip it », *The Telegram*, 29 mai 1965, p. 6.

COLLINS, 1956.11.14 – COLLINS, John, « Art at the City Hall », *The Gazette*, 14 novembre 1956, p. 6.

GIRERD, 1965.11.07 – GIRERD, Jean-Pierre, « [Sans titre] », *Le Petit Journal*, 7 novembre 1965, p. 6.

GIRERD, 1965.11.28 – GIRERD, Jean-Pierre, « Charcuterie », *Le Petit Journal*, 28 novembre 1965, p. 6.

GRASSICK, 1955.01.07 – GRASSICK, Bert « Artist Meets Critic », *The Telegram*, 7 janvier 1955, p. 6.

GRASSICK, 1955.01.12 – GRASSICK, Bert, « Toward More Gracious Living », *The Telegram*, 12 janvier 1955, p. 6.

LAPALME, 1945.07.21 – LAPALME, Robert, « À bas Maillard et l'académisme », *Le Jour*, 21 juillet 1945, p. 1.

LAPALME, 1949.11.19 – LAPALME, Robert, « [Sans titre] », *Le Canada*, 19 novembre 1949, p. 4.

LAPALME, 1956.11.13 – LAPALME, Robert, « À l'hôtel de ville », *Le Devoir*, 13 novembre 1956, p. 4.

MACPHERSON, 1965.05.29 – MACPHERSON, Duncan, « Ha! », *The Toronto Daily Star*, 29 mai 1965, p. 6.

MACPHERSON, 1965.11.27 – MACPHERSON, Duncan, « 1865/1965 », *The Toronto Daily Star*, 27 novembre 1965, p. 6.

REIDFORD, 1955.01.06 – REIDFORD, James G., « No Nudes Is Good Nudes », *The Globe and Mail*, 6 janvier 1955, p. 6.

REIDFORD, 1966.04.22 – REIDFORD, « [Sans titre] », *The Globe and Mail*, 22 avril 1966, p. 6.

PARKER, 1965.12.15 – PARKER, Lewis, « [You'll Enjoy Shopping at Simpson's] », *Maclean's*, vol. 78, n° 24, 15 décembre 1965, p. 4.

WELLEN, 1955.01.10 – WELLEN, Jas., « The Realization », *The Varsity*, 10 janvier 1955, p. 4.

WELLEN, 1955.01.11 – WELLEN, Jas., « Seal of Approval », *The Varsity*, 11 janvier 1955, p. 4.

d) Monographies et catalogues

AGO, 1967 – ART GALLERY OF ONTARIO, *Dine, Oldenburg, Segal Painting, Sculpture*, catalogue d'exposition, Toronto, [s.l.], 1967, 71 p.

BOECK et SARBATÉS, 1955 – BOECK, Wilhelm et J. SABARTÉS, *Picasso*, New York, H. N. Abrams, 1955, 524 p.

BRIGANTI, 1945 – BRIGANTI, Giuliano, *Il Manierismo*, Rome, Cosmopolita, 1945, 144 p.

BRITISH COUNCIL, 1964 – BRITISH COUNCIL, *British Pavilion, XXXII Venice Biennale 1964. Roger Hilton, Gwyther Irwin, Joe Tilson, Bernard Meadows*, catalogue d'exposition, [s.l.], [s.n.], 1964, [20 p.].

BROOKER, 1931 – BROOKER, Bertram, « Nudes and Prudes », *Open House*, sous la dir. de William Arthur DEACON et Wilfred REEVES, Ottawa, Graphic Publication, 1931, p. 93-106.

BUCHANAN et GLADU, P. 1960 – BUCHANAN, Donald et Paul GLADU, *Alfred Pellan*, catalogue d'exposition, Ottawa, Imprimeur de la Reine, 1960, [n.p.].

BUCHANAN, 1962 – BUCHANAN, Donald, *Alfred Pellan*, [Toronto], Society for Art Publications et McClelland and Stewart limited, 1962, 15 p.

CANADIAN CRIMINAL CASES, 1966 – COLLECTIF, « Regina v. Cameron », *Canadian Criminal Cases (New Series). A Series of Reports of Important Decisions in Criminal and Quasi-Criminal Cases*, Toronto, Canada Law Book Compagny Ltd., vol. 4, 1966, p. 273-316.

CANADIAN NATIONAL EXHIBITION, 1927 – CANADIAN NATIONAL EXHIBITION, *Catalogue of Fine, Graphic, & Applied Arts & Salon of Photography*, catalogue d'exposition, Toronto, Canadian National Exhibition, 1927, [n.p.].

CANADIAN NATIONAL EXHIBITION, 1947 – CANADIAN NATIONAL EXHIBITION, *British Painting, Canadian Painting and Sculpture*, catalogue d'exposition, Toronto, Canadian National Exhibition, 1947, 40 p.

CANADIAN NATIONAL EXHIBITION, 1948 – CANADIAN NATIONAL EXHIBITION, *Canadian National Exhibition 1948 Catalogue of the Arts*, catalogue d'exposition, Toronto, Canadian National Exhibition, 1948, 24 p.

CANADIAN NATIONAL EXHIBITION, 1949 – CANADIAN NATIONAL EXHIBITION, *Catalogue of the Art Gallery*, catalogue d'exposition, Toronto, Canadian National Exhibition, 1949, 26 p.

CANADIAN NATIONAL EXHIBITION, 1952 – CANADIAN NATIONAL EXHIBITION, *Catalogue of the Art Gallery CNE*, catalogue d'exposition, Toronto, Canadian National Exhibition, 1952, 36 p.

CANADIAN NATIONAL EXHIBITION, 1954 – CANADIAN NATIONAL EXHIBITION, *The Arts CNE 1954*, catalogue d'exposition, Toronto, Canadian National Exhibition, 1954, 23 p.

CANADIAN NATIONAL EXHIBITION, 1955 – CANADIAN NATIONAL EXHIBITION, *The Arts CNE 1955*, catalogue d'exposition, Toronto, Canadian National Exhibition, 1955, 26 p.

CANADIAN NATIONAL EXHIBITION, 1956 – CANADIAN NATIONAL EXHIBITION, *The Arts CNE 1956*, catalogue d'exposition, Toronto, Canadian National Exhibition, 1956, 29 p.

CANADIAN NATIONAL EXHIBITION, 1957 – CANADIAN NATIONAL EXHIBITION, *Art Gallery*, catalogue d'exposition, Toronto, Canadian National Exhibition, 1957, 28 p.

CANADIAN NATIONAL EXHIBITION, 1958 – CANADIAN NATIONAL EXHIBITION, *Art Gallery*, catalogue d'exposition, Toronto, Canadian National Exhibition, 1958, 29 p.

CANADIAN NATIONAL EXHIBITION, 1959 – CANADIAN CANCER SOCIETY, *Private Collectors' Choice in Canadian Art*, catalogue d'exposition, Toronto, The Canadian Cancer Society, [1959], [28 p.].

CANADIAN NATIONAL EXHIBITION, 1960 – CANADIAN CANCER SOCIETY, *Art Exhibition. A Tribute to Women*, catalogue d'exposition, Toronto, Canadian Cancer Society, [1960], [n.p.].

CANADIAN NATIONAL EXHIBITION, 1961 – CANADIAN CANCER SOCIETY, *Private Collector's Choice in Canadian Art*, catalogue d'exposition, Toronto, Canadian Cancer Society, [1961], [n.p.].

CHAUVIN, 1928 – CHAUVIN, Jean, *Ateliers. Études sur vingt-deux peintres et sculpteurs canadiens*, Montréal, Éditions du Mercure, 1928, 266 p.

CHRISTOFFEL, 1941 – CHRISTOFFEL, U., *Klassizismus in frankreich um 1800*, Munich, F. Bruckmann, 1941, 160 p.

CLARK, C.S. 1898 – CLARK, C.S., *Of Toronto the Good a Social Study: The Queen City of Canada as it Is*, Montreal, Toronto Publishing Co., 1898, 210 p.

CLARK, 1956 – CLARK, Kenneth, *The Nude: a Study in Ideal Form*, Garden City, Doubleday & Company Inc., 1956, 575 p.

CODE CRIMINEL CANADIEN, 1963 – COLLECTIF, « Article 150 », *Codification administrative du Code Criminel et des lois connexes*, sous la dir. Du Ministère de la Justice, Ottawa, Imprimeur de la reine et contrôleur de la papeterie, 1963, p. 57-60.

COMFORT, 1961 – COMFORT, Charles F., *Fred S. Haines, 1879-1960, Memorial Exhibition*, catalogue d'exposition, [Toronto], Art Gallery of Toronto, 1961, [n.p.].

CRIMINAL REPORTS, 1967 – ANONYME, « Reginal v. Cameron [Ont.] », *Criminal Report (Canada). A Series of Reports with Annotations and Practice Notes on Criminal Cases Arising in the Courts of the Various Provinces in Canada*, Toronto, The Carswell Compagny Limited, vol. 49, 1967, p. 49-92.

DE GRANDMONT, 1946 – DE GRANDMONT, Éloi, *Le voyage d'Arlequin*, Montréal, Les cahiers de la file indienne, 1946, 37 p.

DE TOLNAY, 1948 – DE TOLNAY, Charles, *Michelangelo*. *Vol. 3. The Medici Chapel*, Princeton, The Princeton University Press, 1948, 275 p.

DE TOLNAY, 1960 – DE TOLNAY, Charles, *Michelangelo. Vol. 5. The Final Period: Last Judgment, Frescoes of the Pauline Chapel*. *Last Pietas*, Princeton, The Princeton University Press, 1960, 271 p.

FISHER et LEOPOLD, 1964 – FISHER, Wolfgang et Rudolf LEOPOLD, *Egon Schiele: Paintings, Watercolours and Drawings*, catalogue d'exposition, Londres, Malborough Fine Art Limited, 1964, 63 p.

FOX, 1956 – FOX, (dir.), *Picasso for Vollard*, New York, H. N. Abrams, 1956, [n.p.].

GALERIE BONINO, 1964 – GALERIE BONINO, *Harold Town: Exhibition, 13th October – 7th November, 1964*, catalogue d'exposition, New York, [s.n.], 1964, 11 p.

GNC, 1946 – GALERIE NATIONALE DU CANADA, *The Massey Collection of English Painting*, catalogue d'exposition, Ottawa, National Gallery of Canada, 1946, 30 p.

GNC, 1963 – GALERIE NATIONALE DU CANADA, *Fifth Biennial Exhibition of Canadian Paintings*, catalogue d'exposition, [Ottawa], [Roger Duhamel Queen's Printer], 1963, 33 p.

GNC, 1964 – GALERIE NATIONALE DU CANADA, *XXXII Biennale di Venezia 1964: Harold Town et Elza Mayhew, Canada*, catalogue d'exposition, Ottawa, National Gallery of Canada, 1964, [16 p.].

GOLDSCHEIDER et STEINBERG, 1963 – STEINBERG, Cécile et Leo GOLDSCHEIDER, *Auguste Rodin, 1840-1917: An Exhibition of Sculptures and Drawings*, catalogue d'exposition, New York, Charles E. Slatkin Galleries, [1963], [114 p.].

HART HOUSE, 1955 – HART HOUSE, *Canadian Paintings in Hart House*, Toronto, University of Toronto et Art Committee of Hart House, 1955, 90 p.

JANSON, 1957 – JANSON, H.W., *The Picture History of Painting from Cave Painting to Modern Times*, New York, H. N. Abrams, 1957, 320 p.

LAYTON et TOWN, 1962 – LAYTON, Irwin et Harold TOWN, *Love Where the Nights are Long: Canadian Love Poems*, Toronto, McClelland and Stewart, 1962, 72 p.

LEVY, 1965 – LEVY, Mervyn, *The Artist and the Nude: an Anthology of Drawings*, Londres, Barrie & Rockliff, 1965, 155 p.

MAILLARD, 1943 – MAILLARD, Charles, *Vers un art canadien lettre aux anciens à l'occasion du 20e anniversaire de fondation de l'école des beaux-arts de Montréal*, [s.l.], [s.n.], 1943, 15 p.

MALCOLMSON, 1966 – MALCOLMSON, Harry, *Harold Town Painting 1964-1965*, catalogue d'exposition, Toronto, Mazelow Gallery et Jerrold Morris International Gallery, 1966, [8 p.].

MAURAULT, 1929 – MAURAULT, Olivier, *L'art au Canada*, Montréal, Librairie d'action canadienne-francaise, coll. « Documents historiques », 1929, 310 p.

MESSER et KALLIR 1960 – MESSER, Thomas M. et Otto KALLIR, *Egon Schiele*, catalogue d'exposition, Boston, Institute of Contemporary Art, 1960, 70 p.

ONTARIO REPORTS, 1966 – COLLECTIF, « Regina V. Cameron », *Ontario Reports*, Toronto, Canada Law Book Compagny, vol. 2, 1966, p. 777-816.

PELLAN, 1956 – PELLAN, Alfred, *Pellan*, catalogue d'exposition, Montréal, Hôtel-de-ville de Montréal, 1956, [n.p.].

PHILLIPS, 1967 – PHILLIPS, Nathan, *Mayor of All the People*, Toronto, McClelland and Stewart, 1967, 207 p.

PLANTE, 1950 – PLANTE, Pacifique, *Montréal sous le règne de la pègre*, [Montréal], Éditions de l'Action nationale, [1950], 96 p.

ROBERT, G. 1963 – ROBERT, Guy, *Pellan, sa vie et son œuvre*, Montréal, Éditions du Centre de Psychologie et de Pédagogie, coll. « Artistes canadiens », 1963, 135 p.

ROBERT, G. 1964 – ROBERT, Guy, *École de Montréal : situation et tendances*, Montréal, Centre de Psychologie et de Pédagogie et Bruges Saint-Augustin, coll. « Artistes canadiens », 1964, 150 p.

ROBERT, G. 1965 – ROBERT, Guy, *Robert Roussil*, catalogue d'exposition, Montréal, Musée d'art contemporain, 1965, 62 p.

RODGERS, 1962 – RODGERS, Raymond Spencer, *Le sexe et la loi au Canada. Suivi d'une étude sur l'obscénité*, Montréal, Éditions du jour, coll. « Les idées du jour », 1962, 136 p.

ROUSSIL et JASMIN, 1965 – ROUSSIL, Robert, *Manifeste*, commentaires et notes de Claude JASMIN, Montréal, Les éditions du Jour, coll. « Les idées du jour D-20 », 1965, 88 p.

SCHINNERER, 1943 – SCHINNERER, Adolf, *Aktzeichnungen aus fünf Jahrhunderten*, Munich, R. Piper & Co., 1943 [1925], 108 p.

SHADBOLT, 1964 – SHADBOLT, Doris, *The Nude in Art*, catalogue d'exposition, Vancouver, The Vancouver Art Gallery, 1964, 32 p.

STAATLICHE MUSEEN ZU BERLIN 1930, – BERLIN, STAATLICHE MUSEEN ZU, *Die Gemäldegalerie. Die italienischen Meister, 16. Bis 18. Jahrhundert*, catalogue d'exposition, Berlin, P. Cassirer, 1930, 155 p.

SUTHERLAND BOGGS, 1964 – SUTHERLAND BOGGS, Jean, *Picasso and Man*, catalogue d'exposition, Toronto, R. de Boo, 1964, 160 p.

THE ART FOUNDATION, 1950 – FOUNDATION, THE ART, *The Vienna Treasures an Art News Picture Book for the Exhibition Lent from the Vienna Collections by the Austrian Government*, catalogue d'exposition, New York, Art Foundation, 1950, 146 p.

TOWN, 1964 – TOWN, Harold, *Enigmas = Enigmas = Énigmes*, Toronto et Montréal, McClelland and Stewart, 1964, [n.p.].

VANDESCA-SYRACUSE LIMITED, 1965 – LIMITED, VANDESCA-SYRACUSE, *Exhibit 21. Great Works of the Masters Presented in a Special Public Showing by Vandesca-Syracuse Ltd.*, catalogue d'exposition, New York, Rath Organization, 1965, [n.p.].

VON BALDASS, 1960 – VON BALDASS, Ludwig, *Hieronymus Bosch*, New York, H.N. Abrams, 1960, 242 p.

YOUNG, W. 1964 – YOUNG, Wayland, *Eros Denied Sex in Western Society*, New York, Grove Press, 1964, [n.p.].

9.1 Sources – après 1967 :

a) Articles de journaux et de périodiques

ADAMS, M.L. 1994 – ADAMS, Mary Louise, « Almost Anything Can Happen: A Search for Sexual Discourse in the Urban Spaces of 1940s Toronto », *The Canadian Journal of Sociology / Cahiers canadiens de sociologie*, vol. 19, n° 2, p. 217-232.

