

Le Monument permanent à la mémoire des six millions de victimes juives de l'Holocauste de Marcelle Ferron : édifier une nouvelle mémoire visuelle québécoise pour la commémoration de l'Holocauste

Franck Calard

Résumé

Cet article explore la création et la signification du *Monument permanent à la mémoire des six millions de victimes juives de l'Holocauste*, réalisé par l'artiste québécoise Marcelle Ferron en 1970 pour le siège du Congrès juif canadien à Montréal. Cette étude examine le contexte historique et social de la commémoration de l'Holocauste au Québec, ainsi que les motivations du Congrès juif canadien à choisir Ferron, une artiste non juive, pour ce projet. L'auteur analyse également les aspects symboliques et esthétiques du *Monument*, une verrière en verre-écran intégrant des éléments de vitrail commémoratif et religieux, et souligne sa place unique dans l'œuvre de l'artiste. Finalement, l'article met en lumière l'importance de ce monument comme témoignage de la mémoire translatée de l'Holocauste au Québec, et comme symbole de la relation complexe et évolutive entre la communauté juive et la société québécoise.

Mots-clés : Marcelle Ferron, verre-écran, monument, holocauste

Biographie de l'auteur

Candidat au doctorat en histoire de l'art à l'Université de Montréal et spécialiste de l'histoire du vitrail québécois et canadien des XIX^e, XX^e et XXI^e siècles, Franck Calard est titulaire de plusieurs diplômes en histoire de l'art, arts plastiques, patrimoine, lettres modernes et sciences des religions.

Abstract

This article explores the creation and significance of the *Monument permanent à la mémoire des six millions de victimes juives de l'Holocauste*, created by Quebec artist Marcelle Ferron in 1970 for the headquarters of the Canadian Jewish Congress in Montreal. This research examines the historical and social context of Quebec's Holocaust commemoration, as well as the motivations for the Canadian Jewish Congress to select Ferron, a non-Jewish artist, for this project. The author also analyses the symbolic and aesthetic aspects of the *Monument*, a glass screen window incorporating elements of commemorative and religious stained-glass, and highlights its unique place in the artist's work. Finally, the article highlights the importance of this monument as a testimony to the translation of the Holocaust in Quebec and as a symbol of the complex and evolving relationship between the Jewish community and Quebec society.

Keywords: Marcelle Ferron, stained-glass, monument, holocaust

Author's biography

PhD candidate in Art History at the Université de Montréal and a specialist in the history of Québec and Canadian stained glass from the 19th, 20th, and 21st centuries, Franck Calard holds several degrees in art history, fine arts, heritage studies, modern literature, and religious studies.

À la suite du grand silence des années 1950 et 1960, une vague de témoignages et de commémorations autour des événements tragiques de l'Holocauste s'est fait sentir à partir du troisième quart du XX^e siècle. Selon l'historien du film et des médias Tobias Ebbrecht-Hartmann, ce mouvement s'expliquerait principalement par la diffusion de la série télévisée états-unienne *Holocaust* en 1978 (Ebbrecht-Hartmann, 2008, p. 127-132). Cependant, des tentatives de témoignages émergent dès l'après-guerre : citons, par exemple l'œuvre autobiographique *Se questo è un uomo* de l'écrivain italien Primo Lévi (1919-1987), qui relate dès 1947 – et plus massivement à partir de 1963 – sa déportation au camp de concentration et d'extermination d'Auschwitz. Malheureusement, les témoins des horreurs de la Seconde Guerre mondiale ont rarement été pris en compte par les historiens et les historiennes, qui éprouvaient une certaine méfiance à l'égard de leurs productions, qu'il s'agisse de livres, d'entrevues ou encore de transcriptions (Wieviorka, 1998/2013, p. 14-15). Rappelons notamment à ce sujet les propos de l'historienne états-unienne Lucy Dawidowicz concernant la place du témoignage dans la recherche sur l'Holocauste : «Les transcriptions des témoignages que j'ai examinées sont pleines d'erreurs dans les dates, les noms des personnes, et les endroits, et ils manifestent à l'évidence une mauvaise compréhension des événements eux-mêmes» (Dawidowicz citée dans Wieviorka, 1998/2013, p. 14-15). Nous pourrions alors nous demander ce que serait une «bonne» compréhension des événements, comme le souhaite cette chercheuse. Avec un tel positionnement, force est de constater que la sensibilité, les émotions et la subjectivité ont été balayées d'un revers de manche.



Figure 1. Marcelle Ferron, *Monument permanent à la mémoire des six millions de victimes juives de l'Holocauste*, 1970, verre-écran, 548.64 x 213.36 cm © Art Public Montréal.

Or, bien que distincts, les concepts de témoignage et de commémoration peuvent s'articuler dans certains contextes mémoriels. En effet, si le témoignage relève de la parole individuelle et de la transmission d'une expérience vécue, la commémoration s'inscrit dans une logique plus collective et institutionnalisée. Lorsqu'un monument convoque des formes, des récits ou des symboles qui évoquent les expériences des survivants ou prolongent leurs voix, il devient un espace où témoignage et commémoration se croisent, sinon se répondent. Ainsi, il est nécessaire de prendre de la hauteur et de considérer la mémoire de l'Holocauste à diverses échelles, aussi bien que sur plusieurs médiums et/ou médias. En ce sens, la mémoire canadienne, et plus précisément montréalaise, semble être tout à fait adaptée à un tel exercice. Encore trop peu étudiée, la question des modalités de commémoration et de transmission de l'Holocauste au Québec mérite notre attention. Quoi de mieux qu'un monument pour aborder la mémoire de l'Holocauste au Québec? L'un des plus célèbres, mais aussi des plus

méconnus, est sans aucun doute le *Monument permanent à la mémoire des six millions de victimes juives de l'Holocauste* (fig. 1) réalisé par Marcelle Ferron (1924-2001) en 1970 pour le siège du Congrès juif canadien (CJC) de Montréal (fig. 2). À l'occasion de son inauguration, l'avocat et leader civique juif Monroe Abbey soulignait que :

- L'Édifice Samuel Bronfman qui fut récemment inauguré à Montréal est le centre de l'activité juive au Canada. Il est parfaitement à propos qu'un souvenir permanent dédié aux martyrs de la dernière guerre mondiale y trouve place. C'est une œuvre d'art attachante et impressionnante qui servira à rappeler à tous ceux qui pénètrent dans l'édifice, que nous ne devons jamais plus permettre une pareille discrimination, aussi horrible, de race, couleur, croyance, de se répéter à n'importe quel moment dans le futur. (Bronfman cité dans Bulletin du cercle juif, 1970, p. 3)

Cette œuvre, qui est une verrière en verre-écran, est intéressante à bien des égards. Touchant autant l'histoire de la communauté juive de Montréal que le rapport de cette dernière avec les Québécois, ou encore le domaine des vitraux commémoratifs et, par extension, les monuments et mémoriaux de la Shoah, elle nous offre une pléthore de questions en lien avec la thématique du témoignage. Par ses choix esthétiques et techniques, la verrière de Ferron



