UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LE RÔLE DES ENTREPRENEURES CULTURELLES DANS LE DÉVELOPPEMENT DES ARTS VISUELS AU QUÉBEC (1949-1960)

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

PAR
GENEVIÈVE LAFLEUR

SEPTEMBRE 2020

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.10-2015). 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

Je tiens d'abord à remercier chaleureusement mes codirectrices de thèse Thérèse St-Gelais et Yolande Cohen pour leur soutien constant, leur disponibilité, leurs conseils avisés ainsi que leur bienveillance. Elles m'ont accompagnée tout au long de ce parcours d'endurance et je suis très reconnaissante d'avoir pu bénéficier de leur expérience ainsi que de leur sagesse pour alimenter mes réflexions.

La réalisation de cette thèse a également été rendue possible grâce au soutien financier apporté par le Conseil de recherches en sciences humaines du Canada, la Fondation de l'Université du Québec à Montréal et l'Association des femmes de carrière commerciale et professionnelle de Montréal.

Ce travail n'aurait pas pu être accompli sans celui des nombreux.ses archivistes et bibliothécaires qui m'ont accueillie ainsi qu'orientée dans mes recherches. Un merci spécial à Jeannot Bourdages du Musée de la Gaspésie et à Michel Racicot de la Société d'histoire de Cowansville.

L'encouragement de mes proches a aussi été un appui précieux. Je remercie mon père du fond du cœur pour son soutien indéfectible et pour sa sagesse (dont j'espère avoir hérité un tant soit peu). Je pense également à mes trois sœurs aînées Ginette, Johanne et Véronique, dont les bons mots ont su me donner l'énergie pour terminer ce parcours et franchir la ligne d'arrivée. Merci aussi à ma bonne amie Sophie le Blanc qui a su aider à préserver ma santé mentale en m'accompagnant tout au long de ce projet trop souvent solitaire. Merci également à Diana, la plus attentionnée et aimante des belles-mères.

Finalement, je ne saurais assez remercier mon mari Bachir Abou-Atmé, qui n'a jamais cessé de croire en mes capacités à réaliser (et déposer) cette thèse et a tout mis en œuvre pour que je puisse y parvenir. Son soutien et son amour m'ont été (et me sont) inestimables.

DÉDICACE

À ma mère, Marcelle,
la première des femmes inspirantes de ma vie.
(1941-2015)

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS ii

LISTE DES FIGURES xiii

LISTE DES TABLEAUX xix

LISTE DES ABRÉVIATIONS, DES SIGLES ET DES ACRONYMES xx

RÉSUMÉ xxi

INTRODUCTION 1

PARTIE I : LA PLACE DES ARTS ET LE CLIMAT ARTISTIQUE ET CULTUREL AU QUÉBEC DANS LES ANNÉES 1950 24

CHAPITRE I : IDENTITÉ NATIONALE, TRADITION ET MODERNITÉ DANS LES ARTS VISUELS 25

1.1 La représentation identitaire de la nation dans les arts 25

1.1.1 La tradition en tant que valorisation d'une identité canadienne-française 26

1.1.2 L'artisanat en tant qu'outil de promotion de l'identité canadienne-française 35

1.2 Une volonté de rupture : des Anciens et des Modernes 40

1.2.1 Une définition de la modernité 40

1.2.2 Des Anciens… 42

1.2.3 … Et des Modernes 44

1.3 La modernité dans les arts visuels chez les francophones et les anglophones : des différences qui vont au-delà de la langue 49

1.3.1 Des positions différentes quant au rôle de soutien de l'État 51

1.4 Conclusion 54

CHAPITRE II : VERS UNE IMPLICATION ACCRUE DE L'ÉTAT : LE SOUTIEN DES ARTS PAR LES GOUVERNEMENTS FÉDÉRAL ET PROVINCIAL 56

2.1 Le soutien de l'État aux États-Unis et en France durant les décennies 1930 et 1940 56

2.1.1 Les États-Unis et le Federal Art Project 56
2.1.2 La participation de l'État en France 60

2.2 La Conférence (1941) et la Fédération (1942) des artistes canadiens 63

2.3 Une première structure de soutien des arts par l'État fédéral : la Commission royale d'enquête (1949) et le Rapport Massey (1951) 66

2.3.1 La FAC à la Commission royale 66
2.3.2 Quand l'action individuelle a ses limites… des appels en faveur de l'intervention de l'État fédéral 69
2.3.3 Les conclusions et les recommandations du Rapport de la Commission royale 71

2.4 Le soutien des arts visuels au Québec par l'État provincial 73

2.4.1 Les interventions de l'État provincial avant 1944 73
2.4.2 Les Concours artistiques de la province 75
2.4.3 Les interventions de l'État provincial entre 1944 et 1959 82
2.4.4 Le gouvernement libéral de Jean Lesage et le ministère des Affaires culturelles (1961) 86

2.5 Conclusion 89

CHAPITRE III : L'ÉMERGENCE D'UN NOUVEAU TYPE D'INSTITUTIONS CULTURELLES AU QUÉBEC ET AU CANADA : LES CENTRES D'ART 90

3.1 Une dénomination polysémique 91

3.2 Aux États-Unis : des *art clubs* aux *art centers*, en passant par les *community art centers* 92

3.2.1 Les *art clubs* 92
3.2.2 Les *community art centers* du Federal Art Project (FAP) 92
3.2.3 Les *art centers* 97

3.3 En France : Malraux et les maisons de la culture 99

3.4 Les centres d'art au Québec (et au Canada) 101

3.4.1 Le cas des *Children's Art Centres* 102
3.4.2 Des initiatives individuelles et communautaires 104
3.4.3 L'implication de l'État : le début de la fin 110