ADAMS, M.L. 1995 – ADAMS, Mary Louise, « Youth, Corruptibility, and English-Canadian Postwar Campaigns Against Indecency, 1948-1955 », *Journal of the History of Sexuality*, vol. 6, n° 1, p. 89-117.

ANGEL, 2014.05.20 – ANGEL, Sara, « Their Life in Pictures », *Maclean's*, 20 mai 2014, p. 68-70.

ARBOUR, 2000 – ARBOUR, Rose-Marie, « Le champ de l'art moderne et les femmes artistes au Québec dans les années 1960 », *Arte a Parte. Donne artiste fra margini e centro, Franco Angeli Editore, Milan*, 2000, [en ligne] http://classiques.uqac.ca/contemporains/arbour_rose_marie/champ_art_moderne/champ_art_moderne.pdf. Page consultée le 6 juillet 2018.

ARMSTRONG, 2012 – ARMSTRONG, Phil, « Samuel Butler's Sheep », *Journal of Victorian Culture*, vol. 17, n° 4, décembre 2012, p. 442-453.

BAILLARGEON, 2007.11.09 – BAILLARGEON, Stéphane, « Henri Barras est mort », *Le Devoir*, 9 novembre 2007, p. B2.

BARNES, 1995.08.10 – BARNES, Alan, « Peter Rickaby Led Jaques Murder Trial », *The Toronto Star*, 10 août 1995, p. A26.

BARRIÈRE, 2000 – BARRIÈRE, Mireille, « Le goupillon, le maillet et la censure du théâtre lyrique à Montréal (1840-1914) », *Les Cahiers des dix*, n° 54, 2000, p.119-135.

BEAUREGARD, 1990 – BEAUREGARD, Yves, « Le prince des annonceurs se confie. Entretien avec Roger Baulu », *Cap-aux-Diamants*, nº 23, automne 1990, p. 38-41.

BEISEL, 1993 – BEISEL, Nicole, « Morals Versus Art: Censorship, The Politics of Interpretation, and the Victorian Nude », *American Sociological Review*, vol. 58, n° 2, p. 145-162.

BELL, 1995 – BELL, Karen, « The Four-a-Day », *Performing Arts & Entertainment in Canada*, vol. 30, n° 1, hiver 1995, p. 23-25.

BERNATCHEZ, 1993.06.26 – BERNATCHEZ, Raymond, « Les nus et les paysages intérieurs de Louis Muhlstock », *La Presse*, 26 juin 1993, p. D10.

BIRON, 1998 – BIRON, Michel, « Distances du poème : Gilles Hénault et Refus global », *Études françaises*, vol. 34, nos 1-2, automne-hiver 1998, p. 113-124.

BLOUIN, 1987 – BLOUIN, Louise, « L'adaptation radiophonique à l'Âge d'or de la radio : 1. Les problèmes », *L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales*, n° 2, 1987, p. 18-32.

BORDUAS, P.-É. 1969 – BORDUAS, Paul-Émile, « Le 18 hêtre-frêne-chêne (février), de l'an 2 à notre règne », *La Barre du jour*, n° 17-20, 1969, p. 45.

BOURASSA, A.-G. 1977 – BOURASSA, André G., « Gauvreau et la critique baroque », *Voix et Images*, vol. 3, n° 1, 1977, p. 19-31.

BOYD, 1985 – BOYD, Neil, « Censorship and Obscenity: Jurisdiction and the Boundaries of Free Expression », *Osgoode Hall Law Journal*, vol. 23, n° 1, printemps 1985, p. 37-66.

BUDILLON PUMA, 1987 – BUDILLON PUMA, Pascale, « La presse catholique italienne et la Biennale de Venise des arts figuratifs (1948-1968) », *Chroniques italiennes, nº 9*, 1987, [en ligne], http://chroniquesitaliennes.univ-paris3.fr/PDF/9/9Budillon.pdf. Page consultée le 28 février 2018.

BURNETT, 1991 – BURNETT, David, « Harold Town Born 1924-Dies 1990 », *Art Post*, vol. 40, printemps 1991, p. 13-15.

CARANI, 1993 – CARANI, Marie, « Du discours critique repentignien sur la sculpture québécoise : mises en situation, problématiques et lignes de force », *Espace Sculpture,* n° 25, 1993, p. 10-16.

CHAMBERS, 2010 – CHAMBERS, Stewart, « Pierre Elliott Trudeau and Bill C-150: A Rational Approach to Homosexual Acts, 1968–69 », *Journal of Homosexuality*, vol. 57, nº 2, 2010, p. 249-266.

CHERRY, 1974.04.29 – CHERRY, Zena, « After a Fashion: 12 Debs at Spring Ball », *The Globe and Mail*, 29 avril 1974, p. 11.

CLARIDGE, 1994.10.05 – CLARIDGE, Thomas, « Langer Works Compared to Materials Used by Pedophiles », *The Globe and Mail*, 5 octobre 1994, p. C4.

CLARIDGE, 1994.10.12 – CLARIDGE, Thomas, « Statue of David might be "child porn" today, court told. No Way of Knowing age of Biblical », *The Globe and Mail*, 12 octobre 1994, p. C2.

CLÉMENT, 2019.02.02 – CLÉMENT, Éric, « Le nu artistique en contexte montréalais », *La Presse*, 2 février 2019, [en ligne], https://www.lapresse.ca/arts/arts-visuels/201902/01/01-5213262-le-nu-artistique-en-contexte-montrealais.phpé. Page consultée le 4 février 2019.

CLOUTIER, 1998 – CLOUTIER, Yvan, « Sartre à Montréal en 1946 : une censure en crise », *Voix et Images*, vol. 23, n° 2, p. 266-280.

COMBY, 2013 – COMBY, Marc, « In memoriam. Il y a 60 ans, Robert Roussil fondait l'Atelier de la Place des arts », *Bulletin d'histoire politique*, vol. 22, n° 1, 2013, p. 11-15.

CONNOLLY, 1995 – CONNOLLY, Jocelyne, « Gilles Hénault, poète, et le champ artistique québécois », *Voix et Images*, vol. 21, n° 1, automne 1995, p. 63-73.

COUTURE, C. 1998 – COUTURE, Claude, « La censure, *Le Confessional* ou le stéréotype d'une société traditionnelle "unique" », *Francophonies d'Amérique*, n° 8, 1998, p. 153-160.

D'IBERVILLE-MOREAU, 1977 – D'IBERVILLE-MOREAU, Luc, « Le Château Dufresne et la conservation du jeune patrimoine », *Vie des arts*, vol. 22, n° 87, été 1977, p. 13.

DAULT, 1983.03 – DAULT, Gary Michael, « Oil's Well That Ends Well. A Newly Sober Graham Coughtry Rejoices in the Happiest of Mediums », *Toronto Life*, mars 1983, p. 83-84, 86.

DAVID, 1991 – DAVID, François, « Le comité de moralité publique à Montréal », *Cultures du Canada français*, dossier « La morale prescrite et vécue au Canada français de l'après-guerre, 1945-1960 : actes du colloque tenu à l'Université d'Ottawa les 22 et 23 mars 1990 », vol. 8, automne 1991, p. 84-95.

DESCHÊNES, 1973.01.21 – DESCHÊNES, Louise, « Henri Tranquille. Libraire et témoin de nos art et lettres », *Perspectives-Dimanche*, 21 janvier 1973, p. 18-22.

DICKIN MCGINNIS, 1988 – DICKIN MCGINNIS, Janice, « Bogeymen and the Law: Crime Comics and Pornography », *Ottawa Law Review*, vol. 20, n° 1, 1988, p. 3-23.

DOYLE, 1981 – DOYLE, Judith, « A Chronology of Censorship in Ontario », *Impulse*, vol. 9, n° 2, automne 1981, p. 26-31.

DUCHESNEAU, 2013 – DUCHESNEAU, Alain, « Arthur Maheux, un historien oublié », *Cap-aux-Diamants*, vol. 4, n° 1, printemps 1988, p. 69.

DUQUETTE, 1984 – DUQUETTE, JEAN-PIERRE « Vous avez dit AANFM ? », *Voix et Images*, vol. 9, nº 3, printemps 1984, p. 171-173.

ÉPIVENT, 1985 – ÉPIVENT, Jean-Luc, « Mimi Parent. L'envers du décor, éclairé d'un sourire », *Vie des Arts*, vol. 30, n° 119, 1985, p. 52-53.

ETTEMA et GLASSER, 1993 – ETTEMA, James S. et Theodore L. GLASSER, « When the Facts Don't Speak for Themselves: A Study of the Use of Irony in Daily Journalism », *Critical Studies in Mass Communication*, vol. 10, décembre 1993, p. 322-338.

FORGET, D. 2001 – FORGET, Danielle, « L'ironie : stratégie de discours et pouvoir argumentatif », *Études littéraires*, vol. 33, n° 1, 2001, p. 41-54.

FORTIER, A. et GÉLINAS, G. 1991 – FORTIER, André et Gratien GÉLINAS, « Gratien Gélinas en entrevue : le théâtre et la censure », *Cultures du Canada français*, dossier « La morale prescrite et vécue au Canada français de l'après-guerre, 1945-1960 : actes du colloque tenu à l'Université d'Ottawa les 22 et 23 mars 1990 », vol. 8, automne 1991, p. 42-43.

FOURNIER, 1982 – FOURNIER, Marcel, « Roussil en question(s) », *Possibles*, vol. 6, n° 1, 1982, p. 109-127.

FRENKEL, 1968.04 – FRENKEL, Vera, « The New School of Art: Insight-Explosions », *Artscanada (artscan)*, vol. 25, n° 4, avril 1968, p. 13.

FROST, 1982 – FROST, Stanley Brice, « Science Education in the Nineteenth Century the Natural History Society of Montreal, 1827-1925 », *McGill Journal of Education*, vol. 17, n° 1, hiver 1982, p. 31-43.

GAGNON, C.-M. 1983 – GAGNON, Claude-Marie, « La censure au Québec », *Voix et Images*, vol. 9, n° 1, p. 103-117.

GAGNON, H. 1994 – GAGNON, Hervé, « The Natural History Society of Montreal's Museum and the Socio-Economic Significance of Museums in 19th-Century Canada », *Scientia Canadensis,* vol. 18, n° 2, p. 103-135.

GAUVREAU, 1969 – GAUVREAU, Claude, « L'épopée automatiste vue par un cyclope », *La Barre du jour*, n° 17-21, 1969, p. 48-95.

GÉRIN-LAJOIE, 1985.07 – GÉRIN-LAJOIE, Denyse, « Entretien avec Guy Borremans », *Magazine OVO*, n° 57, juillet 1985, p. 2, 41 et 44.

GERVAIS, B. 1990 – GERVAIS, Bertrand, « "Des lectures illicites" : une entrevue avec J.-Z.-Léon Patenaude », *Voix et Images*, vol. 15, n° 2, p. 167-178.

GIBSON, 1975.01.31 – GIBSON, Nigel, « Spectacular Work Destroyed Sculptor Files $100,000 Suit », *The Gazette*, 31 janvier 1975, p. 4.

GILBERT, 1981 – GILBERT, David, « "Les Fridolinades 1943 et 1944/1945 et 1946" », *Jeu : revue de théâtre*, vol. 20, n° 3, 1981, p. 123-128.

GIROUX et LEBEL, 1989 – GIROUX, Raymond et Alyne LEBEL, « Henri Tranquille : libraire de l'avant-garde », *Cap-aux-Diamants : la revue d'histoire du Québec*, vol. 4, n° 4, 1989, p. 15-17.

GODIN-LAVERDIÈRE, 2013 – GODIN-LAVERDIÈRE, Julie-Anne, « Montréal érotique : pin-up et imageries de nu chez le photographe de presse Conrad Poirier, 1912-1968 », *Revue de Bibliothèque et Archives nationales du Québec,* nº 5, 2013 [en ligne], http ://www.erudit.org. Page consultée le 10 juillet 2019.

GODIN-LAVERDIÈRE, 2017 – GODIN-LAVERDIÈRE, Julie-Anne, « Controverse artistique sur la rue Sherbrooke à Montréal : *La Paix* de Robert Roussil (1951) », *Ridiculosa*, nº 24, 2017, p. 57-68.

GODIN-LAVERDIÈRE, 2019 – GODIN-LAVERDIÈRE, Julie-Anne, « La part de l'ironie et de la satire dans la promotion d'un artiste. Le rôle des journalistes dans l'affaire de *La Famille* de Robert Roussil (1949-1950) », *L'image railleuse. La satire visuelle du XVIIIe siècle à nos jours*, sous la direction de Laurent BARIDON, Frédérique DESBUISSONS et Dominic HARDY, Paris, Institut nationale d'histoire de l'art de France, coll. « Actes de colloques », 2019, [en ligne] http ://journals.openedition.org/inha/8344. Page consultée le 10 juillet 2019.

GONTHIER, 1988 – GONTHIER, Claude, « Patrick Straram ou la constellation du Bison ravi », *Voix et Images*, vol. 13, nº 3, printemps 1988, p. 436-458.

GREENBERG, R. 1974 – GREENBERG, Reesa, « Surrealism and Pellan : L'Amour Fou », *Journal of Canadian Art History / Les annales d'histoire de l'art canadien*, vol. 1, n° 2, automne 1974, p. 1-11.

GREENBERG, R. 1976 – GREENBERG, Reesa, « Surrealism Traits in the Head of Alfred Pellan », *Journal of Canadian Art History / Les annals. D'histoire de l'art canadien*, vol. 3, nºs 1-2, automne 1976, p. 55-72.

GREENBERG, R. 1981 – GREENBERG, Reesa, « Pellan, Surrealism and Eroticism », *Artscanada*, vol. 38, n° 1, mars-avril 1981, p. 42-46.

HAKIM, 1999 – HAKIM, Mona, « Ulysse Comtois, 1931-1999 », *ETC*, n° 47, 1999, p. 26-27.

HALE, 1985 – HALE, Barrie, « Out of the Park: Modernist Painting in Toronto, 1950-1980 », *Provincial Essays*, vol. 2, 1985, p. 6-97.

HARVEY, F. 2011 – HARVEY, Fernand, « Le ministre Hector Perrier, l'instruction obligatoire et la culture, 1940-1944 », *Les Cahiers des Dix*, nº 65, 2011, 251-281.

HARVEY, F. 2014 – HARVEY, Fernand, « Le gouvernement Duplessis, l'éducation et la culture, 1944-1959 », *Les Cahiers des Dix*, n° 68, 2014, p. 169-247.

HÉBERT, P. 1990 – HÉBERT, Pierre, « Le clergé et la censure de l'imprimé au Québec : les années décisives (1820-1840) », *Voix et Images*, vol. 15, n° 2, p. 180-195.

HÉBERT, P. 1998 – HÉBERT, Pierre, « "Où est l'univers concentrationnaire ?" : *Le Devoir* et les paradigmes de la censure (1920-1960) », *Voix et Images*, vol. 23, n° 2, p. 229-277.

HÉBERT, P. 2001a – HÉBERT, Pierre, « La censure religieuse au Québec : deux ou trois choses que je sais d'elle… », *Québec français*, n° 120, p. 74-76.

HÉBERT, P. 2001b – HÉBERT, Pierre, « Une censure totale ? L'Église québécoise et la nationalisation de l'imaginaire littéraire (1920-1929) », *Études d'histoire religieuse*, n° 67, 2001, p. 293-300.

HÉNAULT, 2005 – HÉNAULT, Gilles, « Jacques de Tonnancour (1917-2005). Un sens aigu du vivant », *Vie des Arts*, vol. 49, nº 198, printemps 2005, p. 54-55.

HORRALL, 2013 – HORRALL, Andrew, « "Adult Viewing Only": Dorothy Cameron's 1965 Trial for Exhibiting Obscene Pictures », *Journal of Canadian Art History / Annales d'histoire de l'art canadien*, vol. 34, n° 1, 2013, p. 57-81.

HUDON et LAPOINTE, G. 2012 – HUDON, Sébastien et Gilles LAPOINTE, « Documents. Lettres de Claude Gauvreau à Guy Borremans », *Études françaises*, vol. 48, n° 1, 2012, p. 119-127.

HUSTON, 2013 – HUSTON, Lorne, « The 1913 Spring Exhibition of the Art Association of Montreal: Anatomy of a Public Debate », *Journal of Canadian Art History / Annales d'histoire de l'art canadien*, vol. 34, n° 1, 2013, p. 13-55.

KRITZWISER, 1969.02.12 – KRITZWISER, Kay, « Harold Goes to Town with Enigmas », *The Globe and Mail*, 12 avril 1969, p. 29.

KUCHARSKY, 1987.03.26 – KUCHARSKY, Danny, « The Fall of David. Replica of Michelangelo's Classic Work Irreplaceable », *The Thursday Report*, vol. 11, n° 10, 26 mars 1987, p. 1-2.