Figure 2. Franck Calard, vue de l'ancien siège du Congrès juif canadien, 2022 © Franck Calard.

ne se limite pas à une fonction commémorative : elle établit un lien avec les témoignages de survivants en intégrant visuellement des éléments qui évoquent la fragmentation, la mémoire et l'expérience vécue¹. Cependant, dans le cadre de cet article, nous nous concentrerons sur la sélection de Ferron en tant qu'artiste n'ayant pas d'origines juives pour la réalisation d'un monument dédié à l'un des plus importants épisodes de l'histoire juive contemporaine. Autrement dit, nous nous demanderons quels ont été les critères d'un tel choix et comment Ferron a appréhendé cette production que l'on pourrait qualifier d'«engagée». Pour ce faire, nous articulerons l'étude du Monument grâce à trois outils théoriques : *The Texture of Memory: Holocaust Memorials and Meaning* de James Young, *Lieux de mémoire, lieux de deuil. Institutions et commémoration* de Régine Robin et *L'ère du témoin* d'Annette Wieviorka. En effet, l'approche historique et muséographique nous permettra de comprendre les contextes spatial et culturel dans lesquels s'inscrit la verrière de Ferron, tandis que l'approche littéraire nous donnera les moyens d'appréhender la place de la mémoire et de la transmission dans cette œuvre à fort caractère symbolique.

La première partie de cette étude se concentrera sur les liens qui unissent la communauté juive montréalaise et le Congrès juif canadien². De cette manière, il sera possible d'aborder la construction de son siège tout en mettant l'accent sur son style architectural ainsi que sur le ou les messages qu'il véhicule. Par la suite, nous nous questionnerons sur les raisons ayant conduit au choix d'une artiste n'ayant pas d'origines juives pour la réalisation d'un monument destiné à commémorer l'un des événements les plus tragiques de l'histoire juive contemporaine. Après avoir traité du positionnement de Ferron en tant que «relais» des témoins de l'Holocauste, nous essayerons d'adopter un point de vue critique sur son engagement radical pour la cause juive vis-à-vis de son propre choix de réaliser ce *Monument permanent*. Nous nous interrogerons également sur la manière dont son œuvre dialogue avec les mémoires individuelles, en particulier celles portées par les récits des survivants, dont elle prolonge l'émotion et la portée dans l'espace public³. Dans la seconde partie, nous nous intéresserons de plus près à sa verrière dans le but de comprendre le choix de ce médium qui peut sembler surprenant par rapport à la forme traditionnelle du monument. Après avoir rappelé son apprentissage de la technique du vitrail chez Michel Blum, qui a lui-même subi les persécutions du régime de Vichy puis les malheurs de l'Occupation, nous réintégrerons sa verrière dans la catégorie des vitraux commémoratifs, de même que dans celle des vitraux religieux présents dans les synagogues. Cette étape est indispensable afin de comprendre en quoi la proposition de Ferron se démarque d'un ensemble, sans pour autant échapper à certains codes habituels, notamment le recours au verbe et à la citation. L'étude du langage plastique et graphique du *Monument permanent à la mémoire des six millions de victimes juives de l'Holocauste* ne saura être complète sans une analyse de l'espace physique dans lequel elle s'incorpore. Cette dernière sera l'occasion de montrer en quoi sa présence dans l'édifice altère et transforme à la fois son caractère et son aura.

La communauté juive montréalaise et le Congrès juif canadien

Avant de nous intéresser au *Monument permanent* de Ferron, il est nécessaire de rappeler certains points au sujet de l'histoire de la communauté juive de Montréal, de même que sur celle du Congrès juif canadien. La première véritable reconnaissance des Juifs au Québec remonte à la période d'après la Conquête britannique de 1759-1763 (Robinson, 2010, p. 23). En effet, selon l'acte de création de la Compagnie des Cent-Associés de 1627, ni les Juifs ni les protestants n'étaient autorisés à s'établir sur le territoire de la Nouvelle-France. Bien entendu, des exceptions existent à l'exemple de l'histoire rocambolesque d'Esther Brandeau (1718-1758), une femme juive originaire de Bordeaux qui est arrivée en Nouvelle-France en 1738 sous l'apparence d'un homme (Robinson, 2010, p. 23). En revanche, elle a été forcée de retourner en France à partir du moment où son identité juive a été révélée aux autorités. Ainsi, il faut attendre l'arrivée des Britanniques pour constater une réelle présence juive au Canada et plus spécifiquement à Montréal. Au fur et à mesure des siècles, la communauté juive de cette ville a longtemps représenté la quasi-totalité des Juifs au Canada, de même que la seconde grande présence juive d'Amérique du Nord après New York. L'une de leurs forces est sans aucun doute la fréquentation d'organisations ou d'institutions particulières à l'instar d'une synagogue, d'un fond d'assistance juif ou encore d'une loge telle que B'nai B'rith (Rodal, 1984, p. 30). À ce sujet, le politologue Daniel Elazar indique que les Juifs ont pour habitude de réaliser des «associations multiples» permettant des renforcements entre les institutions, de même qu'avec les individus (Elazar cité dans Rodal, 1984, p. 30). Il semblerait donc que cette solide base associative soit à l'origine de la pérennisation de la communauté juive dans divers espaces, à l'exemple de Montréal.

La fondation du Congrès juif canadien, en mars 1919, répond à cette réalité. Considérée comme un authentique «parlement» de tous les Juifs, cette institution chargée de représenter l'ensemble de la judéité auprès des gouvernements et des pouvoirs publics a pour vocation de venir en aide aux immigrants juifs, en collaboration avec différentes organisations nationales (King, 2002, p. 129-130; Anctil, 2017, p. 126). Ce mandat spécifique, issu de la première assemblée du Congrès, n'est pas étonnant, car la Première Guerre mondiale vient juste de prendre fin et une nouvelle vague migratoire se fait sentir au Canada⁴. En plus de fuir les ruines et la mort, la communauté juive souhaite également se reconstruire dans un contexte nouveau qu'elle croit libre de tout antisémitisme. Bien que la réalité soit tout autre⁵, les mouvements de population qui n'ont cessé de croître ont permis à la population juive du Québec d'atteindre le chiffre de 46000 âmes en 1919, soit une augmentation de 18000 personnes en neuf ans (King, 2002, p. 130). Pour autant, c'est véritablement la période d'après la Seconde Guerre mondiale qui vient consacrer le Congrès juif canadien, lequel ne souhaite plus nécessairement ouvrir le Canada à l'immigration juive, mais plutôt obtenir pour tous les Juifs vivant au pays une reconnaissance semblable à celle des autres Canadiens⁶ (Anctil, 2017, p. 280). Certes, il faut reconnaître que les pressions du Congrès sur le gouvernement libéral de Mackenzie King entre 1935 et 1948 pour accueillir des réfugiés de guerre, et notamment un millier d'orphelins juifs victimes de l'Holocauste, ont constitué une avancée importante dans les revendications du mouvement.