3.5 Conclusion 111

PARTIE II : FEMMES ET ENTREPRENEURIAT CULTUREL : UNE MISE EN CONTEXTE 113

CHAPITRE IV : LA FONDATION DE LIEUX DE DIFFUSION ET D'ÉDUCATION ARTISTIQUE ALTERNATIFS 114

4.1 Les entrepreneures culturelles en France 116

4.1.1 Berthe Weill (1865-1951) – Galerie B. Weill 117
4.1.2 Yadwiga Zak (1885-1943) – Galerie Zak 118
4.1.3 Katia Granoff (1895-1989) – Galerie Katia Granoff 119
4.1.4 Jeanne Bucher (1872-1946) – Galerie Jeanne Bucher 119
4.1.5 Denise René (1913-2012) – Galerie Denise René 120
4.1.6 Iris Clert (1917-1986) – Galerie Iris Clert 121

4.2 Les entrepreneures culturelles aux États-Unis 122

4.2.1 Isabella Stewart Gardner (1840-1924) – Isabella Stewart Gardner Museum 122
4.2.2 Edith Gregor Halpert (1900-1970) – Downtown Gallery 123
4.2.3 Abby Aldrich Rockefeller (1874-1948), Lillie Bliss (1864-1931) et Mary Quinn Sullivan (1877-1938) – Museum of Modern Art (MoMA) 124
4.2.4 Gertrude Vanderbilt Whitney (1875-1942) – Whitney Museum of American Art 125
4.2.5 Peggy Guggenheim (1898-1979) – Art of This Century 125
4.2.6 Betty Parsons (1900-1982) – Betty Parsons Gallery 126

4.3 Les entrepreneures culturelles dans les autres provinces canadiennes 128

4.3.1 Maud Bowman (1875-1944) – Edmonton Museum of Arts 129
4.3.2 Madge Smith (1898-1974) – Boutique au 610, Queen Street 130
4.3.3 Pegi Nicol MacLeod (1904-1949), Lucy Jarvis (1896-1985) et Margaret Mackenzie (1903-1987) – Observatory Art Centre 131
4.3.4 Helene Mazelow (ou Arthur) (1927-2005) – Helene Arthur Upstairs Gallery 131
4.3.5 Dorothy Cameron (1924-2000) – Here and Now Gallery 132

4.4 Les entrepreneures culturelles au Québec 133

4.4.1 Rose Millman (1890-1960) – Dominion Gallery of Fine Art et West End Art Gallery 134
4.4.2 Pauline Rochon (1906-1962) – Centre d'art de Sainte-Adèle 135
4.4.3 Agnès Lefort (1891-1973) – Galerie Agnès Lefort 137

4.4.4 Olga (1906-2000) et Vincent (1886-1967) Diniacopoulos – Ars Classica 138
4.4.5 Suzanne Guité (v. 1927-1981) et Alberto Tommi (1917-1959) – Centre d'art de Percé 140
4.4.6 Eugenie Sharp Lee (v. 1901-1987) – Centre d'art de Cowansville 140
4.4.7 Denyse Delrue (1922-1997) Galerie Denyse Delrue 141
4.4.8 Jessie Lavigueur (dates inconnues) – Galerie Lavigueur 141
4.4.9 Des gestions de galerie – potentiellement – conjointes et invisibilisées 142

4.5 Conclusion 147

CHAPITRE V : LA MISE SUR PIED ET LA GESTION D'UN ORGANISME CULTUREL PAR PAULINE ROCHON, AGNÈS LEFORT, SUZANNE GUITÉ, EUGENIE SHARP LEE ET DENYSE DELRUE 148

5.1 Compléments d'informations et précisions sur certains aspects étudiés 149

5.1.1 L'enregistrement légal des entreprises culturelles 149
5.1.2 Les principaux critères de sélection de locaux pour un centre d'art et le financement de ses activités 151
5.1.3 Le choix d'un emplacement pour une galerie d'art à Montréal 152
5.1.4 L'aménagement des espaces d'exposition et la présentation des œuvres 153

5.2 Pauline Rochon (1906-1962) et le Centre d'art de Sainte-Adèle 156

5.2.1 Situation et parcours menant à la fondation d'un centre d'art 156
5.2.2 Enregistrement légal de l'entreprise 160
5.2.3 Établissement d'objectifs et de publics cibles 161
5.2.4 La constitution de réseaux de soutien 162
5.2.5 Le choix d'un emplacement et de locaux 170
5.2.6 Les premières activités 173

5.3 Agnès Lefort (1891-1973) et la Galerie Agnès Lefort 176

5.3.1 Situation et parcours menant à la fondation d'une galerie d'art 176
5.3.2 Enregistrement légal de l'entreprise 181
5.3.3 Établissement d'objectifs et de publics cibles 181
5.3.4 La constitution de réseaux de soutien 182
5.3.5 Le choix d'un emplacement et de l'aménagement des espaces d'exposition 182
5.3.6 Les premières activités 185

5.4 Suzanne Guité (v.1927-1981) et le Centre d'art de Percé 189

5.4.1 Situation et parcours menant à la fondation d'un centre d'art 189

5.4.2 Enregistrement légal de l'entreprise....194
5.4.3 Établissement d'objectifs et de publics cibles....196
5.4.4 La constitution de réseaux de soutien....200
5.4.1 Le choix d'un emplacement et de locaux....208
5.4.2 Les premières activités....210