KUNARD, 2009 – KUNARD, Andrea, « The Role of Photography Exhibitions at the National Gallery of Canada (1934-1960) », *Journal of Canadian Art History / Annales d'histoire de l'art canadien*, vol. 30, 2009, p. 29-56.

LA PRESSE, 1976.04.24 – ANONYME, « Le château Dufresne sera classé monument historique », *La Presse*, 24 avril 1976, p. A20.

LA PRESSE, 1983.11.30 – ANONYME, « Décès de Roger Guil », *La Presse*, 30 novembre 1983, p. A3

LA PRESSE, 1990.09.06 – ANONYME, « Mort de Jacques DesBaillets », *La Presse*, 6 septembre 1990, p. B4.

LA PRESSE, 1996.03.22 – ANONYME, « Décès, remerciements, prières », *La Presse*, 22 mars 1996, p. C11.

LA PRESSE, 2008.08.22 – ANONYME, « Décès du comédien et homme de radio Fernand Doré », *La Presse*, 22 août 2008 [en ligne], http ://www.lapresse.ca/arts/200809/08/01-661311-deces-du-comedien-et-homme-de-radio-fernand-dore.php. Page consultée le 17 juin 2018.

LACASSE, Y. 1991 – Y.L. [Yves LACASSE], « La famille par qui le scandale arriva », *Collage*, juillet-août 1991, p. 7.

LACHAPELLE, 1992 – LACHAPELLE, Édouard, « Michel-Ange libéré », *Espace Sculpture*, n° 21, 1992, p. 11-14.

LACROIX, 2014 – LACROIX, Laurier, « À propos de Jean Chauvin (1895-1958) et de son livre Ateliers (1928) », *Les Cahiers des Dix*, n° 68, 2014, p. 119-151.

LANDAU, 2013 – LANDAU, Emily, « The Amazing Adventures of Michael Snow », *Toronto Life*, avril 2013, p.71-82.

LAPOINTE, G. 2011 – LAPOINTE, Gilles, « Livret et partition pour un opéra fantôme : le débat entre Claude Gauvreau et Pierre Mercure autour du Vampire et la nymphomane », *Circuit : musiques contemporaines*, vol. 21, n° 3, 2011, p. 25-35.

LAPOINTE, G. 2012 – LAPOINTE, Gilles, « Présentation », *Études françaises*, vol. 48, n° 1, 2012, p. 5-10.

LE PETIT JOURNAL, 1975.11.16 – ANONYME, « Fernand Denis meurt tragiquement à 75 ans », *Le Petit Journal*, 16 novembre 1975, p. 7.

LEMIEUX, 2007 – LEMIEUX, Cyril, « À quoi sert l'analyse des controverses ? », *Mil neuf cent. Revue d'histoire intellectuelle*, vol. 1, n° 25, 2007, p. 191-212.LEVER, 1994 – LEVER, Yves, « L'église et le cinéma. Une relation orageuse », *Cap-aux-Diamants*, n° 38, été 1994, p. 24-29.

LITTMAN, 1973.05.18 – LITTMAN, Sol, « He's Known for his Strong Opinions », *The Toronto Daily Star*, 18 mai 1973, p. 66.

LOCHNAN, 1996.05.08 – LOCHNAN, Katherine, « Lives Lived: Stewart Bagnani », *The Globe and Mail*, 8 mai 1996, p. A16.

LORD, B. 1969.04 – LORD, Barry, « New Town Enigmas », *Artscanada*, vol. 26, n° 4, août 1969, p. 39.

LOYOLA NEWS, 1969.01.24 – ANONYME, « Operation Cover-Up », *Loyola News*, 24 janvier 1969, p. 9.

MACSKIMMING, 1975.09.04 – MACSKIMMING, Roy, « Sex Book Caution Could Make Metro a Laughing Stock », *The Toronto Star*, 4 septembre 1975, p. E8.

MAJOR, 1975.09.07 – MAJOR, Henriette, « Bernard Janelle homme d'affaires et collectionneur », *Perspective-Dimanche*, 7 septembre 1975, p. 23.

MARKLE, 1977.10 – MARKLE, Robert, « Meeting Sexy Sadie: a Yonge Street Obsession », *Toronto Life*, octobre 1977, p. 58-60, 126, 128.

MARTEL, R. 1972 – MARTEL, Réginal, « Jean-Jules Richard au présent (entretien avec Réginal Martel », *Liberté*, vol. 14, n° 3, 1972, p. 40-52.

MARTIN, S. 2004.06.26 – MARTIN, Sandra, « Tired of Being Artistic Merit's Poster Boy », *The Globe and Mail*, 26 juin 2004, p. R5.

MATTE, 1983 – MATTE, Denys, « Artplan », *Vie des Arts*, vol. 28, n° 112, 1983, p. 80-81.

MIRANDETTE, 1992 – MIRANDETTE, Marie-Claude, « Deux musées en marge des grandes institutions », *Vies des arts*, vol. 37, n° 148, automne 1992, p. 44-53.

MITCHELL, 2001 – MITCHELL, W.J.T., « La plus-value des images », *Études littéraires*, vol. 33, n° 1, 2001, p. 201-225.

MOREAU, 1998 – MOREAU, Louise, « L'art de la modernité. La revue *Vie des Arts* et sa contribution au discours sur les arts visuels au Québec dans les années 1950 et 1960 », *Journal of Canadian Art History / Annales d'histoire de l'art du Canada*, vol. 19, n° 1, p. 52-85.

MONTPETIT, 2019.02.20 – MONTPETIT, Caroline, « Une mise à nu progressive », *Le Devoir*, 20 février 2019, [en ligne], https://www.ledevoir.com/culture/arts-visuels/548206/modeles-d-atelier. Page consultée le 20 février 2019.

MULVEY, 1975 – MULVEY, Laura, « Visual Pleasure and Narrative Cinema », *Screen*, vol. 16, nº 3, automne 1975, p. 6-18,

NADEAU, 2011.05.07 – NADEAU, Jean-François, « Décès du photographe John Max », *Le Devoir*, 7 mai 2011, p. C9.

NAMASTE, 2007 – NAMASTE, Viviane, « La réglementation des journaux jaunes à Montréal, 1955-1975. Le cadre juridique et la mise en application des lois », *Revue d'histoire de l'Amérique française*, vol. 61, n° 1, 2007, p. 67-84.

NELSON, 1995a – NELSON, Charmaine, « Coloured Nude : Fetishization, Disguise, Dichotomy », *RACAR*, vol. 22, nos 1-2, 1995, p. 97-107.

NICHOLAS, 2008 – NICHOLAS, Jane, « A Figure of a Nude Woman: Art, Popular Culture, and Modernity at the Canadian National Exhibition, 1927 », *Histoire sociale/Social history*, vol. 41, n° 82, 2008, p. 313-344.

OUELLET, 1998 – OUELLET, Pierre, « Entretien avec Yves Préfontaine », *Voix et Images*, vol. 24, nº 1, automne 1998, p. 20-35.

PAIKOWSKY, 1999 – PAIKOWSKY, Sandra, « Constructing an Identity. The 1952 XXVI Biennale di Venezia and "The Projection of Canada Abroad" », *Journal of Canadian Art History / Annales d'histoire de l'art canadien*, vol. 20, nos 1 et 2, 1999, p. 130-177.

PANTAZZI, 1973 – PANTAZZI, Sybille, « Foreign Art at the Canadian National Exhibition 1905-1938 », *Bulletin 22*, 1973, [en ligne], http://www.gallery.ca/bulletin/num22/pantazzi1.html. Page consultée le 28 décembre 2016.

PAQUIN, N. 2002 – PAQUIN, Nycole, « La sculpture habillée/déshabillée », *Espace Sculpture*, n° 60, été 2002, p. 5-10.

PARÉ, 2010.01.22 – PARÉ, Isabelle, « Pas de nus dans les lieux publics à Verdun », *Le Devoir*, 22 janvier 2010, p. A1 et A10.

PAUPST, Jim 2004.09.20 – PAUPST, Jim « A Collector's Collector », *Maclean's*, 20 septembre 2004, p. 73.

PIERCE, 1970.11.12 – PIERCE, Gretchen, « Gallery Quarrell. "Depends on What Nudes Are Doing" », *Halifax Chronicle Herald*, 12 novembre 1970, p. 1.

PIERRE, 1975 – PIERRE, José, « "Ils habitent au choc" : Tentative de portrait spectral de Jean Benoît et de Mimi Parent », *Vie des Arts*, vol. 20, nº 80, automne 1975, p. 22-27.

PLOEGAERTS et VACHON, 1999 – PLOEGAERTS, Léon et Marc VACHON, « Patrick Straram ou un détour par le détournement », *Voix et Images*, vol. 25, nº 1, automne 1999, p. 147-163.

REEVES, 2000.01.05 – Reeves, John, « Art Dealer Sought Passion, Rapture: Gallery Closed in 1965 After Legal Action That Went All the Way to the Supreme Court », *The Globe and Mail*, 5 janvier 2000, p. R6.

ROBILLARD, 1985 – ROBILLARD, Yves, « L'histoire des galeries. Denyse Delrue », *Cahier des arts visuels du Québec*, vol. 7, n° 27, automne 1985, p. 3-15.

ROBILLARD, 1990 – ROBILLARD, Yves, « Les lieux de la nouvelle expression de 1940 à 1980 », *ETC*, n° 12, 1990, p. 10-14.

ROSS, 2001-2002 – ROSS, June, « R. v. Sharpe and the Defence of Artistic Merit », *Constitutional Forum*, vol. 12, n° 1, automne 2001-2002, p. 23-29.

SALAÜN, 1998 – SALAÜN, Élise, « Érotisme littéraire et censure : la révolution cachée », *Voix et Images*, vol. 23, n° 2, p. 297-313.

SANSFAÇON, 1991 – SANSFAÇON, Daniel, « Obscénité, sexualité et droit : étude sur l'effectivité du discours juridique au Canada, 1892-1970 », *Canadian Journal of Law and Society / La Revue Canadienne Droit et Société*, vol. 6, 1991, p.113-136.

SAVARD, 1991 – SAVARD, Pierre, « Introduction », *Cultures du Canada français*, dossier « La morale prescrite et vécue au Canada français de l'après-guerre, 1945-1960 : actes du colloque tenu à l'Université d'Ottawa les 22 et 23 mars 1990 », vol. 8, automne 1991, p. 11-13.

SELEANU, 2002 – SELEANU, André « Jacques Huet. L'unité homme nature », *Vie des Arts*, vol. 46, nº 186, printemps 2002, p. 76-78.

SHUEBROOK, 1982.02 – SHUEBROOK, Ron, « Bruce Parsons: From Emma Lake to Mother Earth »,*Vanguard*, vol. 11, nº 1, février 1982, [en ligne] , http://ccca.concordia.ca/c/writing/s/shuebrook/shue006t.html. Page consultée le 12 juin 2020.

SICOTTE, 1992 – SICOTTE, Hélène, « Un état de la diffusion des arts visuels à Montréal. Les années 1950 : lieux et chronologie. Première partie : 1950 à 1955 », *Journal of Canadian Art History / Annales d'histoire de l'art canadien*, vol. 15, n° 1, 1992, p. 64-95.

SICOTTE, 1995 – SICOTTE, Hélène, « Un état de la diffusion des arts visuels à Montréal. Les années 1950 : lieux et chronologie. Deuxième partie : 1955 à 1961 »,

Journal of Canadian Art History / Les Annales d'histoire de l'art du Canada, vol. 16, n° 2, 1995, p. 40-76.

SMITHER, 2019 – SMITHER, Devon, « Defying Convention: The Female Nude in Canadian Painting and Photography During the Interwar Period », *Journal of Historical Sociology*, vol. 32, n° 1, 2019, p. 77-93.

STANWORTH, 2013 – STANWORTH, Karen, « Revisioning the "Culture of Nature" in Canadian Visual Culture Studies: John Russell and An/Other Case of Modern Art », *Journal of Canadian Studies/Revue d'études canadiennes*, vol. 47, n° 3, automne 2013, p. 67-92.

STONARD, 2010.05 – STONARD, John-Paul, « Kenneth Clark's "The Nude. A Study of Ideal Art", 1956 », *The Burlington Magazine*, vol. 152, n° 1286, mai 2010, p. 317-321.

SUMNER, 2004 – SUMNER, L.W., « Chapter 4. The Myth of Community Standards », *The Hateful and the Obscene: Studies in the Limits of Free Expression*, Toronto, University of Toronto, coll. « Toronto Studies in Philosophy », 2004, p. 88-125.

THE GLOBE AND MAIL, 1972.10.06 – ANONYME, « Art Dealer Cleared of Charge », *The Globe and Mail*, 6 octobre 1972, p. 14.

THE GLOBE AND MAIL, 1974.01.21 – ANONYME, « Compaints Received. Gallery is Charged over "Disgusting" Art », *The Globe and Mail*, 21 janvier 1974, p. 5.

THE GLOBE AND MAIL, 1974.04.19 – ANONYME, « Charges Switched to Art Gallery », *The Globe and Mail*, 19 avril 1974, p. 14.

THE GLOBE AND MAIL, 1980.08.26 – ANONYME, « Walter Williston. Prominent Lawyer Studied Retarded », *The Globe and Mail*, 26 août 1980, p. 18.

THE GLOBE AND MAIL, 2008.01.10 – ANONYME, « ENSOR, Barbara (nee Wells) », *The Globe and Mail*, 10 janvier 2008, p. S7.

THE TORONTO STAR, 1973.02.14 – ANONYME, « Pornography Brutalizes Us Lawyer Declares », *The Toronto Star*, 14 février 1973, p. 10.

THE TORONTO STAR, 1989.01.14 – ANONYME, « H. McCallum Toronto Mayor for Four Term. Obituaries », *The Toronto Star*, 14 janvier 1989, p. A19.

THIBEAULT, 1988 – THIBEAULT, Danielle, « Robert Roussil : ce géant de la sculpture », *Espace Sculpture*, vol. 4, n° 3, 1988, p. 24-27.

THIVIERGE, 1991 – THIVIERGE, Nicole, « Modes et modestie féminines », *Cultures du Canada français*, dossier « La morale prescrite et vécue au Canada français de l'après-guerre, 1945-1960 : actes du colloque tenu à l'Université d'Ottawa les 22 et 23 mars 1990 », vol. 8, automne 1991, p. 18-29.

TORONTO LIFE, 1994.04 – ANONYME, « Provocateur (Profile of Michael Snow) », *Toronto Life*, avril 1994, p. 53-58.

TRÉPANIER, 1989 – TRÉPANIER, Esther, « Deux portraits de la critique d'art des années vingt. Albert Laberge et Jean Chauvin », *Journal of Canadian Art History / Annales d'histoire de l'art canadien*, vol. 12, n° 2, 1989, p. 141-172.

TRUDELLE, 2001.01.21 – TRUDELLE, André, « Le bridge : excellent rapport qualité-prix », *La Presse*, 21 janvier 2001, p. I-24.

TRUEBLOOD BRODZKY, 1981 – TRUEBLOOD BRODZKY, Anne, « Notes for Theodore Allen Heinrich June 15, 1910-January 27, 1981 », *Artscanada*, n° 240-24, mars-avril 1981, p. XVI-1.

TURCOTTE, 1997 – TURCOTTE, Susy, « Yves Préfontaine : entre vacarme et murmure », *Nuit blanche, magazine littéraire*, n° 69, 1997, 74-76.

VIENS, 1998 – VIENS, Nathalie, « L'humanisme intégral comme doctrine censoriale. La revue Lectures des éditions Fides (1946-1951) », *Voix et Images*, vol. 23, n° 2, p. 281-296.

WAROT, 1986 – WAROT, Éric, « Jack Pollock : un Torontois en Provence », *Vie des Arts*, vol. 30, n° 122, 1986, p. 79.

b) Monographies, chapitres, ouvrages de référence et catalogues

ADAMS, H. 1989 – ADAMS, Henry, *Thomas Hart Benton: an American Original*, New York, Knopf 1989, 357 p.

ADAMS, M.L. 1997 – ADAMS, Mary Louise, *The Trouble with Normal Postwar Youth and the Making of Heterosexuality*, Toronto, University of Toronto Press, coll. « Studies in Gender and History », 1997, 224 p.

ALLEN, J. et MATIJCIO, 2006 – ALLEN, Jan et Stevens MATIJCIO, *Telling Stories, Secret Lives*, catalogue d'exposition, Kingston, Agnes Etherington Art Centre, 2006, [57 p.].

AQUIN, 2013 – AQUIN, Stéphane, « Robert Roussil », *Musée des beaux-arts de Montréal. Guide du 150e anniversaire*, sous la dir. du Musée des beaux-arts de Montréal, Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal, 2013, p. 284.