D'ailleurs, c'est sous la présidence de Samuel Bronfman (1889-1971), de 1939 à 1962, que l'image du Congrès s'est renouvelée pour apparaître comme porte-étendard des «succès inespérés des Juifs canadiens dans un monde devenu plus ouvert à la diversité et au pluralisme», comme le souligne l'historien Pierre Anctil (2017, p. 312). Cependant, la réorientation de la politique du Congrès d'après-guerre se déroule dans un climat nouveau : il est désormais question de dialoguer avec les francophones du Québec, tout en traversant les grandes transformations sociétales et culturelles des années 1950 et 1960, qui se manifesteront avec éclat dans ce que nous appelons à présent la Révolution tranquille. Bien qu'Esther Trépanier ait montré, dans son étude sur les peintres juifs de Montréal, la présence d'un antisémitisme dans les milieux artistiques des années 1930, elle a également révélé qu'«il y a toujours eu au Québec une intelligentsia ouverte à des courants plus "internationaux", dénonçant le nationalisme étroit, tant sur le plan social que culturel, et qui pour être minoritaire n'en était pas moins active» (Trépanier, 2008, p. 176). L'érection de l'Édifice Samuel Bronfman et l'installation dans ses murs du *Monument permanent en mémoire des six millions de victimes juives de l'Holocauste* ont été rendues possibles grâce à la rencontre d'esprits ouverts et bienveillants. Par ailleurs, il ne faut pas comprendre le nationalisme des années 1930 et 1940 comme le souverainisme des années 1960 et 1970. Il est fort probable que le retrait de l'Église catholique dans les affaires provinciales ainsi que la reconnaissance du rôle du judaïsme dans l'histoire du christianisme aient permis de renouveler les rapports entre les Québécois et la communauté juive. Dès lors, la construction d'un siège digne de ce nom pour le Congrès juif canadien apparaît plus que nécessaire.

La construction du nouveau siège du Congrès juif canadien à Montréal

Confié à l'architecte canadien d'origine polonaise Frederic David Lebensold (1917-1985), le nouveau siège du Congrès juif canadien (fig. 2), situé à l'intersection du chemin de la Côte-des-Neiges et de l'avenue McGregor – devenue avenue du Docteur-Penfield –, s'inscrit dans un contexte de renouvellements urbanistique et architectural de la ville de Montréal à partir des années 1950 et 1960. Dans son *Histoire de Montréal depuis la Confédération*, l'historien Paul-André Linteau soulève deux types de transformations : l'une, dans le centre-ville, marquée par l'édification de «nombreuses tours à bureaux d'architecture moderne»; l'autre, du côté des nouveaux espaces urbains en périphérie, avec l'apparition d'habitations soit inspirées de la «tradition montréalaise», soit en totale rupture avec cette dernière (Linteau, 2005, p. 500). Avec le nouveau siège du Congrès, nommé «Édifice Samuel Bronfman» en hommage à son président honoraire, lui-même figure phare de la communauté juive montréalaise, Lebensold se situe plutôt dans la première catégorie. Connue pour son adhésion au style brutaliste – préconisant peu de fenêtres et des murs de béton que nous pourrions qualifier d'austère –, son objectif est de créer de nouveaux temples dédiés aux arts (Charlebois, 2021). C'est ce qu'il fait pour la salle Wilfrid-Pelletier de Montréal en 1963, pour le Centre national des arts d'Ottawa en 1966 et pour l'Édifice Samuel Bronfman à partir de 1968. À l'occasion de l'inauguration officielle du nouveau siège du Congrès en 1970, Samuel Bronfman n'hésite pas

à vanter les mérites de cette architecture nouvelle :

– Je suis convaincu que nous sommes tous impressionnés par le Siège du Congrès. C'est un parfait amalgame de modernisme, de calme dignité et d'une gracieuse conception. Il vient s'ajouter à l'érection d'importants nouveaux édifices de la ville et nous fait en bénéficier tous, rehaussant notre titre de capitale de la communauté juive au Canada. (Bronfman, 1970, p. 3)

Avec cet extrait, nous remarquons trois points qui semblent avoir guidé l'architecte et les commanditaires du bâtiment : l'aspect moderne de l'édifice, la présence d'une «calme dignité» et l'existence d'une «gracieuse conception». En d'autres termes, le nouveau siège du Congrès doit refléter les nouvelles orientations d'une structure communautaire qui s'est muée en une véritable institution canadienne. Rappelons notamment qu'il a fallu pas moins de 800000 dollars pour finaliser sa construction (*Congress Bulletin*, 1969, p. 2), une somme importante qui témoigne de la place privilégiée de ce projet dans les affaires du Congrès. Par conséquent, l'adoption d'un style architectural neuf, transparent et sans rhétorique particulière (Semaan, 2010, p. 37) pourrait être comprise comme une représentation physique de l'idéologie du Congrès⁷. Cette hypothèse est intéressante lorsque nous savons que les jalons du nouveau siège ont été posés peu de temps après l'annonce des nouveaux buts et objectifs à atteindre par l'organisation. Rappelons qu'une publication du *Congress Bulletin* datant de janvier 1961 indique, entre autres, la nécessité d'encourager l'implication de la communauté juive dans des activités de nature nationales tout en rappelant l'urgence de participer activement à la protection et à la reconnaissance des Juifs en tant que citoyens à part entière du Canada. À ces premières recommandations s'ajoute également l'importance de représenter une figure de tolérance et de dialogue entre les Juifs et les non-Juifs ainsi que le besoin d'apparaître aux yeux de la société en tant que référence principale en matière de culture juive au Canada (*Congress Bulletin*, 1961, p. 1). À partir de cette prise de position, l'Édifice Samuel Bronfman, en plus d'être le siège national du Congrès juif canadien, devient un site réunissant les archives juives nationales, une bibliothèque associée à un bureau d'informations juives et un musée national reflétant l'histoire du judaïsme canadien⁸. En définitive, la construction de l'Édifice Samuel Bronfman par Fred Lebensold marque un tournant dans la politique du Congrès du fait d'une volonté accrue de ce dernier de rayonner sur la scène locale et nationale.