5.5 Eugenie Sharp Lee (v.1901-1987) et le Centre d'art de Cowansville....212

5.5.1 Situation et parcours menant à la fondation d'un centre d'art....212
5.5.2 Enregistrement légal de l'entreprise....213
5.5.3 Établissement d'objectifs et de publics cibles....214
5.5.4 La constitution de réseaux de soutien....216
5.5.5 Le choix d'un emplacement et l'aménagement des locaux....218
5.5.6 Les premières activités....220

5.6 Denyse Delrue (1922-1997) et la Galerie Denyse Delrue....222

5.6.1 Situation et parcours menant à la fondation d'un centre d'art....222
5.6.2 Enregistrement légal de l'entreprise....227
5.6.3 Établissement d'objectifs et de publics cibles....228
5.6.4 La constitution de réseaux de soutien....228
5.6.5 Le choix d'un emplacement et l'aménagement des locaux....229
5.6.6 Les premières activités....235

5.7 Conclusion....237

PARTIE III : LA DIRECTION ARTISTIQUE DES ENTREPRISES CULTURELLES DE ROCHON, LEFORT, GUITÉ, SHARP LEE ET DELRUE....240

CHAPITRE VI : LA SENSIBILISATION DES PUBLICS ET LE SOUTIEN AUX PRODUCTEUR.TRICE.S ARTISTIQUES PROFESSIONNEL.LE.S....241

6.1 Les préoccupations et demandes des regroupements d'artistes....241

6.2 La constitution d'espaces et d'occasions de diffusion pour le travail des artistes canadien.ne.s modernes....244

6.2.1 Exposer et vendre les esthétiques modernes canadiennes : une spécialisation peu prisée par les galeristes....244
6.2.2 La création des centres d'art comme stratégie de décentralisation de l'activité culturelle....246

6.3 La sensibilisation des publics aux esthétiques modernes....250

6.3.1 Les publications et discours de Lefort....253

6.4 L'organisation d'expositions et de divertissements culturels....261

6.4.1 Au Centre d'art de Sainte-Adèle....263

6.4.2 À la Galerie Agnès Lefort 267
6.4.3 Au Centre d'art de Percé 273
6.4.4 Au Centre d'art de Cowansville 274
6.4.5 À la Galerie Denyse Delrue 280
6.5 L'accessibilité à la culture en tant que paradigme d'intervention culturelle ... 287
6.6 Conclusion 289

CHAPITRE VII : L'ÉLARGISSEMENT DES FRONTIÈRES DE L'ART ET DE LA NOTION DE CULTURE 291
7.1 Du passage du non-art à l'art : le processus d'artification 291
7.1.1 Des secteurs propices à l'artification 293
7.2 L'artification au Québec : deux exemples 295
7.2.1 Entre l'art, l'artisanat et la petite industrie : le cas de la tapisserie 295
7.2.2 Une exploration de la sérigraphie : un projet didactique qui a influencé la production de plusieurs artistes 306
7.3 La participation à la vie culturelle par le développement des pratiques amateurs 311
7.3.1 Les cours donnés aux jeunes et aux adultes 312
7.3.2 La considération de la valeur artistique des pratiques amateurs 319
7.4 La réhabilitation de pratiques culturelles et l'élargissement des frontières de l'art et de la culture 324
7.5 Conclusion 327

PARTIE IV : LA RÉCEPTION DES ACTIVITÉS DES ENTREPRENEURES CULTURELLES ET LEUR INTÉGRATION DANS LA MÉMOIRE HISTORIQUE 329

CHAPITRE VIII : LES REPRÉSENTATIONS DES ENTREPRENEURES CULTURELLES ET DE LEURS ACTIVITÉS : DES RÔLES TRADITIONNELS FÉMININS ET DE LA RECONNAISSANCE DE LEURS APPORTS 330
8.1 Rôles traditionnels et espaces sexués 334
8.2 Travail, art et rôles traditionnels féminins 337
8.2.1 Les effets de la Seconde Guerre mondiale sur les femmes dans la population active et sur l'acceptabilité sociale du travail féminin 337
8.2.2 Le travail et les rôles traditionnels féminins 340

8.2.3 Un art dit féminin 345
8.3 Femmes, art et philanthropie 347
8.3.1 De la philanthropie à l'autorité culturelle 347
8.4 Le travail de médiation culturelle et le *care* 350
8.4.1 La reconnaissance du soutien porté aux artistes professionnel.le.s 352
8.4.2 La générosité envers les publics 355
8.4.3 Le rôle éducatif de la médiation culturelle 355
8.4.4 Effets des associations au travail et aux métiers du *care* 359
8.5 Femmes gardiennes des valeurs canadiennes 362
8.5.1 Les entrepreneures culturelles et le développement d'une identité culturelle nationale 363
8.6 Représentation du féminin dans l'apparence et les comportements des entrepreneures culturelles 366
8.6.1 Les femmes comme objets d'art 368
8.6.2 Les descriptions écrites 369
8.6.3 L'antithèse en tant que stratégie d'écriture 371
8.7 Médiation artistique et détournement de la sphère domestique 374
8.7.1 Un rôle d'hôtesse dans un espace chaleureux 380
8.7.2 La minorisation du travail dans la sphère domestique 383
8.8 Rôles traditionnels sexués et innovation 384
8.8.1 Un statut de pionnière 385
8.8.2 Courage, force, énergie, activisme et héroïsme 386
8.8.3 Une reconnaissance féminine? 389
8.8.4 Des innovations, somme toute, peu mentionnées 392
8.9 Conclusion 393