AUBRY-BEAULIEU et R. MARTEL, 1988 – AUBRY-BEAULIEU, Simone et Réginald MARTEL, *Memoires Simone Aubry-Beaulieu, peintre*, Montréal, Société Radio-Canada, coll. « Les Transcriptions radio », 1988, 31 p.

BASKERVILLE, 2002 – BASKERVILLE, Peter A., *Ontario: Image, Identity and Power*, Don Mills, Oxford University Press, coll. « The Illustrated History of Canada », 2002, 250 p.

BEAUDRY, 2004 – BEAUDRY, Eve-Lyne, « Peter Gnass : topologie d'une lutte pour la défense des droits des artistes », *Peter Gnass. Couper / Coller*, catalogue d'exposition, sous la dir. de Louise DÉRY, Montréal et Rimouski, Galerie de l'UQAM et Musée régional de Rimouski, 2004, p. 53-56.

BEAULIEU, A. et HAMELIN, 1990 – BEAULIEU, André, Jean HAMELIN et *al*., *La Presse québécoises des origines à nos jours, Tome dix, 1964-1975*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 1990, 509 p.

BÉLISLE, 2013 – BÉLISLE, Josée, *La question de l'abstraction*, avec la collaboration de Mark A. CHEETHAM, catalogue d'exposition, Montréal, Musée d'art contemporain de Montréal, 2013, 306 p.

BERTON, 1995 – BERTON, Pierre, *My Times Living with History 1947-1955*, Toronto, Doubleday Canada Limited, 1995, 440 p.

BIRDSALL et BROTEN, 1978 – BIRDSALL, Peter et Delores BROTEN, *Mind War. Book Censorship in English Canada*, Victoria, Canlit, 1978, 66 p.

BLUM, 2007 – BLUM, Alan, « Comparing Cities. On the Mutual Honouring of Peculiarities », *Urban Enigmas: Montreal, Toronto, and the Problem of Comparing Cities*, sous la dir. de Johanne SLOAN, Kinsgton et Montréal, McGill-Queen's University Press, 2007, p. 15-51.

BOISVERT et TAJUELO, 2006 – BOISVERT, Nicole M. et Telesforo TAJUELO, *La saga des interdits : la censure cinématographique au Québec*, Outremont, Libre expression, 2006, 351 p.

BOURASSA, A.-G. 1986 – BOURASSA, André-G., *Surréalisme et littérature québécoise. Histoire d'une révolution culturelle*, Montréal, Les herbes rouges, coll. « Typo Essai », 1986, 613 p.

BOURASSA, P. 2003 – BOURASSA, Paul, *Viva Vittorio*, catalogue d'exposition, Québec, Musée national des beaux-arts du Québec, 2003, 79 p.

BOURASSA, P. 2014 – BOURASSA, Paul (dir.), *Alfred Pellan. Le rêveur éveillé*, catalogue d'exposition, Québec, Musée national des beaux-arts du Québec, 2014, 143 p.

BOYANOSKI, 1984 – BOYANOSKI, Christine, *The 1940s: A Decade of Painting in Ontario*, catalogue d'exposition, Toronto, Art Gallery of Ontario, 1984, 42 p.

BOYANOSKI, 1987 – BOYANOSKI, Christine, *Loring and Wyle Sculptors' Legacy*, catalogue d'exposition, Toronto, Art Gallery of Ontario, 1987, 139 p.

BOYANOSKI, 1990 – BOYANOSKI, Christine, *Toward a Lyrical Abstraction. The Art of L.A.C. Panton*, catalogue d'exposition, Toronto, Art Gallery of Ontario, 1990, 66 p.

BOYANOSKI, 2014 – BOYANOSKI, Christine (dir.), *A Story of Canadian Art: as Told by the Hart House Collection*, Toronto, Justina M. Barnicke Gallery, Hart House et University of Toronto, 2014, 124 p.

BOYD, 1984 – BOYD, Neil, *Sexualité et violence, fantasmes et réalités : censure et juridiction criminelle en matière d'obscénité*, Ottawa, Ministère de la justice Canada, Direction de la politique, des programmes et de la recherche, Section de la recherche et de la statistique, coll. « Documents de travail sur la pornographie et la prostitution, nº 16 », 1984, 79 p.

BROOKER et BETTS, 2009 – BROOKER, Bertram, *The Wrong World: Selected Stories and Essays*, 750hese750n et introduction par Gregory BETTS, Ottawa, Univeristy of Ottawa Press, 2009, 288 p.

BRUNET-WEINMANN, 2016 – BRUNET-WEINMANN, Monique, *Le souffle et la flamme : Marie-Alain Couturier au Canada et ses lettres à Louise Gadbois* Québec, Septentrion, 2016, 333 p.

BURNETT et SCHIFF, 1983 – BURNETT, David et Marilyn SCHIFF, *Contemporary Canadian Art*, Toronto, Hurting Publishers Ltd et The Art Gallery of Ontario, 1983, 300 p.

BURNETT, 1983 – BURNETT, David, *Toronto Painting in the 1960s*, Toronto, Art Gallery of Ontario, 1983, 28 p.

BURNETT, 1986 – BURNETT, David, *Town*, catalogue d'exposition, Toronto, Art Gallery of Ontario et McClelland and Stewart, 1986, 240 p.

BURNETT, 1988 – BURNETT, David, *Commentaires sur l'œuvre de Harold Town*, catalogue d'exposition, Paris, Centre culturel canadien, 1988, [6 p.].

BURNETT, 1990 – BURNETT, David, *Town. Four Decades*, catalogue d'exposition, Toronto, Drabinsky Gallery, 1990, 23 p.

BURSTYN, 1985 – BURSTYN, Varda, *Issues of Censorship*, Toronto, A Space, 1985,

76 p.

BURTON, 1977 – BURTON, Dennis, *Dennis Burton : Retrospective*, catalogue d'exposition, Oshawa, Robert McLaughlin Gallery, 1977, 64 p.

CALIFIA et FULLER, 1995 – CALIFIA, Patrick et Janine FULLER (sous la dir.), *Forbidden Passages: Writings Banned in Canada*, Pittsburgh, Cleis Press, 1995, 176 p.

CAMERON, 1968 – CAMERON, Dorothy, *Sculpture '67 : exposition en plein air de sculptures canadiennes*, catalogue d'exposition, Ottawa, Queen's Printer, 1968, 115 p.

CAMPBELL et SCOTT, 2010 – CAMPBELL, Nancy et John SCOTT, *Doris McCarthy: Roughing it in the Bush*, catalogue d'exposition, Toronto, Doris McCarthy Gallery et University of Toronto 2010, 93 p.

CARANI, 1990 – CARANI, Marie, *L'œil de la critique. Rodolphe de Repentigny, écrits sur l'art et théorie esthétique : 1952-1959*, Sillery, Septentrion, coll. « Les nouveaux cahiers du CELAT », 1990, 282 p.

CAREFOOTE, 2007a – CAREFOOTE, Pearce, « L'État et la censure des imprimés », *Histoire du livre et de l'imprimé au Canada vol. III*, sous la dir. de Jacques MICHON et Carole GERSON, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 2007, p. 494-499.

CAREFOOTE, 2007b – CAREFOOTE, Pearce, *Forbidden Fruit. Banned, Censored, and Challenged Books from Dante to Harry Potter*, Toronto, LMB Editions, 2007, 143 p.

CARNEY, 2017 – CARNEY, Lora Senechal, *Canadian Painters in a Modern World, 1925-1955: Writings and Reconsiderations*, Montréal et Kingston, McGill-Queen's University Press, coll. « McGill-Queen's/Beaverbrook Canadian Foundation Studies in Art History », 2017, 322 p.

CHILDS, 1997 – CHILDS, Elizabeth C. (sous la dir.), *Suspended License: Censorship and the Visual Arts*, Seattle, University of Washington Press, 1997, 413 p.

CHOKO, 2001 – CHOKO, Marc, *L'affiche au Québec : des origines à nos jours*, [Montréal], Éditions de l'Homme, 2001, 286 p.

CHOKO, 2015 – CHOKO, Marc, *Dans l'œil de Vittorio*, Montréal, Les Éditions de l'Homme, 2015, 238 p.

CLAPP, 1972 – CLAPP, Jane, *Art Censorship: a Chronology of Proscribed and Prescribed Art*, Metuchen, Scarecrow Press, 1972, 582 p.

CLARK, K. 1998a – CLARK, Kenneth, *Le nu I*, Paris, Hachette, coll. « Pluriel », 1998 (1956), 397 p.

CLARK, K. 1998b – CLARK, Kenneth, *Le nu II*, Paris, Hachette, coll. « Pluriel », 1998 (1956), 385 p.

COMMISSION DE RÉFORME DU DROIT DU CANADA, 1975 – COMMISSION DE RÉFORME DU DROIT DU CANADA, *Les confins du droit pénal leur détermination à partir de l'obscénité*, Ottawa, Commission de réforme du droit du Canada, coll. « Document de travail nº 10 », 1975, 59 p.

COOK, 1995 – COOK, Sharon Anne, *"Through Sunshine and Shadow": The Woman's Christian Temperance Union, Evangelicalism, and Refrom in Ontario, 1874-1930*, Montréal et Kingston, McGill-Queen's University Press, coll. « McGill-Queen's Studies in the History of Religion », 1995, 304 p.

COSSMAN, 1995 – COSSMAN, Brenda, *Censorship and the Arts: Law, Controversy, Debate, Facts*, Toronto, Ontario Association of Art Galleries, 1995, 147 p.

COSSMAN, 1997 – COSSMAN, Brenda, « Community Standards, Artistic Merit, and the Censorship of the Arts », *Suggestive Poses. Artists and Critics Respond to Censorship*, sous la dir. de Lorraine JOHNSON, Toronto, Toronto Photographers Workshop et The Riverbank Press, 1997, p. 85-98.

COUËLLE et NADEAU-SAUMIER, 1989 – COUËLLE, Jennifer et Monique NADEAU-SAUMIER, *Louis Muhlstock un dessinateur*, catalogue d'exposition, Montréal, Centre Saidye-Bronfman, 1989, 95 p.

COUTURE, F. 1990 – COUTURE, Francine (dir.), *L'enseignement des arts au Québec*, Montréal, Université du Québec à Montréal, 1990, 262 p.

COUTURE, F. 1993 – COUTURE, Francine (dir.), *Les arts visuels au Québec dans les années soixante, tome 1, La reconnaissance de la modernité*, Montréal, VLB éditeur, coll. « Essais critiques », 1993, 341 p.

DAIGNEAULT, 2009 – DAIGNEAULT, Gilles, *Pellan : retour en Charlevoix*, catalogue d'exposition, Baie-Saint-Paul, Musée d'art contemporain de Baie-Saint-Paul, 2009, 47 p.

DE JOUVANCOURT, 1980 – DE JOUVANCOURT, Hugues, *Paul Tex Lecor une poésie de l'homme et de la nature*, Pointe-Claire, Roussan, coll. « Panorama + », 1988, 160 p.

DE BONVILLE, 1995 – DE BONVILLE, Jean, *Les quotidiens montréalais de 1945 à 1985 : morphologie et contenu*, Québec, Institut québécois de recherche sur la culture, coll. « Document de recherche », 1995, 223 p.

DE BONVILLE ET MOREAU, 2004 – DE BONVILLE, Jean et Lise MOREAU, « Journalisme et magistrats : le concept d'identité discursive appliqué à la couverture de l'actualité judiciaire en 1950 et en 2000 », *Nature et transformation du journalisme : théorie et recherches empiriques*, sous la dir. de Colette BRIN, Jean CHARRON et Jean DE BONVILLE, Sainte-Foy, Les Presses de l'Université Laval, 2004, p. 317-367.

DE KONINCK et LANDRY, 1999 – DE KONINCK, Marie-Charlotte et Pierre LANDRY (dir.), *Déclics art et société : le Québec des années 1960 et 1970*, Montréal, Fides, 1999, 256 p.

DE ROUSSAN, 1982 – DE ROUSSAN, Jacques, *Le nu dans l'art au Québec*, Laprairie, Éditions Marcel Broquet, coll. « Rétrospectives de l'art », 1982, 223 p.

DE ROUSSAN, 1989 – DE ROUSSAN, Jacques, *Cosgrove*, Pointe-Claire, Roussan, coll. « Univers », 1989, 167 p.

DEAN, M. 1981 – DEAN, Malcolm, *Censored! Only in Canada: the History of Film Censorship, the Scandal Off the Screen*, Toronto, Virgo Press, 1981, 275 p.

DeGROOT, 1994 – DeGROOT, Robert et *al*., *Robert Markle: The Artist in His Time*, catalogue d'exposition, Guelph, MacDonald Stewart Art Centre, 1994, 74 p.

DÉRY, 2011 – DÉRY, Louise, *Œuvres de Solo Snow*, catalogue d'exposition, Tourcoing et Montréal, Le Fresnoy, Studio national des arts contemporains et Galerie de l'UQAM, 2011, 141 p.

DIDI-HUBERMAN, 1999 – DIDI-HUBERMAN, Georges, *Ouvrir vénus : nudité, rêve, cruauté*, Paris, Gallimard, coll. « Le temps des images », 1999, 149 p.

DITTA, 1997 – DITTA, Su, « Please Don't Touch the Art: Sex, Art, and Controversy in Canada's Public Museums », *Suggestive Poses. Artists and Critics Respond to Censorship*, sous la dir. de Lorraine JOHNSON, Toronto, Toronto Photographers Workshop: The Riverbank Press, 1997, p. 61-80.

DOMPIERRE, 1983 – DOMPIERRE, Louise, *Walking Woman Works. Michael Snow 1961-67: New Representational Art and its Uses*, Kingston, Agnes Etherington Art Centre, 1983, 165 p.

DOUZINAS et NEAD, 1999 – DOUZINAS, Costas et Lynda NEAD, « Introduction. Laws and Aesthethics », *Law and the Image. The Authority of Art and the Aesthetics of Law*, sous la dir. de Costas DOUZINAS et Lynda NEAD, Londres et Chicago, The University of Chicago Press, 1999, p. 1-15.

DUBOIS, 2017 – DUBOIS, Sophie, *Refus global : histoire d'une réception partielle*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, coll. « Nouvelles études québécoises », 2017, 423 p.

DULUDE, 2013 – DULUDE, Sébastien, *Esthétique de la typographie. Roland Giguère, les éditions erta et l'école des arts graphiques*, Québec, Nota Bene, coll. « Convergences », 2013, 225 p.

DUQUETTE et MOLIN VASSEUR, 1982 – DUQUETTE, Jean-Pierre et Annie MOLIN VASSEUR, *Simone Aubry Beaulieu*, [Outremont et Montréal], Editions du Lion ailé et Presses Elite, 1982, 155 p.

DURY, 1995 – DURY, Maxime, *La censure. La prédication silencieuse*, Paris, Publisud, coll. « Courants universels. Histoire », 1995, 325 p.

ELLENWOOD, 2014 – ELLENWOOD, Ray, *Égrégore : une histoire du mouvement automatiste de Montréal*, Montréal et Outremont, Kétoupa Éditions et Les Éditions du Passage, 2014 (1992), 340 p.

FINLAY, 2004 – FINLAY, Karen, *The Force of Culture: Vincent Massey and Canadian Sovereignty*, Toronto, University of Toronto Press, 2004, 334 p.

FOSS, 2005 – FOSS, Brian, « Le paysage vivant », *Edwin Holgate*, sous la dir. de Rosalind PEPALL et Brian FOSS, catalogue d'exposition, Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal, 2005, p. 38-54.

FOUCAULT, 2001 – FOUCAULT, Michel, *Dits et écrits, vol. II, 1976-1988*, édition établie sous la dir. de Daniel DEFERT et de François EWALD, avec la collaboration de Jacques LAGRANGE, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2001, 1736 p.

FOUCAULT, 2010 – FOUCAULT, Michel, *Histoire de la Sexualité 1. La volonté de savoir*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 2010 (1976), 211 p.

FOURNIER et RODRIGUEZ, 2002 – FOURNIER, Marcel et Véronique RODRIGUEZ, « Le monde des arts visuels au Québec », *Traité de la culture*, sous la dir. de Denise LÉGARÉ, Sainte-Foy, Les éditions de l'IQRC, 2002, p. 539-555.

FOURNIER, 1986 – FOURNIER, Marcel, *Les générations d'artistes, suivi d'entretiens avec Robert Roussil et Roland Giguère*, Québec, Institut québécois de recherche sur la culture, 1986, 202 p.

FRASER, M.B. 2014 – FRASER, Marian Botsford, *Acting for Freedom: Fifty Years of Civil Liberties in Canada*, Toronto, Second Story Press, 2014, 320 p.