Marcelle Ferron et le *Monument permanent*

L'arrivée de Marcelle Ferron dans un projet de *Monument permanent* s'inscrit dans le cadre plus large de la création d'un nouvel édifice adoptant un style résolument moderne, en réaction aux nouvelles orientations politiques et idéologiques du Congrès. Son choix pour la réalisation d'un monument pourrait paraître surprenant. Toutefois, la présence d'une artiste n'ayant pas vécu l'Holocauste ou n'entretenant aucun lien direct avec celui-ci pour

la réalisation d'un monument-mémorial n'est pas un cas unique, ce que montre James Young dans l'introduction de son ouvrage *The Texture of Memory: Holocaust Memorials and Meaning* :

Depending on where and by whom these memorials are constructed, these sites remember the past according to a variety of national myths, ideals, and political needs. [...] All reflect both the past experiences and current lives of their communities, as well as the state's memory of itself. At a more specific level, these memorials also reflect the temper of the memory-artists' time, their place in aesthetic discourse, their media and materials. (1993, p. 1-2)

Les besoins politiques ainsi que les idéaux et mythes nationaux se manifestent clairement dès lors que nous comprenons que la communauté juive désire renforcer ses liens avec les Canadiens, et plus particulièrement avec les Québécois, en raison des transformations sociales et structurelles qui ont marqué la province dans les années 1960 (Ancil, 2017, p. 378). À ce sujet, Pierre Ancil souligne que «le renversement de perspective a lieu au tournant des années 1970, quand les dirigeants communautaires prennent conscience de l'insistance politique des Québécois à créer à Montréal une société où le français serait la langue commune de tous les citoyens» (Ancil, 2017, p. 379). De ce fait, nous pouvons dire que le «premier rendez-vous» entre les Québécois et la communauté juive, qui est de plus en plus francophone et francophile – pour reprendre les mots d'Ancil –, se réalise dans un contexte favorable aux deux groupes, l'un souhaitant son indépendance et sa reconnaissance, l'autre désirant valoriser sa culture et son patrimoine. En effet, nous constatons une conjoncture favorable dès les années 1930 entre les Canadiens français de gauche, issus notamment du mouvement des jeunesses catholiques et du milieu culturel, et les représentants culturels et politiques issus de l'immigration et de la communauté juive, comme en témoigne la collaboration entre les artistes de la Société d'art contemporain. La commission Gendron, ou Commission d'enquête sur la situation de la langue française et des droits linguistiques du Québec, qui a siégé de 1968 à 1973, atteste que les responsables du Congrès juif canadien étaient sensibles aux arguments des Québécois (Ancil, 2017, p. 381). Toujours selon Pierre Ancil, «cette empathie [des dirigeants du CJC] tenait aux similitudes perçues entre le sort réservé aux Juifs est-européens sur le Vieux Continent et l'«oppression» subie par les Canadiens français sous le Régime britannique, voire à Montréal jusqu'à récemment» (Ancil, 2017, p. 381). La prise de position du Congrès se manifeste clairement dans le message qu'il adresse à la commission à la fin des années 1960 :

- Nous déclarons sans hésitation, ni équivoque, que toutes les aspirations du peuple français de la province de Québec visant à maintenir son intégrité linguistique et culturelle trouvent compréhension dans le cœur et l'esprit du peuple juif. Nous savons, en effet, ce que cela signifie que de préserver les institutions, les héritages culturels, les coutumes et la langue⁹. (Congrès juif canadien cité dans Ancil, 2017, p. 381)

Les positions libertaires et égalitaires de Ferron sont de notoriété publique en raison de son implication active dans les luttes démocratiques, syndicales et indépendantistes à son retour au Québec dans les années 1960 (Vigneault, 2000, p. 12). C'est pourquoi une rencontre de l'artiste avec le Congrès s'avère naturelle et logique. Elle n'a jamais caché son engagement pour la cause juive face aux horreurs de l'Holocauste et n'hésite pas à dire que la plupart de ses amis parisiens étaient juifs. Dans *L'Esquisse d'une mémoire*, elle révèle qu'elle nourrissait un préjugé défavorable à l'égard des Allemands en raison des histoires que lui racontaient ses amis juifs au sujet des nazis. Elle s'interroge sur l'inaction des Allemands par rapport aux va-et-vient des camps de concentration et évoque notamment une «conspiration du silence» (Ferron, 1996, p. 135). Elle raconte également que, lors d'une fête après son exposition de Munich, «les gens, qui semblaient avoir de la classe, se sont mis à se comporter comme des animaux», ajoutant qu'«un homme déjà bien éméché a déclaré à [son] mari qu'il était fier d'avoir été nazi et qu'il regrettait que le IIIe Reich ait raté son coup» (Ferron, 1996, p. 136). Nous pouvons donc supposer qu'elle a développé une certaine méfiance à l'égard des Allemands, d'autant plus que son mari de l'époque, le médecin français Guy Trédez, avait des origines juives du côté de sa grand-mère maternelle, bien qu'il soit difficile de déterminer jusqu'à quel point Trédez se percevait comme juif. La déclaration de Ferron qui semble le plus en accord avec le positionnement du Congrès reste sans aucun doute celle où elle révèle, pour reprendre ses mots, que l'humiliation de l'oppression exercée par les Canadiens anglais sur les Québécois permettait de réaliser un rapprochement – assurément moins appuyé, mais réalisable – avec l'Holocauste (Ferron, 1996, p. 107). Certes, nous pourrions croire que Ferron s'approprie le sort des Juifs. Dans son ouvrage *L'ère du témoin*, l'historienne Annette Wieviorka montre le malaise des survivants de l'Holocauste face à un prétendu vol de leur expérience par des témoins dits extérieurs, c'est-à-dire des témoins n'ayant pas vécu la Shoah (Wieviorka, 1998/2013, p. 132). Toutefois, Ferron participe ici à un mouvement plus large de transposition culturelle, où le *yiddishkeit* (Wieviorka, 1998/2013, p. 46), entendu comme culture ashkénaze vivante, tend à s'effacer au profit d'une mémoire symbolique et institutionnelle, dont le Congrès juif canadien est l'un des acteurs principaux. En conséquence, son choix en tant qu'artiste n'ayant pas d'origines juives doit être appréhendé à travers les réalités sociales et culturelles de la Révolution tranquille, dans lesquelles les revendications dominantes de désaliénation et de décolonisation tendent alors à conjuguer leurs expériences et leur détermination. La convergence des préoccupations des deux communautés a amené le Congrès à choisir Marcelle Ferron pour la réalisation du *Monument permanent*, de même que l'expérience personnelle de l'artiste ainsi que son engagement politique et social l'ont conduite à réaliser cette verrière en verre-écran.