CHAPITRE IX : LE PROCESSUS DE MINORISATION DU RÔLE DES ENTREPRENEURES CULTURELLES ACTIVES DANS LES ANNÉES 1950 DANS L'HISTOIRE DE L'ART DU QUÉBEC 396
9.1 La minorisation du féminin 397
9.2 L'amateurisme en tant qu'opposition au professionnalisme 400
9.3 La position centrale des activités de production artistique professionnelle dans le domaine artistique 405
9.4 Une position marginale dans le secteur de la diffusion et de la sensibilisation artistiques 410

9.4.1 Les galeries d'art 413
9.4.2 Les centres d'art 416
9.5 Le rôle des historien.ne.s et des représentations écrites 426
9.5.1 L'historien.ne en tant qu'observateur.trice et producteur.trice 426
9.6 Une histoire féministe de l'art et des efforts d'intégration des femmes dans l'histoire de l'art 430
9.7 Conclusion 436

CONCLUSION 440

ANNEXE A : FIGURES 455

ANNEXE B : CALENDRIER DES EXPOSITIONS ET DES ACTIVITÉS OFFERTES PAR LE CENTRE D'ART DE SAINTE-ADÈLE 474

ANNEXE C : CALENDRIER DES COURS OFFERTS PAR LE CENTRE D'ART DE SAINTE-ADÈLE 481

ANNEXE D : CALENDRIER DES EXPOSITIONS ET DE CERTAINES ACTIVITÉS TENUES À LA GALERIE AGNÈS LEFORT 486

ANNEXE E : CALENDRIER DES EXPOSITIONS ET DES ACTIVITÉS OFFERTES PAR LE CENTRE D'ART DE PERCÉ 492

ANNEXE F : CALENDRIER DES COURS OFFERTS PAR LE CENTRE D'ART DE PERCÉ 494

ANNEXE G : CALENDRIER DES EXPOSITIONS ET DE CERTAINES ACTIVITÉS OFFERTES PAR LE CENTRE D'ART DE COWANSVILLE 496

ANNEXE H : CALENDRIER DES COURS OFFERTS PAR LE CENTRE D'ART DE COWANSVILLE 502

ANNEXE I : CALENDRIER DES EXPOSITIONS ET DE CERTAINES ACTIVITÉS TENUES À LA GALERIE DENYSE DELRUE 504

BIBLIOGRAPHIE 508

LISTE DES FIGURES

Figure		Page
2.1	Agnès Lefort (complètement à droite) à la Conférence des artistes canadiens à Kingston, avec A. Y. Jackson, Lowrie Warrener, Harry Mayerovitch et Louis Muhlstock, juin 1941. Publié dans Canadian Artists Meet, 12 juillet 1941, p. 10. Image prélevée des collections de la Bibliothèque et Archives nationales du Québec (cote MIC/A216, numéro de notice 0000082657).	455
5.1	Portrait de Pauline R. dessiné au fusain par Agnès Lefort, v. 1935. Publié dans Langlais, novembre 1935, p. 4. Image prélevée des collections de la Bibliothèque et Archives nationales du Québec (cote 0000164898). Récupéré de http ://collections.banq.qc.ca/ark :/52327/2269854	455
5.2	Agnès Lefort (à gauche) et Pauline Rochon (à droite), 1952. Publié dans Meehan, 10 novembre 1952, p. 10. Image prélevée des collections de Google News Archives. Récupéré de https ://news.google.com/newspapers?nid=Fr8DH2VBP9sC&dat=19521110&printsec=frontpage&hl=fr	456
5.3	Le pavé peint par Robert LaPalme pour la Fête laurentienne de Sainte-Adèle, 1950. Photo : C. P. Publié dans Le pavé peint…, 19 août 1950, p. 3. Image prélevée des collections de la Bibliothèque et Archives nationales du Québec (cote 0005226335). Récupéré de http ://collections.banq.qc.ca/ark :/52327/2781483	456
5.4	Cours de peinture en plein air au Centre d'art de Sainte-Adèle donné par Agnès Lefort (à gauche sur la photo), été 1949. Publié dans Robert, novembre 1949, p. 9. Image prélevée des collections de la Bibliothèque et Archives nationales du Québec (cote MIC/A1480, numéro de notice 0000107341)	457

5.5 La maison de Pauline Rochon qui a accueilli la boutique La Pèlerine et la centrale du Centre d'art de Sainte-Adèle. Publié dans Le Centre artistique de Sainte-Adèle, 22 juin 1956, p. 12. Image prélevée des collections de la Bibliothèque et Archives nationales du Québec (cote 0000082779). Récupéré de http ://collections.banq.qc.ca/ark :/52327/1251715 457

5.6 Agnès Lefort
Louise Lefort Saint-Cyr
1933
Huile sur toile
75 cm x 99 cm
Collection privée
Reproduit avec l'autorisation de la succession d'Agnès Lefort 458

5.7 Agnès Lefort
La Madone des îles
1938
Huile sur toile
91,4 x 121,8 cm
Collection du Musée national des beaux-arts du Québec (MNBAQ)
Achat
(1948.18)
Photographe : MNBAQ, Patrick Altman
Reproduit avec l'autorisation du MNBAQ et de la succession d'Agnès Lefort 458