FRASER, T. 1975a – FRASER, Ted, *R. L. Bloore, Sixteen Years, 1958-1974: An Exhibition*, catalogue d'exposition, Windsor, Art Gallery of Windsor, 1975, [n.p.].

FRASER, T. 1975b – FRASER, Ted, *Harold Town, 1944-1975. Indications: Paintings, Collage, Drawings, Prints, Sculpture*, catalogue d'exposition, Windsor (Ontario), Art Gallery of Windsor, 1975, [n.p.].

FREEDBERG, D. 1998 – FREEDBERG, David, *Le pouvoir des images*, Paris, G. Monfort, coll. « Imago mundi », 1998, 501 p.

FRIEDLAND, 2002 – FRIEDLAND, Martin, *The University of Toronto: A History*, Toronto, University of Toronto Press, 2002, 783 p.

FULFORD, 1969 – FULFORD, Robert, *Harold Town Drawings*, Toronto et Montréal, McClelland and Stewart Limited, 1969, 191 p.

FULFORD, 1971 – FULFORD, Robert, « The Multiplicity of Harold Town », Artscanada, avril-mai 1971, p. 49-56.

FULFORD, 1980 – FULFORD, Robert, *Poets and Other People: Drawings*, catalogue d'exposition, Windsor (Ont.), Art Gallery of Windsor, 1980, 44 p.

FULFORD, 1988 – FULFORD, Robert, *Best Seat in the House: Memoirs of a Lucky Man*, Toronto, Collins, 1988, 260 p.

FULFORD, 1997 – FULFORD, Robert et *al*., *Magnificent Decade. Harold Town, 1955-1965: Paintings, Collages, Drawings, Prints and Memorabilia*, catalogue d'exposition, Toronto, [s.n.], 1997, 44 p.

FULLER, 1996 – FULLER, Janine, Stuart BLACKLEY et Nancy POLLAK, *Restricted Entry: Censorship on Trial*, Vancouver, Press Gang Publishers, 1996, 233 p.

GAGNON, F.-M., 1995 – GAGNON, François-Marc, *Stanley Cosgrove*, catalogue d'exposition, Baie Saint-Paul, Le Centre d'exposition de Baie Saint-Paul, 1995, 39 p.

GAGNON, F.-M., 1998 – GAGNON, François-Marc, *Chronique du mouvement automatiste québécois, 1941-1954*, Montréal, Lanctôt éditeur, coll. « L'histoire au présent », 1998, 1023 p.

GAGNON, P. et LANDRY, 1985 – GAGNON, Paulette et Pierre LANDRY, *Les vingt ans du Musée à travers sa collection*, Montréal, Ministère des affaires culturelles, 1985, 371 p.

GAUDREAULT et LACASSE, G. 1994 – GAUDREAULT, André et Germain LACASSE, « La naissance de la censure au "Pays des ennemis du cinématographe" », *24 images*, n° 72, 1994, p. 49-52.

GAUDREAULT-DESBIENS, 1996 – GAUDREAULT-DESBIENS, Jean-François, *La liberté d'expression entre l'art et le droit*, Montréal, Liber, 1996, 299 p.

GAUTHIER, 2005 – GAUTHIER, Yves, *Monsieur livre : Henri Tranquille*, Sillery, Septentrion, 2005, 273 p.

GAUVREAU et DUSSAULT, 1993 – GAUVREAU, Claude et Jean-Claude DUSSAULT, *Correspondance 1949-1950*, Montréal, Hexagone, 1993, 458 p.

GAUVREAU et LAPOINTE, G. 1996 – GAUVREAU, Claude, *Écrits sur l'art*, Montréal, L'Hexagone, 1996, 410 p.

GAUVREAU et LAPOINTE, G. 2002 – GAUVREAU, Claude et Gilles LAPOINTE, *Lettres à Borduas*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. « Bibliothèque du nouveau monde », 2002, 459 p.

GERMAIN, 2007 – GERMAIN, Georges-Hébert, *Un musée dans la ville : une histoire du Musée des beaux-arts de Montréal*, Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal, 2007, 270 p.

GIGNAC, 2009 – GIGNAC, Benoît, *Le maire qui rêvait sa ville : Jean Drapeau*, Montréal, Éditions La Presse, 2009, 296 p.

GIRARD, 2005 – GIRARD, Philip, *Bora Laskin: Bringing Law to Life*, Toronto, University of Toronto Press, 2005, 646 p.

GLEDHILL, 2009 – GLEDHILL, John, *Catalogue Raisonné of the Oil Paintings of Matthew Smith: with a Critical Introduction to His Work*, catalogue d'exposition, Farnham, Lund Humphries, 2009, 280 p.

GODIN, P. 1994 – GODIN, Pierre, *René Lévesque, un enfant du siècle (1922-1960)*, Montréal, Les Éditions du Boréal, 1994, 480 p.

GRACE, 2011 – GRACE, Anne, « Robert Roussil : Le scandale de La Famille », *Art québécois et canadien. La collection du Musée des beaux-arts de Montréal*, sous la dir. de Jacques DESROCHERS, Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal, 2011, p. 260.

GRANDBOIS, 2009 – GRANDBOIS, Michèle, Anna HUDSON et Esther TRÉPANIER, *Le Nu dans l'art moderne canadien 1920-1950*, catalogue d'exposition, Québec, Musée national des beaux-arts de Québec, 2009, 191 p.

GREENBERG, R. 1980 – GREENBERG, Reesa, *Les dessins d'Alfred Pellan*, catalogue d'exposition, Ottawa, Galerie nationale du Canada, 1980, 150 p.

GREENBERG, R. 1984 – GREENBERG, Reesa, « Pellan Surrealism : Pellan's Picassoid Preference », *France, Québec, Amérique Latine : surréalisme périphérique ? Acte de colloque*, sous la dir. de Luis DE MOURA SOBRAL, Montréal Université de Montréal, 1984, p. 71-81.

GRIGOR, 2002 – GRIGOR, Angela Nairne, *Arthur Lismer, Visionary Art Educator*, Montréal et Kingston, McGill-Queen's University Press, 2002, 447 p.

GRONDIN, 2018 – GRONDIN, Mélanie, *The Art and Passion of Guido Nincheri*, Montréal, Véhicule Press, 2018, 236 p.

GUAY, 2016 – GUAY, Hervé, « "Où est l'immortalité? That is the question." Censure et moralité dans les chroniques culturelles des quotidiens montréalais de l'entre-deux-guerres », *Chroniques des arts de la scène à Montréal durant l'entre-deux-guerres*, sous la dir. de Marie-Thérèse LEFEBVRE, Septentrion, 2016, p. 113-142.

HALE, 1976 – HALE, Barrie, *Graham Coughtry Retrospective*, catalogue d'exposition, Oshawa, Robert McLaughlin Gallery, 1976, 36 p.

HAMEL, R. 1989 – HAMEL, Réginald et *al*., *Dictionnaire des auteurs de langue française en Amérique du Nord*, Montréal, Fides, 1989, 1364 p.

HÉBERT, J. 1970 – HÉBERT, Jacques, *Obscénité et liberté plaidoyer contre la censure des livres, suivi d'extraits de plaidoiries et de jugements dans quelques causes célèbres : Lady Chatterley's Lover, Histoire d'O et cinq œuvres du Marquis de Sade*, Montréal, Éditions du Jour, 1970, 191 p.

HÉBERT, C. 1981 – HÉBERT, Chantal, *Le burlesque au Québec, un divertissement populaire*, Montréal, Hurtubise HMH, coll. « Cahier du Québec. Ethnologie », 1981, 302 p.

HÉBERT, P. 2004 – HÉBERT, Pierre, « Le contrôle du livre et de la lecture », *Histoire de l'édition littéraire au Québec au Xxe siècle. Volume 2. Le temps des éditeurs 1940-1959*, sous la dir. de Jacques MICHON, Montréal, Fides, 2004, p. 389-414.

HÉBERT, P. 2006a – HÉBERT, Pierre, Yves LEVER et Kenneth LANDRY (dir.), *Le dictionnaire de la censure au Québec. Littérature et cinéma*, Montréal, Fides, 2006, 715 p.

HÉBERT, P. 2006b – HÉBERT, Pierre, « "Pourquoi avoir peur de l'Action catholique ?". L'affaire Balzac », *La censure de l'imprimé. France, France, Québec et Suisse romande XIXe et XXe siècles*, sous la dir. de Pascal DURAND, Pierre HÉBERT, Jean-Yves MOLLIER et François VALLOTTON, Montréal, Éditions Nota Bene, 2006, p. 125-135.

HÉBERT, P. 2007 – HÉBERT, Pierre, « La censure cléricale et la critique littéraire laïque au Québec », *Histoire du livre et de l'imprimé au Canada vol. III*, sous la dir. de Carole GERSON et Jacques MICHON, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 2007, p. 501-506.

HÉBERT, P. 2010a – HÉBERT, Pierre, *La littérature québécoise et les fruits amers de la censure*, Montréal, Fides, coll. « Les grandes conférences », 2010, 74 p.

HÉBERT, P. 2010b – HÉBERT, Pierre, « Chapitre XI. Les mutations de la censure », *L'histoire de l'édition littéraire au Québec au XXe siècle*. Volume 3 « La Bataille du livre 1960-2000 », sous la dir. de Jacques MICHON, Montréal, Fides, 2010, p. 321-334.

HÉBERT, P. et NICOL, 1997 – HÉBERT, Pierre et Patrick NICOL, *Censure et littérature au Québec. Le livre crucifié (1625-1919)*, Montréal, Fides, 1997, 296 p.

HÉBERT, P. et SALAÜN, 2004 – HÉBERT, Pierre, *Censure et littérature au Québec. Des vieux couvents au plaisir de vivre, 1920-1959*, avec la collaboration d'Élise SALAÜN, Montréal, Fides, 2004, 252 p.

HELLEGOUARC'H, 2006 – HELLEGOUARC'H, Pascale, « Ironie, parodie, pastiche : au rendez-vous du lecteur », *L'ironie aujourd'hui : Lectures d'un discours oblique*, sous la dir. de Mustapha TRABELSI, Sfax, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2006, p. 69-81.

HÉNAULT et BARRAS, 1970 – HÉNAULT, Gilles et Henri BARRAS, *Panorama de la sculpture au Québec : 1945-1970*, catalogue d'exposition, Paris, Musée Rodin, 1970, [83 p.].

HILL, C. et DUMAS, 1976 – HILL, Charles et Paul DUMAS, *Louis Muhlstock. A Survey of Forty-Five Years*, catalogue d'exposition, Windsor, Gallery of Windsor, 1976, [n.p.].

HORRALL, 2009 – HORRALL, Andrew, *Bringing Art to Life: a biography of Alan Jarvis*, Montréal et Kingston, McGill-Queen's University Press, coll. « McGill-Queen's/Beaverbrook Canadian Foundation Studies in art History », 2009, 457 p.

HUDON, 2007 – HUDON, Sébastien, *Une saison chez Guy Borremans*, [Montréal], Varia, 2007, 130 p.

HUDSON, 2003 – HUDSON, Anna, Brenda LAFLEUR et Peter UNWIN, *Woman as Goddess: Liberated Nudes by Robert Markle and Joyce Wieland*, catalogue d'exposition, Toronto, Art Gallery of Ontario, 2003, 96 p.

JANSEN, 1991 – JANSEN, Sue Curry, *Censorship: the Knot that Binds Power and Knowledge*, New York, Oxford University Press, 1991, 282 p.

JOCHELSON et KRAMAR, 2011 – JOCHELSON, Richard et Kirsten KRAMAR, *Sex and the Supreme Court: Obscenity and Indecency Law in Canada*, Halifax, Fernwood Pub., coll. « Basics », 2011, 112 p.

JOHNSON, K. 1995 – JOHNSON, Kristen, « Chapter 3. A History of Federal Obscenity Legislation in Canada », *Undressing the Canadian State: The Politics of Pornography from Hicklin to Butler*, Halifax, Fernwood Publishing, 1995, p. 38-57.

JOHNSON, L. 1997 – JOHNSON, Lorraine (sous la dir.), *Suggestive Poses: Artists and Critics Respond to Censorship*, Toronto, Toronto Photographers Workshop et The Riverbank Press, 1997, 193 p.

KAMINS, 1988 – KAMINS, Jeannie, *Art in Jeopardy*, Montréal, Articule, 1988, 76 p.

KAREL, 1992 – KAREL, David, *Dictionnaire des artistes de langue française en Amérique du Nord peintres, sculpteurs, dessinateurs, graveurs, photographes et*

orfèvres, Québec et Sainte-Foy, Musée du Québec et Presses de l'Université Laval, 1992, 962 p.

KEABLE, 2009 – KEABLE, Jacques, *Les folles vies de la joute de Riopelle : les mésaventures de l'art public*, Montréal, Lux Éditeur, coll. « Lettres libres », 2009, 252 p.

KELLMAN, 2002 – KELLMAN, Tila L., *Figuring Redemption: Resighting My Self in the Art of Michael Snow*, Waterloo, Wilfrid Laurier University Press, 2002, 207 p.

KENNEDY, R. et COULTER, 2018 – KENNEDY, Róisín et Riann COULTER, « Introduction », *Censoring Art. Silencing the Artwork*, sous la dir. de Róisín KENNEDY et Riann COULTER, Londres et New York, I.B. Tauris & Co., 2018, p. 1-12.

KESTERTON, 1976 – KESTERTON, Wilfred, *The Law and the Press in Canada*, Toronto, McClelland and Stewart, coll. « Carleton Library », 1976, 242 p.

KUFFERT, 2003 – KUFFERT, Leonard, *A Great Duty: Canadian Responses to Modern Life and Mass Culture, 1939-1967*, Montréal et Kingston, McGill-Queen's University Press, coll. « Carleton Library », 2003, 348 p.

LACOMBE, 1988 – LACOMBE, Dany, « Chapitre II. Pornography and the Law », *Ideology and Public Policy: the Case Against Pornography*, Toronto, Garamond Press, coll. « A Network Basics Book », 1988, p. 34-45.

LACROIX, 2002 – LACROIX, Laurier, « Le nu, incarnation de la modernité », *Suzor-Coté : matière et lumière*, catalogue d'exposition, Montréal, Éditions de l'Homme, 2002, p. 279-304.

LAING, 1979 – LAING, Blair, *Memoirs of an Art Dealer*, vol. 1, Toronto McClelland and Stewart, 1979, 264 p.

LAING, 1982 – LAING, Blair, *Memoirs of an Art Dealer*, vol. 2, Toronto McClelland and Stewart, 1979, 213 p.

LALANDE, 2003 – LALANDE, Marie-Christine, « Éloi de Grandmont », *Nuit blanche, magazine littéraire*, n° 90, 2003, p. 38-41.

LAMARCHE, L. 1999 – LAMARCHE, Lise, « La Famille de Robert Roussil. Chronique d'une sculpture », *Textes furtifs, autour de la sculpture (1978-1999)*, Montréal, Centre de diffusion 3D, coll. « Lieudit », 1999, p. 57-73.

LAMARCHE, L. 2016 – LAMARCHE, Lise, Gilles DAIGNEAULT et Lisa BOURALY, *L'Actuelle. Une galerie d'art non figuratif 1955-1957*, Montréal, Les éditions du passage, 2016, 144 p.

LANGFORD, 2014 – LANGFORD, Martha, *Michael Snow. Sa vie et son œuvre*, Toronto, Institut de l'art canadien, 2014, 96 p.

LAMBERT, 2018 – LAMBERT, Vincent, « Posséder le monde : de la *Relève* à *Parti Pris* », *Une culture de transition. À la recherche de codes de substitution au Québec (1934-1965)*, sous la dir. d'Yvan LAMONDE et Jonathan LIVERNOIS, [s.l.], Codicille éditeur, coll. « Prégnance », 2018, p. 153-171.

LAPOINTE, G. 1996 – LAPOINTE, Gilles, *L'envol des signes : Borduas et ses lettres*, Montréal, Fides, coll. « Nouvelles études québécoises », 1996, 272 p.

LAPOINTE, M. 2014 – LAPOINTE, Mathieu, *Nettoyer Montréal : Les campagnes de moralité publique, 1940-1954*, Québec, Septentrion, 2014, 400 p.

LAROCHE, 1999 – LAROCHE, Ginette, « Le renouveau dans l'art religieux au Québec 1930-1965 », *Le renouveau dans l'art religieux au Québec 1930-1965*, Québec, Musée du Québec, 1999, p. 11-42.

LECLERC et BARCLAY, 1992 – LECLERC, Denise et Marion BARCLAY, *La crise de l'abstraction au Canada les années 1950*, catalogue d'exposition, Ottawa, Musée des beaux-arts du Canada, 1992, 237 p.