Le verre-écran, une technique nouvelle adaptée aux desseins d'un *Monument permanent à la mémoire des six millions de victimes juives de l'Holocauste*

Avant même de discuter concrètement du contenu et de l'implantation du *Monument*

permanent dans l'Édifice Samuel Bronfman, il est apparu que des enjeux politiques et idéologiques ont été à l'origine de la collaboration entre Ferron et le Congrès. Bien sûr, ses réalisations antérieures à l'instar de sa célèbre verrière monumentale pour la station Champ-de-Mars du métro de Montréal ont été une excellente publicité pour l'artiste souhaitant multiplier les contrats dans différents édifices privés et publics du Québec. L'exemple de la station de métro n'est pas anodin : l'édicule possède de nombreuses similitudes formelles avec le nouveau siège du Congrès juif canadien, comme en témoignent notamment l'emploi du béton et la présence de nombreuses fenêtres. Certes, les différentes vocations des bâtiments ont un impact sur les choix architecturaux comme l'emploi ou l'absence d'un mur-rideau, pour ne citer que cet exemple. Quoi qu'il en soit, son travail à la station Champ-de-Mars entre 1967 et 1968 a vraisemblablement joué en sa faveur pour le choix d'un ou une artiste pour la réalisation d'un monument de l'Holocauste destiné à l'Édifice Samuel Bronfman. La station Champ-de-Mars a permis à Ferron de démontrer qu'il était possible de transformer le paysage québécois, tant sur le plan architectural que naturel, en recourant à la lumière, à la transparence et aux couleurs, dont la fonction est de réchauffer l'atmosphère (Calard, 2021, p. 37-40). Ainsi, la technique du verre-écran semble tout à fait adaptée au nouveau siège du Congrès (fig. 3). En plus de dialoguer subtilement avec l'architecture moderne, elle répond aussi à des préoccupations éthiques en art dans le but de modifier le rapport traditionnel entre l'art et le public comme l'a démontré l'historienne de l'art Rose-Marie Arbour (Arbour, 1993, p. 247). Sachant que l'une des nouvelles directives du Congrès était de soutenir les efforts visant à améliorer les conditions sociales, économiques et culturelles des Juifs tout en atténuant leurs souffrances dans le monde entier (*Congress Bulletin*, 1961, p. 1), il semble que le choix du verre-écran s'inscrive dans cette volonté, notamment culturelle. En effet, l'installation



Figure 3. Franck Calard, vue de la salle de réunion du Congrès juif canadien, 2022 © Franck Calard.

d'une œuvre d'art telle que cette verrière contribue à cet effort en apportant une dimension symbolique et esthétique qui soutient les objectifs du Congrès tout en répondant aux aspirations de l'artiste. De la même manière, il ne faut pas non plus négliger la dimension sensible du *Monument permanent*. Ferron apprend la technique du vitrail et reçoit celle du verre-écran des mains de Michel Blum (1928-1992), un artiste-vitrailliste français issu d'une famille de négociants juifs de Nancy (Calard, 2021, p. 17-18). Or, elle n'hésite pas à dire dans *L'Esquisse d'une mémoire* que sa rencontre avec lui «fut l'une des plus marquantes de [sa] carrière» (Ferron, 1996, p. 109-110), tout en réaffirmant les

origines juives de son maître dans l'art du vitrail. Dans cette perspective, la mise en place d'une verrière dans un bâtiment appartenant à la communauté juive montréalaise et destinée à commémorer et témoigner des atrocités de l'Holocauste dépasse la simple intégration d'une œuvre d'art à l'architecture. La position et le rôle spécifiques de l'artiste responsable de la réalisation d'un mémorial de l'Holocauste ont été expliqués par James Young en ces termes :

- In every case, Holocaust memorials reflect not only national and communal remembrance, or their geographical locations, but also the memorial designer's own time and place. For, like their generational counterparts in literature and music, most of the contemporary artists commissioned to design memorials remain answerable to both art and memory. (Young, 1993, p. 8)

Dans cette perspective, nous pouvons dire qu'avec le *Monument permanent*, nous sommes loin de ce qu'elle qualifie, à la fin de sa carrière, d'«interventions décoratives sur un édifice». Il s'agit plutôt d'un travail de concertation entre les commanditaires, l'architecte et l'artiste, dans le cadre de la conception d'une verrière (Beaudet, 2008, p. 34-35; Calard, 2021, p. 104). Il en résulte une œuvre unique, située à mi-chemin entre le vitrail commémoratif et le vitrail religieux.

Entre vitrail commémoratif et vitrail religieux

À l'occasion de son entrevue avec le journaliste Lawrence Sabbath (1915-1993), réalisée à la suite de l'inauguration de son *Monument permanent*, Ferron évoque son rapport à la religion et inscrit, d'une certaine manière, son œuvre dans ce contexte (Sabbath, 1970, p. 3). Pour elle, la dimension religieuse de son travail constitue en fait une expression philosophique portant sur la vie et la mort, et ne permet pas d'obtenir des réponses rationnelles (Sabbath, 1970, p. 3). Cette absence de dichotomie entre la vie et la mort se retrouve, selon elle, dans la conception juive de la lumière et de l'obscurité. En effet, le critique d'art Serge Bramly explique que «[...] dans l'Ancien Testament, pour les Juifs, la nuit n'est pas mauvaise non plus, ni affreuse ni redoutable en elle-même. Pour le prophète Jérémie, le Tout-Puissant fit alliance avec la nuit et le jour également» (Bramly, 2015, p. 207). Une conception qui contraste nettement avec la tradition occidentale, où la lumière est souvent associée à Dieu et l'obscurité au Diable (Bramly, 2015, p. 207). Toutefois, dans le judaïsme, la lumière et l'obscurité demeurent aussi des symboles moraux puissants, fréquemment mobilisés pour décrire l'affrontement entre le bien et le mal, comme en témoigne l'idée des «fils de la lumière» et des «fils des ténèbres» dans la Bible, ou encore l'épisode du veau d'or, illustrant cette dualité. Bien qu'aucune étude spécifique sur les vitraux des synagogues québécoises n'ait encore été réalisée, nous pouvons supposer que ceux des synagogues plus récentes s'inscrivent, pour la plupart, dans un renouveau artistique de l'architecture religieuse juive survenu après la création de l'État d'Israël¹⁰, et qu'ils ont pu être influencés par les efforts parallèles de renouvellement artistique

dans l'espace sacré menés, à la même époque, dans certains cercles chrétiens¹¹ (Scheftsik Naujoks, 2019). Dans le cadre de son *Monument permanent* (fig. 4), Ferron affirme répondre à l'interdiction de représenter Dieu en le suggérant à travers un usage dramatique de la couleur, de manière à offrir une représentation symbolique de tous les espoirs et de toutes les peines des êtres humains (Sabbath, 1970, p. 3).