5.8 Agnès Lefort
Lise
1944
Huile sur panneau de fibre de bois
66 x 50,8 cm
Collection du MNBAQ
Achat
(1947.139)
Photographe : MNBAQ, Jean-Guy Kérouac
Reproduit avec l'autorisation du MNBAQ et de la succession d'Agnès Lefort 459

5.9 Agnès Lefort
Sans titre
1948
Huile sur toile
100,4 x 75 cm
Collection du Musée des beaux-arts de Joliette. Don de Paul Laporte
Reproduit avec l'autorisation du Musée des beaux-arts de Joliette
et de la succession d'Agnès Lefort 459

5.10 Vitrine de la Galerie Agnès Lefort, avec au premier plan la sculpture *La Paix* de Robert Roussil qui a fait scandale et a été vandalisée en mars 1951. Photo : Louis Jaques. Publié dans Kennedy et Jaques, 31 mars 1951, p. 12. Image prélevée d'une copie de l'article conservée aux Collections spéciales, boîte « Don de Mme Hélène Sicotte – Boîte 1/2 » [non traitée], dossier « Galerie Agnès Lefort II ». Bibliothèque des Arts de l'Université du Québec à Montréal, Montréal, Québec 460

5.11 Vernissage de l'exposition inaugurale (Robert LaPalme) de la Galerie Agnès Lefort, 30 octobre 1950. Au premier plan, les bras croisés : Robert LaPalme. Derrière lui, de gauche à droite : Agnès Lefort, le maire Camillien Houde et André Laurendeau. Collections spéciales, boîte « Agnès Lefort » [non traitée]. Bibliothèque des Arts de l'Université du Québec à Montréal, Montréal, Québec 461

5.12 Agnès Lefort à sa galerie, accompagnée de sa nièce Marcelle (assise, à gauche) devant des tableaux de Jean Dallaire et de Paul-Émile Borduas, 1953. Publié dans Robert, 5 décembre 1953, p. 3. Image prélevée des collections de la Bibliothèque et Archives nationales du Québec (cote 0000164998). Récupéré de
http ://collections.banq.qc.ca/ark :/52327/3769002 462

5.13 Agnès Lefort dans sa galerie, 1961. Photo : David Bier. Collections spéciales, boîte « Agnès Lefort » [non traitée]. Bibliothèque des Arts de l'Université du Québec à Montréal, Montréal, Québec 463

5.14 Agnès Lefort à sa galerie, 1961. Dans *La Patrie du dimanche*, la légende de l'image est : « Parmi les tableaux, œuvres de peintres canadiens qui ornent sa galerie, Agnès Lefort, qui a lancé tant de jeunes artistes, se tient avec sa "Babette", un chihuahua mexicain minuscule » (Oligny, 19 mars

1961, p. 2). Publié dans Oligny, 19 mars 1961, p. 2. Image prélevée des collections de la Bibliothèque et Archives nationales du Québec (cote 0000082779). Récupéré de http ://collections.banq.qc.ca/ark :/52327/1355199 464

5.15 *Chimère Nocturne*, de Suzanne Guité, une de ses œuvres primées aux Concours artistiques de la province de 1956. Publié dans *Vie des Arts* (Noël 1956), p. 34. Reproduit avec l'autorisation de *Vie des Arts* 465

5.16 Des membres de la troupe du théâtre d'été du centre d'art (de gauche à droite : François Guillier, Françoise Gratton, François Rozet et Charlotte Boisjoli) devant le Centre d'art de Percé. Photo : Marcel Cognac. Publié dans Au Centre d'Art de Percé. Plus de talent que d'argent…, 15 août 1959, p. 24. Image prélevée des collections de la Bibliothèque et Archives nationales du Québec (cote 0000052526). Récupéré de http ://collections.banq.qc.ca/ark :/52327/3542744 465

5.17 Galerie du Centre d'art de Percé. Fonds Suzanne Guité. Archives du Musée de la Gaspésie, Gaspé, Québec 466

5.18 Bâtiment abritant le Centre d'art de Cowansville au 225, Rue Principale. Photo : Gerry Lemay. Publié dans Cowansville Founds Art Centre, 16 mars 1947, p. 67. Image prélevée des collections de la Bibliothèque et Archives nationales du Québec (cote 0005274927). Récupéré de http ://collections.banq.qc.ca/ark :/52327/2997538 466

5.19 Intérieur du premier emplacement de la Galerie Denyse Delrue. Publié dans *Vie des Arts* (automne 1957), p. 30. Reproduit avec l'autorisation de *Vie des Arts* 467

5.20 Vue de l'exposition de Marcel Barbeau au second emplacement de la Galerie Denyse Delrue, avril 1962. Au premier plan : l'œuvre *Alberta*, v. 1957, coll. Claude Vermette. Photo : Stan. Fondation Marcel Barbeau, Montréal, Québec. Reproduit avec l'autorisation de Ninon Gauthier et de la Fondation Marcel Barbeau..... 468

5.21 Photographie regroupant les artistes dont l'œuvre est présentée dans l'exposition inaugurale de la Galerie Denyse Delrue entourant la galeriste, lors du vernissage le 18 septembre 1957. De gauche à droite, en arrière-plan : Albert Dumouchel, Alfred Pellan, Lucien Morin, Jean-Paul