LECLERC et DESSUREAULT, 2005 – LECLERC, Denise et Pierre DESSUREAULT, *Les années 60 au Canada*, catalogue d'exposition, Ottawa, Musée des beaux-arts du Canada, 2005, p. 188 p.

LECOR, 2013 – LECOR, Paul Tex, *Mon monde pour vous*, Québec, Les Éditions du Sommet, coll. « L'artiste », 2013, 158 p.

LEFEBVRE, 1973 – LEFEBVRE, Germain, *Pellan*, Montréal, Éditions de l'Homme, 1973, 159 p.

LEFEBVRE, 1986 – LEFEBVRE, Germain, *Pellan. Sa vie, son art, son temps*, La Prairie, Éditions Marcel Broquet, 1986, 215 p.

LEFEBVRE, 2008 – LEFEBVRE, Germain, *Alfred Pellan au Musée national des beaux-arts du Québec*, catalogue d'exposition, Québec, Musée national des beaux-arts du Québec, 2008, 140 p.

LEGENDRE, 1997 – LEGENDRE, Odette, *Les beaux jours du Gobelet*, [Outremont] Éditions Carte blanche, 1997, 95 p.

LEGRIS, 1981 – LEGRIS, Renée (dir.), *Dictionnaire des auteurs du radio-feuilleton québécois*, Montréal, Fides, coll. « Radiophonie et société québécoise » 1981, 200 p.

LEMON, 1985 – LEMON, James, *Toronto Since 1918. An Illustrated History*, Toronto, National Museum of Man et National Museums of Canada, coll. « The History of Canadian Cities Series », 1985, 224 p.

LENTZ, 2002 – LENTZ, Harris M., *Popes and Cardinals of the 20th Century: A Biographical Dictionary*, Jefferson, N.C., McFarland, 2002, 250 p.

LEPAGE, 1990 – LEPAGE, Jacques, *Roussil. Bronzes 1989-1990*, catalogue d'exposition, Montréal, La galerie d'art Lavalin, 1990, 24 p.

LÉPINE, M.-H. 2006 – LÉPINE, Marie-Hélène, *Alfred Pellan : la modernité*, [Saint-Jérôme et Saint-Sauveur], Musée d'art contemporain des Laurentides et Galerie d'art Michel Bigué, 2006, 47 p.

LERNER et WILLIAMSON, 1991 – LERNER, Loren et Mary WILLIAMSON, *Art et architecture au Canada : bibliographie et guide de la documentation jusqu'en 1981*, Toronto, University of Toronto Press, 1991, 2 v.

LEVER, 2010 – LEVER, Yves, « Maurice Duplessis et la censure du cinéma », *Duplessis : son milieu, son époque*, sous la dir. de Lucia FERRETTI et Xavier GÉLINAS, Québec, Septentrion, 2010, p. 219-239.

LEVER, 2008 – LEVER, Yves, *Anastasie ou la censure du cinéma au Québec*, Québec, Septentrion, 2008, 323 p.

LINTEAU, 1989 – LINTEAU, Paul-André et *al*., *Histoire du Québec contemporain, tome II. Le Québec depuis 1930*, nouvelle édition refondue et mise à jour, Montréal, Boréal, coll. « Boréal compact », 1989, 834 p.

LINTEAU, 1992 – LINTEAU, Paul-André et *al.*, *Histoire de Montréal depuis la confédération*, Montréal, Boréal, 1992, 608 p.

LORD, D. 2004 – LORD, Danielle (dir.), *Mimi Parent, Jean Benoît : surréalistes*, catalogue d'exposition, Québec, Musée national des beaux-arts du Québec, 2004, 143 p.

LORIMER, 1973 – LORIMER, James, *The Ex: a Picture History of the Canadian National Exhibition*, Toronto, J. Lewis & Samuel, 1973, 136 p.

LUCKYJ, 1986 – LUCKYJ, Natalie, *L'expression d'une volonté l'art de Prudence Heward*, catalogue d'exposition, Kingston, Agnes Etherington Art Centre, 1986, 128 p.

LUSSIER, 1997 – LUSSIER, André, *Les visages de l'intolérance au Québec, textes d'hier et d'aujourd'hui*, Sillery, Septentrion, 1997, 244 p.

MACDONALD, C.S. 1979 – MACDONALD, Colin S., « MARKLE, Robert », *A Dictionary of Canadian Artists, volume 4*, Ottawa, Canadian Paperbacks, 1979, p. 1114-1116.

MAHON, 2007 – MAHON, Alyce, *Eroticism & Art*, Oxford, Oxford University Press, 2007 (2005), coll. « Oxford History of Art », 327 p.

MAILOT, 1980 – MAILOT, Laurent, « Présentation », *Les fridolinades 1945 et 1946*, sous la dir. de Gratien GÉLINAS, Montréal, Quinze, 1980, p. 9-17.

MANWARING, 2001 – MANWARING, John A., « Canada », *Censorship: A World Encyclopedia*, vol. 1. A-D, sous la dir. de Derek JONES, Londres, Fitzroy Dearborn, 2001, p. 409-416.

MARIN, 1993 – MARIN, LOUIS, *Des pouvoirs de l'image : gloses*, Paris, Éditions du Seuil, 1993, coll. « Ordre philosophique », 265 p.

MARTEL, J. et PRÉGENT, 2017 – MARTEL, Johanne et Édith PRÉGENT, *Lucyl Martel : Une jeune artiste témoin de son temps – Les années 1940-1950*, catalogue d'exposition, Vaudreuil-Dorion, Musée régional de Vaudreuil-Soulanges, 2017, 24 p.

MARTIN, D. et GRANDBOIS, 1991 – MARTIN, Denis et Michèle GRANDBOIS, *La Collection des dessins et estampes 80 œuvres choisies*, catalogue d'exposition, Québec, Musée du Québec, 1991, 214 p.

MARTIN, M. et MARCHAND, 1993 – MARTIN, Michel et Sandra Grant MARCHAND, *Alfred Pellan*, avec des contributions de Marie CARANI et Germain LEFEBVRE, catalogue d'exposition, Québec et Montréal, Musée du Québec et Musée d'art contemporain de Montréal, 1993, 317 p.

MARTIN, M. et SAINT-PIERRE, 1992 – MARTIN, Michel et Gaston SAINT-PIERRE, *La sculpture au Québec 1946-1961. Naissance et persistance*, catalogue d'exposition, Québec, Musée du Québec, 1992, 134 p.

MCCARTHY, D. 2004 – MCCARTHY, Doris, *Doris McCarthy: Ninety Years Wise*, Toronto, Second Story Press., 2004, 120 p.

MCCARTHY, D. et WAHL, 2006 – MCCARTHY, Doris et Charis WAHL, *Doris McCarthy: My Life*, Toronto, Second Story Press, 2006, 241 p.

MCKILLOP, 2008 – MCKILLOP, A.B., *Pierre Berton: A Biography*, Toronto, McClelland & Stewart, 2008, 791 p.

MCMANN, 1988 – MCMANN, Evelyn de Rostaing, *Montreal Museum of Fine Arts formerly Art Association of Montreal: Spring exhibitions 1880-1970*, Toronto, University of Toronto Press, 1988, 417 p.

MEADOWCROFT, 1999 – MEADOWCROFT, Barbara, *Painting Friends the Beaver Hall Women Painters*, Montréal, Vehicule, 1999, 240 p.

MEUNIER et WARREN, 2002 – MEUNIER, Éric et Jean-Philippe WARREN, *Sortir de la "Grande Noirceur" : l'horizon "personnaliste" de la Révolution tranquille*, Sillery, Septentrion, coll. « Cahiers du septentrion », 2002, 207 p.

MICHON, 2004 – MICHON, Jacques, « Essor et déclin des collections populaires », *Histoire de l'édition littéraire au Québec au XXe siècle. Volume 2. Le temps des éditeurs 1940-1959*, sous la dir. de Jacques MICHON, Montréal, Fides, 2004, p. 287-322.

MILRAD et AGNEW 1980 – MILRAD, Aaron et Ella AGNEW, « Chapter 11. Obscenity and Art », *The Art World: Law, Business and Practice in Canada*, Toronto, Merritt Publishing Co., 1980, p. 188-204.

MITCHELL, 2010 – MITCHELL, W.J.T., « Que veulent réellement les images ? », *Penser l'image*, sous la dir. d'Emmanuel ALLOA, Dijon, Presses du réel, 2010, p. 211-247.

MNBAQ, 2013 – MNBAQ, *Alfred Pellan. Le grand atelier*, catalogue d'exposition, Québec, Musée national des beaux-arts du Québec, 2013, 62 p.

MOORE, C. 2014 – MOORE, Christopher, *The Court of Appeal for Ontario: Defining the Right of Appeal, 1792-2013*, Toronto, University of Toronto Press, 2014, 325 p.

MORAY, 2014 – MORAY, Gerta, *Harold Town. Sa vie et son France*, Toronto, Art Canada Institute, 2014, 105 p.

MORRIS, 1972 – MORRIS, Jerrold, *The Nude in Canadian Painting*, Toronto, New Press, 1972, 89 p.

MOURE, 2015 – MOURE, Gloria, Bruce JENKINS et Michael SNOW, *Michael Snow. Sequences: A History of his Art*, Barcelone, Ediciones Poligrafa, 2015, 375 p.

MURRAY, 1993 – MURRAY, Joan, *Dorothy Cameron: Private Eye (Selected Work from 1979-91)*, catalogue d'exposition, Oshawa, The Robert McLaughlin Gallery Civic Center, 1993, 18 p.

MURRAY, 1996 – MURRAY, Joan, *Confessions of a Curator Adventures in Canadian Art*, Toronto, Dundurn Press, 1996, 222 p.

MUSÉE DU QUÉBEC, 1995 – MUSÉE DU QUÉBEC, *Muhlstock*, catalogue d'exposition, Québec, Musée du Québec, 1995, 48 p.

NADEAU-SAUMIER et PEDNEAULT, R. 1991 – NADEAU-SAUMIER, Monique et Richard PEDNEAULT, *Louis Muhlstock variations sur le thème du corps*, catalogue d'exposition, Arthabaska, Musée Laurier, 1991, 32 p.

NAMASTE, 2017 – NAMASTE, Viviane, *Imprimés interdits : la censure des journaux jaunes au Québec, 1955-1975*, Québec, Septentrion, 2017, 238 p.

NASGAARD et ELLENWOOD, 2009 – NASGAARD, Roald et Ray ELLENWOOD, *The Automatiste revolution: Montreal, 1941-1960*, catalogue d'exposition, Vancouver : Douglas & McIntyre, 2009, 154 p.

NASGAARD et MARTIN, M. 2013 – NASGAARD, Roald et Michel MARTIN, *Les Plasticiens et les années 1950/60*, catalogue d'exposition, Québec et Markham, Musée national des beaux-arts du Québec et Varley Art Gallery, 2013, 171 p

NASGAARD, 2007 – NASGAARD, Roald, *Abstract Painting in Canada*, catalogue d'exposition, Vancouver et Halifax, Douglas & MacIntyre et Art Gallery of Nova Scotia, 2007, 432 p.

NELSON, 1998 – NELSON, Charmaine, *Through An-Other's Eyes White Canadian Artists, Black Female Subjects / Le regard de l'autre : artistes canadiens blancs, sujets féminins noirs*, catalogue d'exposition, Oshawa, Robert McLaughlin Gallery, 1998, 58 p.

NELSON, 2010 – NELSON, Charmaine, « The "Hottentot Venus" in Canada: Modernism, Censorship and the Racial Limits of Female Sexuality », *Representing the Black Female Subject in Western Art*, New York, Routledge, 2010, p. 122-136.

NICHOLAS, 2015 – NICHOLAS, Jane, « Modern Art and the Girl: Nude Art and the Feminine Threat », *The Modern Girl: Feminine Modernities, the Body and Commodities in the 1920s*, Toronto, Buffalo, London, University of Toronto Press, coll. « Studies in Gender and History », 2015, p. 152-183.

NICHOLSON, Georges, *André Mathieu : biographie. Précédée d'un entretien avec Alain Lefèvre*, Montréal, Québec Amérique, coll. « Biographie », 2010, 593 p.

NOWELL, 1992 – NOWELL, Iris, *Hot Breakfast for Sparrows My Life with Harold Town*, Toronto, Stoddart, 1992, 244 p.

NOWELL, 2010 – NOWELL, Iris, *P11, Painters Eleven: The Wild Ones of Canadian Art*, Vancouver, Douglas & McIntyre, 2010, 346 p.

NOWELL, 2014 – NOWELL, Iris, *Harold Town*, Vancouver, Figure 1 Publishing, 2014, 224 p.

NOWLIN, 2003 – NOWLIN, Christopher, *Judging Obscenity: A Critical History of Expert Evidence*, Montréal et Kingston, McGill-Queen's University Press, 2003, 302 p.

O'LEARY, 2007 – O'LEARY, Daniel, « La censure religieuse au Canada anglais », *Histoire du livre et de l'imprimé au Canada vol. III*, sous la dir. de Carole GERSON et Jacques MICHON, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 2007, p. 499-501.

O'NEILL, 1991 – O'NEILL, Louis, « Une synthèse », *Cultures du Canada français*, dossier « La morale prescrite et vécue au Canada français de l'après-guerre, 1945-1960 : actes du colloque tenu à l'Université d'Ottawa les 22 et 23 mars 1990 », vol. 8, p. 98-100.

ORD, 2003 – ORD, Douglas, *The National Gallery of Canada: Ideas, Art, Architecture*, Montréal et Kingston, McGill-Queen's University Press, 2003, 496 p.

PAIKOWSKY et NADEAU-SAUMIER, 1986 – PAIKOWSKY, Sandra et Monique NADEAU-SAUMIER, *Louis Muhlstock. Nouveaux thèmes et variations 1980-1985*, catalogue d'exposition, Sherbrooke, Musée des beaux-arts de Sherbrooke, 1986, 16 p.

PARENT, C. 1993 – PARENT, Christian, « Mimi Parent. La moralité mise en boîte », *Œuvres méconnues regard inusité sur l'art québécois*, Montréal, Université du Québec à Montréal, Module d'histoire de l'art, 1993, p. 18-19.

PARKER et POLLOCK, G. 1981 – PARKER, Rozsika et Griselda POLLOCK, *Old Mistresses : Women, Art and Ideology*, New York, Pantheon Books, 1981, 184 p.

PAULIN, 2006 – PAULIN, Marguerite, *Jacques Ferron : Le médecin, le politique et l'écrivain*, Montréal, XYZ Éditeur, coll. « Les grandes figures », 2006, 165 p.

POLLOCK, J. 1989 – POLLOCK, Jack, *Dear M. Letters from a Gentleman of Excess*, Toronto, McClelland and Stewart, 1989, 308 p.

PORTER, John R. et Jean BÉLISLE – PORTER, John R. et Jean BÉLISLE, *La sculpture ancienne au Québec trois siècles d'art religieux et profane*, Montréal, Éditions de l'Homme, 1986, 503 p.

PROVENCHER, 1973 – PROVENCHER, Jean (1973), *René Lévesque. Portrait d'un québécois*, Montréal, Éditions La Presse, 1973, 270 p.

PURCELL et MCKENNA, 1980 – PURCELL, Susan et Brian MCKENNA, *Jean Drapeau*, Montréal, Stanké, 1980, 372 p.

REID, D. 1994 – REID, Dennis, Philip MONK et Louise DOMPIERRE, *Visual Art : 1951-1993 the Michael Snow Project*, Toronto, Musée des beaux-arts de l'Ontario et Power Plant, 1994, 524 p.

REID, D. et HALE, 1972 – REID, Dennis et Barrie HALE, *La peinture torontoise : 1953-1965*, catalogue d'exposition, Ottawa, Galerie nationale du Canada, 128 p.

REID, S. 1999 – REID, Stuart, *Doris McCarthy the View From here: 1950-2000*, catalogue d'exposition, Mississauga, Art Gallery of Mississauga, 1999, 31 p.

ROBERT, G. 1970 – ROBERT, Guy, *Albert Dumouchel ou la poétique de la main*, catalogue d'exposition, Montréal, Presses de l'Université du Québec, coll. « Studio », 1970, 95 p.

ROBERT, G. 1973 – ROBERT, Guy, *L'Art au Québec depuis 1940*, Montréal, La Presse, 1973, 501 p.

ROBERT, G. et BIGUÉ, 1978 – ROBERT, Guy et Michel BIGUÉ, *La peinture au Québec depuis ses origines*, Montréal, France-Amérique, 1978, 221 p.

ROBINSON, 1978 – ROBINSON, John (dir.), *Once Upon a Century. 100 Year History of the Ex*, Toronto, J.H. Publishing Ltd., 1978, 143 p.