Concernant la dimension commémorative du vitrail au Québec, la recherche s'est surtout concentrée sur les vitraux de guerre, en lien avec la Grande Guerre ou la Seconde Guerre mondiale (Lescure, 2012, p. 171-187). Qu'en est-il, alors, des vitraux liés à l'Holocauste? Là encore, aucune étude spécifique n'a été menée, mais cela n'empêche pas d'appréhender le *Monument permanent à la mémoire des six millions de victimes juives de l'Holocauste* comme un vitrail commémoratif. Le titre de la verrière est d'ailleurs sans équivoque : d'un côté se trouve le monument, de l'autre, le mémorial. Sur ce point, Young propose deux définitions générales de ces termes :

- Many presume that "memorials" recall only past deaths or tragic events and provide places to mourn, while "monuments" remain essentially celebratory markers of triumphs and heroic individuals [...] the traditional monument (the tombstone) can also be used as a mourning site for lost loved ones, just as memorials have marked past victories. A statue can be a monument to heroism and a memorial to tragic loss; an obelisk can memorialize a nation's birth and monumentalize leaders fallen before their prime. Insofar as the same object can perform both functions, there may be nothing intrinsic to historical markers that makes them either a monument or a memorial. (Young, 1993, p. 3)



Avec la verrière de Ferron, il semble effectivement que nous nous trouvions à mi-chemin entre le monument et le mémorial, comme le titre le suggère. Cela n'est pas étonnant considérant qu'il s'agit d'une verrière en verre-écran – un élément situé entre deux espaces, à la frontière de l'intérieur et de l'extérieur, entre l'entrée de l'édifice et la salle principale du Congrès (fig. 5). En prenant du recul, la forme générale de la verrière, un grand rectangle vertical, pourrait rappeler la forme d'une stèle. Cette impression est renforcée par la présence d'un texte ajouté directement sur les verres de protection de la verrière, rappelant les inscriptions

Figure 4. Franck Calard, vue rapprochée du *Monument permanent à la mémoire des six millions de victimes juives de l'Holocauste*, 2022
© Franck Calard.



Figure 5. Franck Calard, vue du *Monument permanent à la mémoire des six millions de victimes juives de l'Holocauste* depuis le corridor d'entrée de l'Édifice Samuel Bronfman, 2022 © Franck Calard.

que l'on retrouve sur les pierres tombales (fig. 6). Nous pouvons d'abord y lire, en anglais : «Lest we forget. In memoriam of an entire generation destroyed in Nazi Europe 1939-1945». Ensuite, la deuxième phrase, en hébreu, est traduite sur la plaque en français et anglais : «Et dans leur mort ils nous légèrent une vie, une vie éternelle» et «And in their deaths bequeathed to us a life, a life that will endure for evermore». Quant à l'avant-dernière phrase, en yiddish, elle se traduirait par : «Ne dites jamais que vous prenez le dernier chemin¹²». Cette phrase est particulièrement intéressante, car elle n'a jamais été mentionnée par les journalistes ni par les membres du Congrès. Pourtant, elle s'articule parfaitement avec l'intention de Ferron dans la conception de cette verrière, même si nous savons que cette plaque ne faisait initialement pas partie de son œuvre (Sabbath, 1970, p. 3). Cette verrière s'inscrit ainsi dans un contexte plus large de développement des pratiques commémoratives de l'Holocauste au sein de la communauté juive canadienne. Dès 1944, des commémorations annuelles sont organisées, mais leur portée reste d'abord limitée aux survivants (Bialystok, 2000, p. 168). À partir

du milieu des années 1960, en raison de différents facteurs politiques et sociaux – comme le débat sur la législation contre la propagande haineuse, la résurgence du néonazisme en Allemagne, ou encore l'inquiétude face à la sécurité d'Israël – l'Holocauste acquiert une importance croissante dans la mémoire collective (Bialystok, 2000, p. 150-174). La fondation, en 1973, du Comité national pour la mémoire de l'Holocauste par le Congrès juif canadien, puis l'ouverture du Centre commémoratif de l'Holocauste à Montréal en 1979, témoignent de cette volonté de transmission (Bialystok, 2000, p. 177). Inauguré en 1970, le *Monument permanent* de Ferron s'inscrit pleinement dans cette période charnière, participant à la formalisation d'un lieu de mémoire symbolique au sein de l'espace public canadien.

Ce que nous dit le *Monument permanent* dans l'Édifice Samuel Bronfman

Ferron, en tant que relais des témoins de l'Holocauste, s'inscrit dans ce que la sociologue Régine Robin nomme la « mémoire translatée », c'est-à-dire une mémoire et une commémoration de l'Holocauste qui ne se déploient pas dans des sites authentiques, des sites où les Juifs ont été assassinés pendant la Seconde Guerre mondiale (Robin, 2006, p. 193). Robin affirme que

cette «nouvelle mémoire» est principalement israélienne, états-unienne et allemande. Toutefois, il faut admettre qu'il existe aussi une nouvelle mémoire canadienne et, plus précisément québécoise, qui n'a encore jamais été véritablement mise en lumière, comme nous avons pu le constater au fil de notre démonstration. Avec son *Monument permanent*, l'artiste a cherché à représenter la tragédie, l'espoir et la condition humaine (Sabbath, 1970, p. 3). Bien que les responsables du Congrès désiraient une œuvre figurative, Ferron a préféré rester proche de «l'esprit du passé juif plutôt que d'adopter une approche expressionniste» (Sabbath, 1970, p. 3). C'est cette direction qui l'a amenée à intégrer, dans la partie inférieure de sa verrière, les lettres du mot *Shalom* en hébreu. La présence de ce mot pourrait évoquer celle du tétragramme dans de nombreux vitraux illustrant des scènes de l'Ancien et plus rarement du Nouveau Testament. Selon Ferron, il s'agissait de représenter symboliquement la destruction du peuple juif. À ce sujet, elle explique que :

The red colors that surround the broken letters represent the fire which consumed the people. The upper section is "le soleil à moi", my sun of hope. Connecting the two areas is a bolt of lightning that is both functional to the design and symbolic of the eternal hope that rises from out the destruction. And so the colors become lighter and brighter as the design moves upwards. (Ferron citée dans Sabbath, 1970, p. 3)

Cette transposition d'une destruction se retrouve également dans les couleurs qui viennent rompre avec l'environnement gris du siège du Congrès (fig. 7). Elle considère que les couleurs de sa verrière ont un sens et qu'un pouvoir psychologique très puissant s'en dégage (Sabbath, 1970, p. 3). Comme en peinture, Ferron distribue de grandes plages de couleur dans un mouvement audacieux, tout en jouant sur les contrastes afin de concentrer notre regard sur l'écriture de même que sur la profondeur de sa verrière. La matérialité de la peinture s'est transformée en celle du verre grâce à l'emploi de différents types de verres texturés, associés à de nombreuses nuances chromatiques et à une translucidité qui distingue les verres légers des verres saturés (fig. 8). En comparaison avec d'autres verrières en verre-



Figure 6. Franck Calard, vue rapprochée de la plaque de texte collé au *Monument permanent à la mémoire des six millions de victimes juives de l'Holocauste*, 2022 © Franck Calard.



Figure 7. Franck Calard, vue rapprochée de la plaque de texte collé au *Monument permanent à la mémoire des six millions de victimes juives de l'Holocauste*, 2022 © Franck Calard.