Mousseau, André Jasmin, Léon Bellefleur, Guido Molinari, Claude Beaulieu (architecte). Au premier plan : Jacques de Tonnancour et Denyse Delrue. Photo : Roger Lamoureux. Publié dans Gladu, 22 septembre 1957, p. 77. Image prélevée des collections de la Bibliothèque et Archives nationales du Québec (cote 0000164399). Récupéré de http ://collections.banq.qc.ca/ark :/52327/170443 469

6.1 Agnès Lefort aux côtés de l'artiste Mary Filer et d'une collection de peintures d'artistes de Montréal réunies pour une tournée dans l'Ouest canadien. Au premier plan : des œuvres de Mary Filer (*Rock Pool and Bamboo*) et Agnès Lefort (*Gold Eye*). Photo : *La Presse*. Publié dans de Repentigny, 6 juillet 1954, p. 23. Image prélevée des collections de la Bibliothèque et Archives nationales du Québec (cote 0000082812). Récupéré de http ://collections.banq.qc.ca/ark :/52327/2878015 469

6.2 Photographies de l'exposition de l'Association des artistes non figuratifs de Montréal tenue au Centre d'art de Cowansville publiées dans la presse écrite. Publié dans Non-Objective Art On Display At Cowansville Art Centre, 17 avril 1957, p. 8. Image prélevée des collections de la Bibliothèque et Archives nationales du Québec (cote 0005274927). Récupéré de http ://collections.banq.qc.ca/ark :/52327/2997676 470

6.3 Denyse Delrue, donatrice du Prix du Salon de la Jeune peinture, accompagnée des trois lauréats. De gauche à droite : Peter Daglish, Barry Clark, Delrue et Fernand Toupin. Photo : *La Presse*. Publié dans Toupin, Daglish et Clark lauréats de la « Jeune peinture », 16 avril 1958, p. 24. Image prélevée des collections de la Bibliothèque et Archives nationales du Québec (cote 0000082812). Récupéré de http ://collections.banq.qc.ca/ark :/52327/2874779 470

7.1 Pauline Rochon devant un des métiers à tisser du Centre d'art de Sainte-Adèle. Photo : Roger Janelle – *La Patrie*. Publié dans *La Patrie*, 3 juillet 1954, p. 42. Image prélevée des collections de la Bibliothèque et Archives nationales du Québec (cote 0000082779). Récupéré de http ://collections.banq.qc.ca/ark :/52327/1250906 471

7.2 Françoise Bujold avec ses jeunes élèves du Centre d'art de Percé en train d'exécuter les illustrations pour *L'Île endormie*. Photo : Marcel Cognac. Publié dans Au Centre d'Art de Percé. Plus de talent que d'argent…, 15 août 1959, p. 29.. Image prélevée des collections de la Bibliothèque et

Archives nationales du Québec (cote 0000052526). Récupéré de http ://collections.banq.qc.ca/ark :/52327/3542744 471

8.1 Agnès Lefort au Centre d'art de Sainte-Adèle, 1949. La légende de la photographie indique : « Art teacher Agnes Lefort of Ste Adel Que. Art colony in the Laurentians, gives pointers ». Publié dans Aitken, 6 août 1949, p. 13. Image prélevée des collections de la Bibliothèque et Archives nationales du Québec (cote MIC/A216, numéro de notice 0000082657) 472

8.2 Montage photographique accompagnant un article de journal sur Agnès Lefort. La légende du montage mentionne seulement : « Une des œuvres exposées chez Madame Agnès Lefort ». Publié dans Trottier et Pinard, 30 janvier 1960, p. 8. Image prélevée d'une copie de l'article conservée aux Collections spéciales, boîte « Don de Mme Hélène Sicotte – Boîte 1/2 » [non traitée], dossier « Galerie Agnès Lefort II ». Bibliothèque des Arts de l'Université du Québec à Montréal, Montréal, Québec 472

8.3 Jessie Lavigueur photographiée à sa galerie devant un tableau de Jean-Paul Lemieux. La légende de l'article mentionne : « Mme Jessie Lavigueur, directrice de la nouvelle Galerie d'art Lavigueur, 5817, rue Wolsley, photographiée près d'une des belles toiles de Lemieux : "L'Indienne" ». Photo : Marce. Publié dans Gladu, 30 octobre 1960, p. 101. Image prélevée des collections de la Bibliothèque et Archives nationales du Québec (cote 0000164399). Récupéré de http ://collections.banq.qc.ca/ark :/52327/170763 473

9.1 La répartition géographique des centres culturels commémoratifs du centenaire de la Confédération. Publié dans Gagnon, 9 septembre 1967, p. 5. Image prélevée des collections de la Bibliothèque et Archives nationales du Québec (cote 0000082812). Récupéré de http ://collections.banq.qc.ca/ark :/52327/2698856 473

LISTE DES TABLEAUX

Tableau		Page
5.1	Expositions et activités offertes par le Centre d'art de Sainte-Adèle depuis l'été 1949 jusqu'à l'automne 1957	474
5.2	Cours offerts par le Centre d'art de Sainte-Adèle depuis l'été 1949 jusqu'à l'automne 1957	481
5.3	Expositions et certaines activités tenues à la Galerie Agnès Lefort depuis le 30 octobre 1950 jusqu'au 31 décembre 1960	486
5.4	Expositions et activités offertes par le Centre d'art de Percé depuis l'été 1956 jusqu'au 31 décembre 1960	492
5.5	Cours offerts par le Centre d'art de Percé depuis l'été 1956 jusqu'au 31 décembre 1960	494
5.6	Expositions et certaines activités offertes par le Centre d'art de Cowansville depuis le 21 juillet 1956 jusqu'au 31 décembre 1960	496
5.7	Cours offerts par le Centre d'art de Cowansville depuis l'été 1956 jusqu'au 31 décembre 1960	502
5.8	Expositions et certaines activités tenues à la Galerie Denyse Delrue depuis le 18 septembre 1957 jusqu'au 31 décembre 1960	504