ROUSSIL et GAUDET, 1977 – ROUSSIL, Robert et Michel GAUDET, *Vers l'universalité le cul par terre*, Montréal, [s.n.], 1977, 125 p.

ROUSSIL, 1973 – ROUSSIL, Robert, Denys CHEVALIER et Pierre PERREAULT, *L'art et l'état*, Montréal, Éditions du Parti Pris, 1973, 101 p.

ROYER, 2002 – ROYER, Julie, *Roger Lemelin : des bonds vers les étoiles*, Montréal, XYZ éditeur, coll. « Grandes figures », 2002, 183 p.

RUMILLY, 1974 – RUMILLY, Robert, *Histoire de Montréal. Tome V 1939-1967*, Montréal, Fides, 1974, 296 p.

RYDER, 1999 – RYDER, Bruce, « Undercover Censorship: Exploring the History of the Regulation of Publications in Canada », *Interpreting Censorship in Canada*, sous la dir. de Klaus PETERSEN et Allan C. HUTCHINSON, Toronto, University of Toronto Press, 1999, p. 129-156.

SALAÜN, 2010 – SALAÜN, Élise, *Oser Éros : l'érotisme dans le roman québécois des origines à nos jours*, Montréal, Éditions Nota Bene, 2010, 398 p.

SCHAEFER, 1969 – SCHAEFER, Carl, *Carl Schaefer Retrospective Exhibition: Paintings from 1926 to 1969*, catalogue d'exposition, Montréal, [s.n.], 1969, 52 p.

SHARMAN, 1997 – SHARMAN, Vincent, « "O God! O Montreal!" », *The Oxford Companion to Canadian Literature*, 2e 770hese770n, sous la dir. d'Eugene BENSON et William TOYE, Don Mills (Ontario), 1997, [en ligne] http://www.oxfordreference.com.proxy.bibliotheques.uqam.ca/view/10.1093/acref/9780195411676.001.0001/acref-9780195411676-e-1119. Page consultée le 19 octobre 2018.

SICOTTE, 1996 – SICOTTE, Hélène, *La galerie Agnès Lefort, les années fondatrices : 1950-1961*, Montréal, H. Sicotte, 1996, 66 p.

SICOTTE, 2011 – SICOTTE, Hélène, « L'école d'art et de desing de l'art association 1943-1977 », *Art québécois et canadien. La collection du Musée des beaux-arts de Montréal*, sous la dir. de Jacques DESROCHERS, Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal, 2011, p. 222.

SILCOX, 1973 – SILCOX, David, *Harold Town: The First Exhibition of New Work, 1969-1973*, catalogue d'exposition, [Oshawa], [Robert McLaughlin Gallery], 1973, [n.p.].

SLOAN, 2012 – SLOAN, Johanne, « The New Figuration: from Pop to Postmodernism », *The Visual Arts in Canada. The Twentieth Century*, sous la dir. d'Anne WHITELAW, Brian FOSS et Sandra PAIKOWSKY, Don Mills, Oxford University Press, 2012, p. 257-277.

SMART, 1993 – SMART, Tom, *The Art of Fred Ross: A Timeless Humanism*, Fredericton, Goose Lane, 1993, 86 p.

SMITH, 2015 – SMITH, MacKay, *Montreal's Golden Square Mile: a Hstorical Perspective*, Montréal, InfiniteBooks, 2015, 167 p.

SMITHER, 2018 – SMITHER, Devon, « "Naked Ladies": The Censorship of the Nude in Canadian Modern Art », *Censoring Art. Silencing the Artwork*, sous la dir. de Róisín KENNEDY et Riann COULTER, Londres et New York, I.B. Tauris & Co. Ltd, 2018, p. 85-105.

SNOW, 1979 – SNOW, Michael, *Michael Snow: Works, 1969-1978, Films, 1964-1976*, catalogue d'exposition, Luzern, Kunstmuseum Luzern, 1979, 175 p.

SNOW, 2004 – SNOW, Michael, *Biographie of the Walking Woman = de la femme qui marche 1951-1967 (2004)*, Bruxelles, Ante Post et La lettre volée, 2004, [238 p.].

STANKÉ, 2007.11.23 – STANKÉ, Alain, « Arthur Prévost, un journaliste hors de l'ordinaire », *Le Devoir*, 23 novembre 2007, p. A8.

STANWORTH, 2014 – STANWORTH, Karen, « Excesses of Bawdy Body: John Wentworth Russell anf his Modern Girls, 1927-1935 », *The Uses of Excess in Visual and Material Culture, 1600-2010*, sous la dir. de Julie SKELLY, Farnham (Angleterre) et Burlington (États-Unis), Ashgate, 2014, p. 205-224.

STOURTON, 2016 – STOURTON, James, *Kenneth Clark: Life, Art and Civilisation*, Londres, William Collins, 2016, 496 p.

STRANGE et MERRILL, 1997 – STRANGE, Carolyn et Tina MERRILL, *Making Good: Law and Moral Regulation in Canada, 1867-1939*, Toronto, University of Toronto Press, coll. « Themes in Canadian Social History », 1997, 170 p.

SYPEREK, 2013 – SYPEREK, Pandora, « An Excess of Prudery? Lilias Torrance Newton's Nude and the Censorship in Interwar Canadian Painting », *Contesting Bodies and Nation in Canadian History*, sous la dir. de Patrizia GENTILE et Jane NICHOLAS, Toronto, University of Toronto Press, coll. « Studies in Gender and History », 2013, p. 155-179.

TAMPLIN, 1988 – TAMPLIN, Lili-Maria, *R.L. Bloore, Drawings, 1960-1988*, catalogue d'exposition, Peterborough, Art Gallery of Peterborough, 1988, 36 p.

TEBOUL, 1984 – TEBOUL, Victor, *Le Jour : Émergence du libéralisme moderne au Québec*, Montréal, Hurtubise-HMH, coll. « Cahiers du Québec. Communications », 1984, 436 p.

TÉTREAU, 1996 – TÉTREAU, François, *Roussil écarlate*, Ville Saint-Laurent, Éditions du Trécarré, 1996, 153 p.

THÉBERGE, 1978 – THÉBERGE, Pierre, Michael SNOW et Alain SAYAG, *Michael Snow*, catalogue d'exposition, Paris, Centre Georges Pompidou, 1978, 78 p.

THIÉBAUT, 2014 – THIÉBAUT, Philippe *Pudeur : de l'utilité de la feuille de vigne*, Paris, La Table ronde, coll. « Pictum », 2014, 96 p.

THIVOLET, 1981 – THIVOLET, Marc, *L'Art de Vittorio Fiorucci : affiches 1964-1981*, [Paris], [Canadian Cultural Centre], [1981], 6 p.

TIPPETT, 2017 – TIPPETT, Maria, *Sculpture in Canada. A History*, Madeira Park, Douglas & McIntyre, 2017, 272 p.

TRÉPANIER, 1986 – TRÉPANIER, Esther, « L'émergence d'un discours de la modernité dans la critique d'art », *L'avènement de la modernité culturelle au Québec*, sous la dir. d'Esther TRÉPANIER et Yvan LAMONDE, Montréal, Institut québécois de recherche sur la culture, 1986, p. 69-112.

TRÉPANIER, 1998 – TRÉPANIER, Esther, *Peinture et modernité au Québec : 1919-1939*, Québec, Nota Bene, coll. « Essais critiques », 1998, 395 p.

TRUDEL, 1967 – TRUDEL, Jean, *Sculpture traditionnelle du Québec*, catalogue d'exposition, Québec, Ministère des affaires culturelles et Musée du Québec, 1967, 168 p.

VANLAETHEM et M. FORGET, 2005 – VANLAETHEM, France, *L'édifice Ernest-Cormier : siège de la Cour d'appel du Québec à Montréal*, avec la collaboration de Madeleine FORGET, [Québec], Ministère de la culture et des communications, Direction générale du secrétariat et des communications, coll. « Patrimoines. Lieux et traditions », 2005, 56 p.

VERDET, 1996 – VERDET, André, *R. Roussil : Tourrettes-sur-Loup rend hommage à l'artiste à l'occasion de ses cinquante années de sculpture*, catalogue d'exposition, Tourrettes-sur-Loup, Municipalité de Tourrettes-sur-Loup [1996], [28] p.

VILLENEUVE, 1997 – VILLENEUVE, René, *Du baroque au néo-classicisme la sculpture au Québec*, catalogue d'exposition, Ottawa, Musée des beaux-arts du Canada, 1997, 219 p.

VINCENT et MICHON, 2004 – VINCENT, Josée et Jacques MICHON, « Promotion et distribution du livre », *Histoire de l'édition littéraire au Québec au XXe siècle. Volume 2. Le temps des éditeurs 1940-1959*, sous la dir. de Jacques MICHON, Montréal, Fides, 2004, p. 353-384.

VORANO, 2008 – VORANO, Norman, « Inuit Men, Erotic Art », *Me Sexy: an Exploration of Native Sex and Sexuality*, sous la dir. d'Hayden TAYLOR, Vancouver, Douglas & McIntyre, 2008, p. 124-149.

WAGNER, 1995 – WAGNER, Serge, *Louis Muhlstock un peintre dans le siècle*, catalogue d'exposition, Hull, Galerie Montcalm, 1995, 31 p.

WAINWRIGHT, 2010 – WAINWRIGHT, Andy, *Blazing Figures: A Life of Robert Markle*, Waterloo, Wilfred Laurier University Press, 2010, 289 p.

WALDEN, 2000 – WALDEN, Keith, *Becoming Modern in Toronto: the Industrial Exhibition and the Shaping of a Late Victorian Culture*, Toronto, University of Toronto Press, 2000, 325 p.

WALL et ZALKIND, 1982 – WALL, Geoffrey et N. ZALKIND, « The Canadian National Exhibition: Mirror of Canadian Society », *Recreational Land Use: Perspectives on its Evolution in Canada*, Ottawa, Carleton University Press, coll. « Carleton Library Series », 1982, p. 311-321.

WARREN, 2012 – WARREN, Jean-Philippe (sous la dir.), *Une histoire des sexualités au Québec au XXe siècle*, Montréal, VLB, coll. « Études québécoises », 2012, 288 p.

WATSON, 2000 – WATSON, Patrick, « Robert Markle », *The Canadians : Biographies of a Nation*, vol. 3, sous la dir. de Patrick WATSON et Hugh GRAHAM, Toronto, McArthur & Company, 2000, 29-53.

WAUGH, 1996 – WAUGH, Thomas, *Hard To Imagine: Gay Male Eroticism in Photography and Film From Their Beginnings to Stonewall*, New York, Columbia University Press, 1996, p. 176-431.

WAUGH, 1998 – WAUGH, Thomas, « Des Adonis en quête d'immortalité – la photographie homoérotique », *Sortir de l'ombre : Histoires des communautés lesbienne et gaie de Montréal*, sous la dir. de Frank W. REMIGGI et Irène DEMCZUK, Montréal, VLB, 1998, p. 53-79.

WEINTRAUB, 1996 – WEINTRAUB, William, *City Unique Montreal Days and Nights in the 1940s and '50s*, Toronto, McClelland and Stewart, 1996, 332 p.

WIGMORE, 2005 – WIGMORE, Donnalu (dir.), *Isaacs Seen*, catalogue d'exposition, Toronto, Hart House et University of Toronto, 2005, 168 p.

WITHROW, 1972 – WITHROW, William, *Contemporary Canadian Painting*, [s.l.], Wiesbaden M. Sändig 1972, 223 p.

WOLFF, 2012 – WOLFF, Justin P., *Thomas Hart Benton: A Life*, New York, Farrar, Straus and Giroux, 2012, 400 p.

YORKE, 1997 – YORKE, Malcolm, *Matthew Smith. His Life and Reputation*, Londres et Boston, Faber and Faber, 1997, 264 p.

c) Mémoires et thèses

ANTONCIC, 2011 – ANTONCIC, Debra Anne, « "Oddballs And Eccentrics" ("Les Hirsutes et les Excentriques") : Visual Arts And Artists In The Popular Press In Post-War Canada », thèse de doctorat, Kingston, Queen's University, 2011, 296 f.

BLANCHARD-PILON, 2016 – BLANCHARD-PILON, Jacinthe, « Entre la fuite et l'exil : réception, circulation et reconnaissance des artistes non figuratifs du Québec au Musée des beaux-arts de Montréal, au Musée de la Province et à la Galerie nationale du Canada (1955-1960) », mémoire de maîtrise, Montréal, Université du Québec à Montréal, 2016, 325 f.

BRADETTE BROSSARD, 2008 – BRADETTE BROSSARD, Judith, « Jean-Paul Mousseau artiste public : étude de la station de métro Peel, de l'église Saint-Maurice-de-Duvernay et de la Mousse spacthèque de Montréal », mémoire de maîtrise, Montréal, Université du Québec à Montréal, 2008, 183 f.

BROOKS, 1992 – BROOKS, Sharon E., « "Abstract at Home". Against the Ideals of Nationalism: A Study of Exhibition practices in Toronto 1940-1953 », mémoire de maîtrise, Toronto, York University, 1992, 74 f.

CHOQUETTE, 1996 – CHOQUETTE, Pascale, « Corridart : d'un évènement culturel à une affaire juridique. Analyse des textes journalistiques et jugement de l'affaire Corridart (1975-1988) », mémoire de maîtrise, Sherbrooke, Université de Sherbrooke, 1996, 421 f.

CLARKE, 1996 – CLARKE, Meaghan Emily, « (Re)constructing the Feminine in Art Writing: The Canadian Magazine “Mayfair” in the 1950s », mémoire de maîtrise, Ottawa, Carleton University, 1996, 164 f.

CONNOLLY, 1992 – CONNOLLY, Jocelyne, « Le Musée d’art contemporain de Montréal décideurs et morphologie socio-esthétique de la collection (1964-1991) », mémoire de maîtrise, Montréal, Université du Québec à Montréal, 1992, 205 f.

CURRELL, 1995 – CURRELL, Daniel John, « Modernism in Canada : Clement Greenberg and Canadian Art », mémoire de maîtrise, Montréal, Concordia University, 1995, 113 f.

DEAN, R.E. 1974 – DEAN, Ronald Edward, « Obscenity Standards in Canada and the United States a Comparative Study in Constitutional Law », 776hese de doctorat, Knoxville, University of Tennessee, 1974, 158 f.

DE ANDRADE, 2018 – DE ANDRADE, Marie-Maxime, « The Exhibition of Art in Montreal’s Department Stores, 1900–1945 », mémoire de maîtrise, Ottawa, Carlton University, 2018, 147 f.

DÉRY, 1982 – DÉRY, Louise, « L’influence de la critique d’art de John Lyman dans le milieu artistique québécois de 1936 à 1942 », mémoire de maîtrise, Québec, Université Laval, Sainte-Foy, 1982, 245 f.

DESCOTEAUX, 1993 – DESCOTEAUX, Louise, « Corridart, la censure », mémoire de maîtrise, Montréal, Université du Québec à Montréal, 1993, 300 f.

DOUCET, 2011 – DOUCET, Danielle, « Le monde de l’art public montréalais des années cinquante : le discours critique tenu sur la production de l’France murale, 1950-mai 1961 », thèse de doctorat, Montréal, Université du Québec à Montréal, 2011, 505 f.

DUTIL, 1985 – DUTIL, Christian, « La nouvelle censure théâtrale au Québec et en France », thèse de doctorat, Paris, Universite de la Sorbonne nouvelle, 1985, 385 f.

FARAND, 1985 – FARAND, Francine, « La critique d’art dans les journaux montréalais de 1940 à 1948 », mémoire de maîtrise, Montréal, Université de Montréal, 1985, 261 f.

FYFE, 2008 – FYFE, Heather Dianne, « Mira Godard : Canada's Art Dealer », mémoire de maîtrise, Montréal, Concordia University, 2008, 108 f.

GÉLINAS, D. 2007 – GÉLINAS, Dominique, « L'influence des expositions et de la critique sur la vie artistique de Louis Muhlstock : 1935-1995 », Rapport de stage, Musée des beaux-arts de Montréal, Montréal, Université du Québec à Montréal, 2007, 101 p.

GERVAIS, J. 2010 – GERVAIS, Josiane, « La presse d'information et son rôle dans le développement de la critique d'art au Québec au tournant du XXe siècle », mémoire de maîtrise, Montréal, Université du Québec à Montréal, 2010, 123 f.

GRANDBOIS, 1982 – GRANDBOIS, Michèle, « Guy Viau, critique d'art québécois », mémoire de maîtrise, Québec, Université Laval, 1982, 169 f.

GREENHORN, 1996 – GREENHORN, Beth, « An Art Critic at the Ringside: Mapping the Public and Private Lives of Pearl McCarthy », mémoire de maîtrise, Ottawa, Carleton University, 1996, 255 f.