écran, où les formes tendent à se simplifier et à se multiplier (Lamy, 1970, p. 23-24), son *Monument permanent* fait preuve d'audace et de vigueur, tant dans le choix des formes que dans la découpe du verre antique, notamment dans la partie inférieure de la verrière, composée d'un ensemble de lignes superposées et en mouvement. C'est peut-être dans cette optique qu'il faut comprendre le réemploi par Ferron des intercalaires en vinyles – qu'elle avait pourtant abandonnés au profit de l'époxy – car ceux-ci viennent souligner le message de destruction propre à cette verrière (fig. 9). Autrement dit, l'usage des intercalaires renforce la fragmentation visuelle de l'œuvre en différents panneaux. S'agirait-il d'un autre chef-d'œuvre méconnu qui sommeille dans un édifice aujourd'hui à l'abandon? Quoi qu'il en soit, son *Monument permanent* pourrait être envisagé comme une première réalisation annonciatrice de sa veine calligraphique, initiée à la fin des années 1970 et presque orientalisante à partir des années 1980, si nous suivons le découpage chronologique proposé par l'historien de l'art Réal Lussier (Lussier, 2000, p. 24). Loin d'être une simple verrière en verre-écran traversée par les rayons du soleil, Ferron a réfléchi aux différentes intensités lumineuses en fonction de la position des couleurs dans sa composition. Elle critique néanmoins l'absence de véritable travail en concertation avec l'architecte, l'espace restreint qui lui a été attribué ainsi que le court laps de temps – un mois – dont elle a disposé pour réaliser sa verrière. À la lumière de ses remarques, la réalisation ne s'est donc pas déroulée dans les meilleures conditions. Une visite de l'Édifice

Figure 8. Franck Calard, vue des différentes textures des verres du *Monument permanent à la mémoire des six millions de victimes juives de l'Holocauste*, 2022 © Franck Calard.

Samuel Bronfman permet de constater les nombreuses difficultés auxquelles elle a dû faire face : l'absence de lumière directe sur la verrière, la présence inégale du *Monument permanent* par rapport à l'ensemble des fenêtres de l'espace ou encore sa position maladroite qui s'explique par l'ancienne disposition de la salle du Congrès. Autant d'éléments qui ont pu contribuer à la disparition progressive de cette œuvre magistrale de Ferron (fig. 10). Malgré tout, cette verrière demeure encore un réceptacle d'une mémoire passée, présente et future.

Conclusion

La verrière de Marcelle Ferron dépasse la catégorie du «simple» monument commémoratif pour aborder des thématiques plus larges. Avec cette œuvre, l'artiste et le Congrès participent à l'édification d'une nouvelle mémoire canadienne, et plus spécifiquement québécoise, étant donné le contexte particulier de la commémoration et de la transmission de l'Holocauste dans la province lors des événements qui se déroulent tout au long de la Révolution tranquille. Les critères de sélection de Marcelle Ferron n'ont pas été neutres, alors que le positionnement de cette dernière répond à une manière de penser qui est propre aux années 1960 et 1970. Notre étude de l'histoire des Juifs au Québec a montré que la première rencontre avec les Québécois et les Québécoises s'est déroulée bien après la Conquête britannique. Même si des nuances peuvent être apportées à ce constat, il faut reconnaître que ce n'est que progressivement qu'une relation particulière s'est nouée entre la communauté juive et la communauté francophone. C'est notamment grâce à des associations et à des institutions telles que le Congrès juif canadien que ce lien a pu naître. Or, le fait qu'elles aient eu pignon sur rue à partir de la seconde moitié du XX^e siècle, et leur présence physique dans la ville, a déclenché un premier dialogue. Bien entendu, les luttes et les combats se sont croisés, d'où une apparente facilité dans les échanges. Toutefois, certains canaux de communication ont vraisemblablement favorisé ce rapprochement. Ce point de



Figure 9. Franck Calard, vue des intercalaires en vinyle du *Monument permanent à la mémoire des six millions de victimes juives de l'Holocauste*, 2022 © Franck Calard.



Figure 10. Franck Calard, vue générale de la salle de réunion de l'Édifice Samuel Bronfman, 2022 © Franck Calard.

convergence est sans doute l'aspect le plus fascinant de cette œuvre. En plus d'une rencontre politique et idéologique, une rencontre artistique s'opère. Elle s'explique d'abord par le choix du médium, le verre-écran, qui, pour Ferron, est directement lié à la communauté juive du fait de son apprentissage de la technique auprès de Michel Blum. À cela s'ajoute le caractère, tantôt commémoratif, tantôt religieux, de la verrière. Enfin, le verre-écran occupe une place charnière dans la production verrière, picturale et graphique de Ferron. Peut-être est-ce la raison pour laquelle son caractère et son aura se transforment et se mélangent pour offrir au spectateur une œuvre empreinte d'un fort caractère symbolique et esthétique. Espérons que la verrière, offerte en novembre 2024 par le Centre consultatif des relations juives et israéliennes au Musée de l'Holocauste de Montréal, trouve enfin la reconnaissance qu'il mérite, en étant exposé dans les nouveaux locaux du musée, sur le boulevard Saint-Laurent.

Notes

1. Si certains éléments formels et techniques de cette œuvre – tels que sa composition, le choix des couleurs, la technique de l'enchaînement dans deux verres thermos ou encore les références textuelles qui l'accompagnent – sont abordés dans le cadre de cette étude, ils feront l'objet d'un approfondissement dans un autre article.
2. Cette institution a cessé d'exister, elle a été remplacée par un autre organisme, le Centre consultatif des relations juives et israéliennes ou Centre for Israel and Jewish Affairs (CIJA).
3. Malgré l'intérêt de documenter les négociations entre Marcelle Ferron et le Congrès juif canadien dans le

cadre de la conception et de l'installation de l'œuvre, les recherches effectuées aux Archives juives canadiennes Alex Dworkin n'ont permis de retrouver qu'un dossier très succinct, composé de quatre grandes pages. Ces documents ont aimablement été numérisés et transmis sans frais, mais ne permettent pas de rendre compte de manière détaillée des échanges ou du processus collaboratif entre l'artiste et le CJC.

4. La première grande vague d'immigration juive date de 1904 à 1914.

5. À ce sujet, consulter : Celemencki, J. et Musée de l'Holocauste de Montréal (2018). *Brève histoire de l'antisémitisme au Canada*. https://museeholocauste.ca/app/uploads/2018/10/breve_histoire_antisemitisme_canada.pdf

6. Comme le souligne Franklin Bialystok dans son ouvrage *Delayed Impact. The Holocaust and the Canadian Jewish Community*, près de 15 % des Juifs canadiens, dans les années 1950, sont des survivants de l'Holocauste et leurs enfants nés en Europe après la guerre. Ces survivants s'intègrent progressivement aux institutions existantes, tout en influençant les politiques de mémoire et les représentations communautaires.

7. Nous pourrions également formuler l'hypothèse que le leadership du Congrès juif canadien souhaitait, par ce choix architectural, marquer une rupture avec la période migratoire est-européenne du début du XX^e siècle, en évitant toute référence explicite à la culture juive traditionnelle. Le style brutaliste adopté pour l'édifice pourrait ainsi être interprété comme une affirmation de l'intégration du CJC à la société canadienne contemporaine.