LISTE DES ABRÉVIATIONS, DES SIGLES ET DES ACRONYMES

AAM	Art Association of Montreal
AANFM	Association des artistes non figuratifs de Montréal
ÉBA	Écoles des beaux-arts
ÉBAM	École des beaux-arts de Montréal
ÉBAQ	École des beaux-arts de Québec
FAC	Fédération des artistes canadiens
FAP	Federal Art Project
MBESJ	Ministère du Bien-être social et de la Jeunesse
MNBAQ	Musée national des beaux-arts du Québec
MoMA	Museum of Modern Art
OAC	Observatory Art Centre
SPS	Section of Painting and Sculpture
WPA	Works Progress Administration

RÉSUMÉ

Cette thèse vise à faire reconnaître le travail et la contribution des entrepreneures culturelles au développement des arts visuels entre 1949 et 1960 au Québec. En participant à la redécouverte de pans de l'histoire de l'art au Québec jusqu'alors minorisés, cette recherche s'inscrit également dans la réflexion collective sur les objets d'étude de l'histoire de l'art et la construction des savoirs. Cette recherche étudie spécifiquement le travail et la contribution de Pauline Rochon, d'Agnès Lefort, de Suzanne Guité, d'Eugenie Sharp Lee et de Denyse Delrue dans le secteur culturel, mais aussi la réception et la représentation de leur activité à la direction d'une galerie ou d'un centre d'art dans les médias et la mémoire historique.

La première partie de ce travail consiste en une contextualisation sociohistorique qui situe ces figures dans le climat artistique du Québec. Il y est question de l'importance de la représentation identitaire et des valeurs de la société canadienne-française, des rapides développements des esthétiques modernes et des querelles qu'elles ont suscitées dans le milieu artistique ainsi que de l'état du soutien gouvernemental des arts visuels. Enfin, en raison du caractère original de cette recherche sur les centres d'art, un chapitre étudie l'émergence de ces institutions au Québec et au Canada ainsi que leur histoire et les modèles qui ont influencé leur développement.

La seconde partie de cette thèse procède d'abord à une contextualisation de la situation des femmes dans l'entrepreneuriat culturel en France, aux États-Unis ainsi qu'au Canada au XXe siècle jusqu'en 1960. Ensuite, plusieurs aspects de la mise sur pied et la gestion d'un organisme culturel par les femmes de notre corpus sont étudiés tels leurs situations et parcours, l'enregistrement légal de leurs entreprises, l'établissement d'objectifs et de publics cibles, la constitution de réseaux de soutien, le choix de l'emplacement et des locaux ainsi que, finalement, les premières activités organisées.

Ensuite, la troisième partie de cette thèse se penche sur la direction artistique des entreprises culturelles fondées et dirigées par les femmes de notre corpus. Par la reconstitution des calendriers d'activités de ces organismes, nous avons pu déterminer que leurs fondatrices se sont impliquées activement dans la diffusion de la production des artistes canadien.ne.s ainsi que dans la sensibilisation des publics aux esthétiques modernes. Plusieurs d'entre elles ont aussi amélioré l'offre culturelle dans leur région respective ou pris position dans l'espace public afin de sensibiliser les publics et l'État

à la situation précaire des artistes professionnel.le.s. Dans cette partie, nous démontrons aussi que les entrepreneures culturelles ont participé à un élargissement des frontières de l'art et de la notion de culture en contestant les hiérarchies du milieu de l'art, en travaillant à l'artification de pratiques, en reconnaisant la valeur esthétique et artistique des pratiques créatives amateurs, ainsi qu'en octroyant aux publics un rôle davantage actif en tant que producteurs de culture. Dans cette section, il est aussi question des paradigmes d'action culturelle qui ont guidé l'État québécois depuis la fondation du ministère des Affaires culturelles. Cette mise en parallèle permet de démontrer que les entrepreneures culturelles dans les années 1950 ont mis en place des stratégies et des programmes relevant de préoccupations similaires à celles défendues par l'État québécois durant les décennies suivantes.

Enfin, la dernière partie de cette thèse analyse la réception de l'activité des entrepreneures culturelles et évalue la reconnaissance de leur apport dans la presse écrite puis dans la mémoire historique. Par l'examen de ces représentations, nous avons évalué les paramètres et limites de cette reconnaissance. Ces observations ont mené à l'identification des facteurs qui ont pu participer à la minorisation et à l'invisibilisation de la contribution des entrepreneures culturelles dans la mémoire historique tel leur genre. Les représentations de l'activité de ces femmes dans les registres de l'amateurisme ou du travail du *care*, entre autres, ont aussi participé à la dévaluation de leur travail.

Cette recherche permet de prendre conscience de l'essentielle contribution des secteurs corollaires et connexes à la production artistique vis-à-vis du développement des arts visuels. Les femmes de notre corpus ont décidé de fonder et diriger des organismes qui ont su proposer une offre artistique et culturelle alternative afin de participer à l'évolution et au développement des arts visuels au Québec.