HARDY, 2006 – HARDY, Dominic, « A Metropolitan Line. Robert LaPalme (1908–1997), Caricature and Power in the Age of Duplessis (1936–1959) », thèse de doctorat, Montréal, Concordia University, 2006, 542 f.

LAFLEUR, 2011 – LAFLEUR, Geneviève, « Le parcours de formation et les stratégies de diffusion de femmes galeristes à Montréal entre 1941 et 1963 : Denyse Delrue, Estelle Hecht, Agnès Lefort et Rose Millman », mémoire de maîtrise, Montréal, Université du Québec à Montréal, 2011, 151 f.

LAFLEUR, 2020 – LAFLEUR, Geneviève, « Le rôle des entrepreneures culturelles dans le développement des arts visuels au Québec (1949-1960) », thèse de doctorat, Montréal, Université du Québec à Montréal 2020, 575 f.

LAPOINTE, M. 2010 – LAPOINTE, Mathieu, « Le comité de moralité publique, l'enquête Caron et les campagnes de moralité publique à Montréal, 1940-1954 », thèse de doctorat, Toronto, York University, 2010, 484 f.

LEROUX, 2002 – LEROUX, John, « The Murals of Fred Ross : a Quest for Relevance », mémoire de maîtrise, Montréal, Concordia University, 2002, 197 f.

LYONNAIS, 2014 – LYONNAIS, Annie, « Contrôle de la moralité sexuelle et loi criminelle : la répression de l'obscénité à l'adoption du Bill Omnibus, 1953-1969 », mémoire de maîtrise, Montréal, Université du Québec à Montréal, 2014, 121 f.

MARCOTTE, 2000 – MARCOTTE, Julie, « Les galeries Denyse Delrue (1957-1984) », mémoire de maîtrise, Montréal, Université du Québec à Montréal, 2000, 169 f.

MARCOUX, 1981 – MARCOUX, Pierre, « Les idées politiques et sociales du journal "Vrai", 1954–1959 », mémoire de maîtrise, Ottawa, Université d'Ottawa, 1981, 138 f.

MONAHAN, 1985 – MONAHAN, Laurie Jean, « The New Frontier Goes to Venice : Robert Rauschenberg and the XXXII Venice Biennale », mémoire de maîtrise, Vancouver, University of Bristish Columbia, 1985, 134 f.

MOREAU, 1997 – MOREAU, Louise, « Making Art Modern: The First Decade of "Vie des Arts" Magazine and its Contribution to the Discourse on the Visual Arts in Quebec During the 1950s and 1960s », mémoire de maîtrise, Montréal, Concordia University, 1997, 102 f.

NELSON, 1995b – NELSON, Charmaine, « "Coloured Nude" : Fetishization, Disguise, Dichotom », mémoire de maîtrise, Montréal, Concordia University, 1995, 125 f.

NICHOLAS, 2006 – NICHOLAS, Jane, « Catching the Public Eye: The Body, Space, and Social Order in 1920s Canadian Visual Culture », 778 hese de doctorat, Waterloo, University of Waterloo, 2006, 310 f.

PAGEOT, 2004 – PAGEOT, Édith-Anne, « Images du sujet, du féminin et du masculin chez Smith, Roberts, Lyman et M. Gagnon », thèse de doctorat, Montréal, Université de Montréal, 2004, 434 f.

SAINT-DENIS, 1981 – SAINT-DENIS, Paul, « Legislating Morality the Case of Obscenity Legislation in Canada », mémoire de maîtrise, Ottawa, University of Ottawa, 1981, 127 f.

SAINT-GEORGES, 2005 – SAINT-GEORGES, Sylvie, « La réception critique des nus de Marc-Aurèle de Foy Suzor-Côté (1869-1937) », mémoire de maîtrise, Montréal, Université du Québec à Montréal, 2005, 249 f.

SAINT-LAURENT, 1987 – SAINT-LAURENT, Danielle, « La figure féminine dans la peinture d'Alfred Pellan (1930-1960) », mémoire de maitrise, Montréal, Université du Québec à Montréal, 1987, 300 f.

SICOTTE, 1989 – SICOTTE, Hélène, « Walter Abell, Robert Ayre, Graham McInnes aperçu de la perspective sociale dans la critique d'art canadienne entre 1935 et 1945 », mémoire de maîtrise, Montréal, Université du Québec à Montréal, 1989, 279 f.

SMITHER, 2010 – SMITHER, Devon, « Identity Crisis: the Nude in 1930s Modern Canadian Art », mémoire de maîtrise, Vancouver, University of British Columbia, 2010, 71 f.

SMITHER, 2016 – SMITHER, Devon, « Bodies of Anxiety: The Female Nude in Modern Canadian Art, 1913-1945 », 779hese de doctorat, Toronto, University of Toronto, 2016, 242 f.

STANNERS, 2009 – STANNERS, Sarah A., « Going British and Being Modern in the Visual Art Systems of Canada, 1906–1976 », 779 hese de doctorat, Toronto, University of Toronto, 2009, 354 f.

VALLIANT, 1991 – VALLIANT, Lois, « Robert Hugh Ayre (1900-1980). Art: A Place in the Community. Reviews at *The Gazette*, Montreal (1935-1937) and at *The Standard*, Montreal (1938-1942) », mémoire de maîtrise, Montréal, Concordia University, 1991, 126 f.

d) Documentaires

GLADU, A. 1986 – GLADU, André, *Pellan*, Cinéma libre, DVD, 1986, 72 mins.

LEWIS et MONETTE, 2006 – LEWIS, Philip et Jean-François MONETTE, *À fleur de peau : Alan B. Stone & la photo culturiste*, Frameline, DVD, 2006, 49 mins.

PALARDY, 2009 – PALARDY, Jean, *Artist in Montreal*, Office National du Film du Canada, DVD, 2009 (1954), 29 mins 33 s.

VOLKMER, 2003 – VOLKMER, Werner, *Roussil, ou, le curieux destin d'un anarchiste impénitent*, Aquilon film, Société grics, DVD, 2003, 50 mins.

e) Sites Internet

ACADÉMIE DES LETTRES DU QUÉBEC, [n.d.] – ANONYME, « Roméo Boucher », *Académie des lettres du Québec* [en ligne], http ://www.academiedeslettresduquebec.ca/membres/romeo-boucher-52. Page consultée le 29 mai 2018.

ACLC, [n.d.] – ANONYME, « Notre mission et l'histoire », *Canadian Civil Liberties Association / Association canadienne des libertés civiles*, [n.d.], [en ligne], https ://ccla.org/our_mission/?lang=fr. Page consultée le 20 janvier 2019.

AGO, [n.d.] – ANONYME, « Director/Chief Curator Fact Sheet », *Art Gallery of Ontario*, [n.d], [en ligne], https://ago.ca/director/chief-curator-fact-sheet. Page consultée le 28 octobre 2019.

AGO, 2012 – ANONYME, « LOOK AGAIN: PICASSO AND MAN: THE 1964 EXHIBITION », *Art Gallery of Ontario*, 2012, [en ligne], https://ago.ca/exhibitions/look-again-picasso-and-man-1964-exhibition. Page consultée le 7 août 2018.

ANONYME, [n.d.] – ANONYME, « Bio », *André Jasmin*, [s.d.], [en ligne], http://www.andrejasmin.com/en/pages/bio. Page consultée le 29 mai 2018.

BANQ NUMÉRIQUE, [n.d.] – ANONYME, « Revues et journaux québécois numérisés par BAnQ », *BAnQ Numérique*, [n.d.], [en ligne],

http://numerique.banq.qc.ca/ressources/details/RJQ. Page consultée le 9 décembre 2018.

BEHIELS, 2013.12.15 – BEHIELS, M.D., « Gagnon, Jean-Louis », *L'encyclopedie canadienne*, 15 décembre 2013, [en ligne], http://www.thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/gagnon-jean-louis/. Page consultée le 23 janvier 2016.

BOUCHARD, 2020.03.23 – BOUCHARD, Anne-Marie, « Acquisitions récentes : Lucyl Martel, "Atelier" », *Musée natioanl des beaux-arts du Québec*, 23 mars 2020, [en ligne], https://www.mnbaq.org/blogue/2020/03/23/acquisitions-recentes-lucyl-martel-atelier. Page consultée le 24 mars 2020.

CARPENTER, 2016 – CARPENTER, Ken, « Harold Town », *L'encyclopedie canadienne*, 24 août 2016, [en ligne], http://encyclopediecanadienne.ca/fr/article/town-harold-barling/. Page consultée le 16 février 2017.

CCCA, 2007 – ANONYME, « Chronologie », *CCCA*, [n.d.], [en ligne], http://ccca.concordia.ca/resources/searches/runChronoSearch.html?languagePref=fr&qsponsor=Dorothy+Cameron+Gallery. Page consultée le 18 mars 2018.

CHAPLIN, [n.d.] – CHAPLIN, Lawrence, « Lawrence Chaplin », [n.d.], [en ligne], http://www.dimensionplus.net/app/webroot/bio/fr/ChaplinLawrence_120_fr.pdf. Page consultée le 12 avril 2017.

CONCORDIA UNIVERSITY, [n.d.] – ANONYME, « Statue of David, Vanier Library », *Records Management and Archives / Stories from the Archives*, [en ligne], https://www.concordia.ca/offices/archives/stories/david.html. Page consultée le 31 octobre 2016.

COUR SUPRÊME DU CANADA, [n.d.] – ANONYME, « Rôle de la Cour », *Cour suprême du Canada* [en ligne], http://www.scc-csc.ca/court-cour/role-fra.aspx. Page consultée le 8 avril 2018.

DELAGE, 2018 – DELAGE, Jocelyne, « Gérard Delage », *L'encyclopédie canadienne*, 29 mars 2018, [en ligne], https://www.thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/gerard-delage. Page consultée le 13 janvier 2019.

ÉRUDIT [n.d] – ANONYME, « Revues par ordre alphabétique », *Érudit*, [n.d.], [en ligne], https://www.erudit.org/fr/. Page consultée le 8 avril 2018.

GLOBE AND MAIL HISTORICAL NEWSPAPER ARCHIVES, [n.d] – Anonyme, « Globe and Mail Historical Newspaper Archives », *Toronto Reference Library*, [n.d.], [en ligne], https://www.torontopubliclibrary.ca/detail.jsp?Entt=RDMEDB0057&R=EDB0057. Page consultée le 8 avril 2018.

GOUVERNEMENT DU QUÉBEC, 2013a – ANONYME, « Maison Nivard-De Saint-Dizier », *Répertoire du Patrimoine culturel du Québec*, 2013, [en ligne], http://www.patrimoine-culturel.gouv.qc.ca/rpcq/detail.do?methode=consulter&id=92920&type=bien#.Xxx12PhKjvV. Page consultée le 22 janvier 2020.

GOUVERNEMENT DU QUÉBEC, 2013b – ANONYME, « Maheux, Arthur », *Répertoire du Patrimoine culturel du Québec*, 2013, [en ligne], http://www.patrimoine-culturel.gouv.qc.ca/rpcq/detail.do?methode=consulter&id=22817&type=pge#.WwcF2lOUuCQ. Page consultée le 24 mai 2018.

INSTITUT DE L'ART CANADIEN, 2017 – ANONYME, « Chronologie », *Jeanne Parkin : Histoire vivante*, 2017, [en ligne], https://www.aci-iac.ca/francais/histoires-vivantes/jeanne-parkin/chronologie. Page consultée le 23 décembre 2018.

KALLINEY, 2006 – KALLINEY, Peter, « Angry Young Men », *Oxford Reference*, 2006, [en ligne], http://www.oxfordreference.com.proxy.bibliotheques.uqam.ca:2048/view/10.1093/acref/9780195169218.001.0001/acref-9780195169218-e-0012. Page consultée le 22 avril 2018.

KALMAN, 2015.04.03 – KALMAN, Harold D., « Architecture des Aéroports », *L'encyclopedie canadienne*, 3 avril 2015, [en ligne], http://encyclopediecanadienne.ca/fr/article/architecture-des-aeroports/. Page consultée le 16 février 2017.

MACIAG, 2009.09.07 – MACIAG, Samantha, « Regina's Buffalo Days Gets a New Name : Queen City Ex », *Regina Leader-Post*, 7 septembre 2009, [en ligne], http://www.leaderpost.com/Regina+Buffalo+Days+gets+name+Queen+City/1771934/story.html. Page consultée le 14 décembre 2016.

PARCS CANADA, 2015.05.01 – ANONYME, « Canadian Woman's Christian Temperance Union », *Communiqués de presse et fiches d'information*, 1er mai 2015, [en ligne], http://www.pc.gc.ca/apps/cp-nr/release_f.asp?bgid=114&andor1=bg. Page consultée le 4 janvier 2016.

PERRIN, 2008 – PERRIN, Peter, Betty NYGAARD KING et Jennifer WISE, « Mavor Moore », *L'encyclopedie canadienne*, 2008, [en ligne], https://www.thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/moore-james-mavor. Page consultée le 4 février 2016.

PISTARD-CLG3, [n.d.] – ANONYME, « Fonds Maurice Huot CLG23 », *Pistard* [en ligne], http://pistard.banq.qc.ca/unite_chercheurs/description_fonds?p_anqsid=20110201120150650&p_centre=06M&p_classe=CLG&p_fonds=23&p_numunide=930260. Page consultée le 24 mai 2018.

PISTARD-P689, [n.d.] – ANONYME, « Cote : P689 », *Pistard*, [en ligne], http://pistard.banq.qc.ca/unite_chercheurs/description_fonds?p_anqsid=20091014202552898&p_centre=06M&p_classe=P&p_fonds=689&p_numunide=832107. Page consultée le 15 mars 2018.

PLAMONDON, [n.d.] –PLAMONDON, Jacinthe, *Capsules historiques : Cour du Québec*, [en ligne] http://www.tribunaux.qc.ca/c-quebec/25ans/CapsuleHistoireCQ25ans_4.pdf. Page consultée le 8 février 2016.

POTVIN, 2006 – POTVIN, Gilles, « Canadian Concerts & Artists », *L'encyclopédie candadienne*, 2006, [en ligne], https://www.thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/canadian-concerts-artists-inc. Page consultée le 18 janvier 2018.

RADIO-CANADA, 2019.01.29 – RADIO-CANADA, « Autrefois censurés, des nus s'exposent à Montréal », *Radio-Canada*, 29 janvier 2019, [en ligne], https://ici.radio-canada.ca/nouvelle/1149819/dessins-tableaux-nus-exposition-musee-beaux-arts-montreal. Page consultée le 30 janvier 2019.

ROBERT, M. 2011 – ROBERT, Mario, « Histoires municipales. La création de la cour municipale de Montréal en 1851 », *Archives de Montréal*, 3 juin 2011, [en ligne], http://archivesdemontreal.com/2011/06/03/la-creation-de-la-cour-municipale-de-montreal-en-1851/. Page consultée le 8 février 2016.

ROUSSIL, 1958-2002 – ANONYME, « Coupures de presse, 1958-2002 », *Robert Roussil*, [en ligne], http://robertroussil.com/Robert_Roussil/TEXTES/Pages/Coupures_de_presse,_1958-2014.html. Page consultée le 15 janvier 2016.

STATISTIQUE CANADA, 1950 – ANONYME, « Annuaire du Canada 1950 », *Statistique Canada*, p. 156, [en ligne], https://www66.statcan.gc.ca/fra/1950-fra.htm. Page consultée le 30 juillet 2018.

STATISTIQUE CANADA, 1952a – ANONYME, « Annuaire du Canada 1952 », *Statistique Canada*, p. 137, [en ligne], https://www66.statcan.gc.ca/fra/1952-53/195201930137_p.%20137.pdf. Page consultée le 30 juillet 2018.

STATISTIQUE CANADA, 1952b – ANONYME, « Annuaire du Canada 1952 », *Statistique Canada*, p. 139, [en ligne], https://www66.statcan.gc.ca/fra/1952-53/195201950139_p.%20139.pdf. Page consultée le 30 juillet 2018.

TORONTO STAR HISTORICAL NEWSPAPER ARCHIVE [n.d.] – ANONYME, « Toronto Star Historical Newspaper Archive », *Toronto Reference Library*, [n.d.], [en ligne], https://www.torontopubliclibrary.ca/detail.jsp?Entt=RDMEDB0111&R=EDB0111. Page consultée le 8 avril 2018.

UNIVERSITY OF MANITOBA, 2008 – ANONYME, « Richard Williams », *University of Manitoba Librairies*, 2008, [en ligne], http://www.umanitoba.ca/libraries/units/archives/collections/complete_holdings/ead/html/Williams.shtml. Page consultée le 4 janvier 2019.