8. L'édifice est également un monument à la gloire personnelle de Samuel Bronfman, considéré comme un leader majeur de la vie juive canadienne. Le musée annoncé en 1970 semble avant tout constituer une exposition des réalisations de Bronfman, incluant notamment un buste à son effigie. Toutefois, il convient de noter que cette question pourrait dépasser le cadre de la présente étude.

9. Mémoire soumis par le Congrès juif canadien, région du Québec, à la Commission d'enquête sur la situation de langue française ainsi que sur les droits linguistiques au Québec (1969). Congrès juif canadien, 6, cité dans Anctil, P. (2017). *Histoire des Juifs du Québec*. Boréal, 381.

10. Cette tendance ne s'observe pas chez les communautés ultra-orthodoxes.

11. L'œuvre de Marc Chagall (1887-1985), artiste ayant travaillé pour des communautés chrétiennes, témoigne également de ce renouvellement artistique.

12. Traduction libre de Laurence Darsigny-Trépanier, étudiante au département de sciences des religions de l'Université du Québec à Montréal, que je tiens à remercier ici pour sa collaboration et son expertise.

Références

\$800,000 Building Campaign Underway. Samuel Bronfman House – A Dream Realized. (1969). *Congress Bulletin*, 25(7), 2.

(1974). *Installation of stained glass window at Samuel Bronfman House [Enregistrement textuel sur Marcelle Ferron]*. Série ZB, (General Documentation: Personalia), File characteristics: Clippings. Montreal-related material, Archives juives canadiennes Alex Dworkin.

Abbey, M. (1970). *Fond CJC0001*. Série FA 2 I.O.I : Inter-Office Information, (CJC-FA2-IOI-3475-September 1970), Archives juives canadiennes Alex Dworkin.

Anctil, P. (2017). *Histoire des Juifs du Québec*. Boréal.

Arbour, R.-M. (1993). Intégration de l'art à l'architecture. Dans F. Couture (dir.), *Les arts visuels au Québec dans les années soixante. La reconnaissance de la modernité* (p. 227-278). VLB éditeur.

Beaudet, P. (2008). Atteindre la transparence. Dans P. Beaudet, S. Blais, P. Smart et R. Enright (dir.), *Marcelle Ferron. Monographie* (p. 32-35). Éditions Simon Blais.

Bialystok, F. (2000). *Delayed Impact. The Holocaust and the Canadian Jewish Community*.

McGill-Queen's University Press.

Bramly, S. (2015). *La Transparence et le Reflet*. Éditions Jean-Claude Lattès.

Calard, F. (2021). *Les verres-écrans de Marcelle Ferron à la station Champ-de-Mars entre 1967 et 1968 : une révolution artistique dans le domaine du vitrail québécois* [Mémoire de maîtrise, Université Paris-Sorbonne].

Celmencki, J. et Musée de l'Holocauste de Montréal. (2018). *Brève histoire de l'antisémitisme au Canada*. https://museeholocauste.ca/app/uploads/2018/10/breve_histoire_antisemitisme_canada.pdf.

Charlebois, G. (2021). *Lebensold, Frederic David*. Canadian Theatre Encyclopedia. www.canadiantheatre.com/dict.pl?term=Lebensold%2C%20Frederic%20David

Comment: 1961 Community Diary (1961). *Congress Bulletin*, 15(1), 1.

Ebbrecht-Hartmann, T. (2008). La commémoration de la Shoah par l'image dans la culture Allemande. *Hermès, La Revue*, 52(3), 127-132.

Ferron, M. (1996). *L'Esquisse d'une mémoire* (propos recueillis par Michel Brûlé). Les Intouchables.

King, J. (2002). *Les Juifs de Montréal. Trois siècles de parcours exceptionnels*. (P. Anctil, trad.). Carte blanche.

Lamy, L. (1970). L'art du vitrail : Marcelle Ferron. Dans H. Wescher et L. Lamy (dir.), *Marcelle Ferron de 1945 à 1970* (p. 23-24). Musée d'art contemporain de Montréal.

Lescure, J.-C. (2012). Le vitrail de guerre à l'époque contemporaine. Dans M. Galinier et M. Cadé (éds.), *Images de guerre, guerre des images, paix en images : la guerre dans l'art, l'art dans la guerre* (p. 171-187). Presses universitaires de Perpignan.

Linteau, P.-A. (2005). *Histoire de Montréal depuis la Confédération*. (2e éd.). Boréal.

Lussier, R. (2000). L'aventure picturale de Marcelle Ferron. Dans R. Lussier, *Marcelle Ferron* (p. 17- 25) [Catalogue d'exposition]. Musée d'art contemporain de Montréal et Les 400 coups.

Robin, R. (2006). Lieux de mémoire, lieux de deuil. Institutions et commémoration. Dans P. Despoix et C. Bernier (dir.), *Arts de mémoire. Matériaux, médias, mythologies. Actes du colloque international Max et Iris Stern organisé au Musée d'art contemporain de Montréal* (p. 185-211). Musée d'art contemporain de Montréal.

Robinson, I. (2010). *Le judaïsme à Montréal*. Dans P. Anctil et I. Robinson (dir.), *Les communautés juives de Montréal : Histoire et enjeux contemporains* (p. 23-37). Septentrion.

Rodal, A. (1984). L'identité juive. Dans P. Anctil et G. Caldwell (dir.), *Juifs et réalités juives au Québec* (p. 19-51). Institut québécois de recherche sur la culture.

Sabbath, L. (1970). Tragedy and Hope in Stained Glass Window at Samuel Bronfman House. *Congress Bulletin*, 26(6), 3.

Scheftsik Naujoks, C. (2019). Les vitraux pour Jérusalem de Chagall : expositions et réception. *Interfaces*, 41. <https://doi.org/10.4000/interfaces.649>

Semaan, C. (2010). *La dialectique du signe et de la matière depuis les années 1950 en architecture* [Mémoire de maîtrise, Montréal : Université du Québec à Montréal].

Trépanier, E. (2008). *Peintres juifs de Montréal : témoins de leur époque, 1930-1948*. Les Éditions de l'Homme.

Un souvenir permanent aux victimes de l'Holocauste est dédié à l'Édifice Samuel Bronfman. (1970). *Bulletin du cercle juif*, 149, 3.

Vigneault, L. (2000). Marcelle Ferron, enracinée et rebelle... Dans R. Lussier, *Marcelle Ferron* (p. 9- 15) [Catalogue d'exposition]. Musée d'art contemporain de Montréal et Les 400 coups.

Wieviorka, A. (2013). *L'ère du témoin*. Pluriel. (Publication originale en 1998)

Young, J. (1993). *The Texture of Memory: Holocaust Memorials and Meaning*. Yale University Press.