Mots clés : entrepreneures culturelles ; galeries ; centres d'art ; diffusion artistique ; art au Québec ; art moderne ; pratiques amateurs ; Pauline Rochon ; Agnès Lefort, Suzanne Guité, Eugenie Sharp Lee, Denyse Delrue.

INTRODUCTION

Réinscrire les femmes dans l'histoire,
en analysant tout à la fois comment elles y ont été minorisées
et comment elles en ont été les actrices sous-estimées,
et élaborer de la sorte une histoire des femmes
est donc une tâche indispensable,
par laquelle justice est rendue aux femmes du passé
dans l'ouverture du présent et de l'avenir.

FRANÇOISE COLLIN

Au cours de mes recherches de maîtrise en étude des arts, j'ai pris conscience de la présence active des femmes à Montréal dans le secteur de la diffusion artistique dans les années 1950, ce que le critique d'art Paul Gladu reconnaît d'ailleurs en 1960 :

> Une conversation avec Mme Lange (propriétaire de la galerie L'Art français) me rappelait, l'autre jour, *toute l'importance du rôle des femmes dans le domaine artistique*. À cet égard, Montréal est remarquable. Ici les hommes ont peint beaucoup mais *souvent ce sont les femmes qui les ont fait connaître*. (l'italique est de moi) (18 décembre 1960, p. 93)

En 1975, les chercheures Rose-Marie Arbour et Suzanne Lemerise jettent un regard sur les dernières années et émettent l'hypothèse que les femmes québécoises auraient peut-être joué, depuis la Seconde Guerre mondiale, un rôle plus « efficace et rentable » dans les arts visuels à l'intérieur des secteurs de la promotion, de la diffusion, de l'enseignement, de l'entretien, des services et en tant que « *souteneuses* bénévoles de l'art et des artistes » plutôt que dans celui de la production artistique (p. 20).

Dans un article traitant des fondements d'une politique culturelle au Québec à la suite de la fondation du ministère des Affaires culturelles, la journaliste et essayiste Geneviève de la Tour Fondue-Smith rappelle également, cette fois en 1963, l'apport des femmes au développement culturel à travers la province :

> Enfin, je voudrais rappeler en passant le rôle merveilleux des femmes du Québec dans le domaine culturel. Alors qu'aucun ministère des affaires culturelles n'existait, elles ont été des pionnières et des animatrices extraordinaires. Faut-il souligner tout ce que l'on doit […] aux Agnès Lefort et Denyse Delrue pour la diffusion de l'art moderne ; […] aux initiatrices de Centres d'Art, comme celui de Ste-Adèle, par exemple […]. Et la liste pourrait s'allonger indéfiniment.
>
> Nanties d'une telle expérience et de titres aussi tangibles, les femmes du Québec sont en droit d'espérer d'un ministère encore jeune et neuf qu'il leur fasse confiance et les invite à collaborer à son œuvre – comme le premier ministre en a déjà donné l'exemple – à l'échelon des responsabilités supérieures**.** Quatre noms de femmes au Conseil provincial des arts sur vingt-huit, c'est une condescendance. (le soulignement est de l'auteure)[1] (10 mai 1963, p. 11)

L'auteure critique la mise à l'écart des femmes des postes décisionnels au sein des nouvelles institutions culturelles créées par l'État, alors que ces premières avaient tant soutenu le milieu culturel pendant plusieurs années par leur implication, par leur innovation et par leur animation. Cette implication nouvelle de l'État québécois

---

[1] De la Tour Fondue-Smith utilise l'énumération pour démontrer la présence et le rôle des femmes dans plusieurs secteurs d'activité culturelle. Voici l'énumération complète :

> Faut-il souligner tout ce que l'on doit dans le domaine du théâtre à Monique Lepage, Yvette Brind'Amour, Janine Beaubien, Françoise Berdt ; aux Agnès Lefort et Denyse Delrue pour la diffusion de l'art moderne ; aux femmes qui, à Pro Musica, aux Matinées symphoniques, au Ladies' Morning Musical Club, se sont mises au service le plus exigeant de la qualité en musique ; aux milliers de femmes qui, à travers la Société d'étude et de conférences, ont répandu le goût de la culture sous toutes ses formes ; à celles qui enseignant la diction ont imposé le respect d'une langue bien parlée ; aux initiatrices de Centres d'Art, comme celui de Ste-Adèle, par exemple ; à ces « Amis de l'Art » qui, autour de Madame Hector ont fait chez les jeunes un travail de prospection artistique absolument négligé jusqu'alors ; à ces émules innombrables des Marie-Claire Daveluy et des Juliette Chabot qui ont été l'âme des bibliothèques du Québec, aussi bien au service des adultes que des enfants. (de la Tour Fondue-Smith, 10 mai 1963, p. 11)

signifiait une prise en charge davantage structurée du domaine culturel, mais laissait aussi entrevoir une certaine invisibilisation ou minorisation du rôle de premier plan qu'ont occupé plusieurs femmes vis-à-vis du développement culturel pendant les années précédant la fondation du ministère des Affaires culturelles.

Cette lecture trouve écho dans une réflexion formulée par la philosophe et théoricienne féministe Françoise Collin :

> […] l'absence des femmes dans l'histoire signifie leur éviction du pouvoir plutôt que leur manque d'activité : ce qu'elles produisent et agissent, dans le cadre général de la domination, n'est pas porté à leur crédit.
>
> Ce fait est rendu particulièrement évident dans les conjonctures révolutionnaires : les femmes participent activement au changement mais sont chaque fois évincées de la nouvelle structure de pouvoir qui en résulte. (1993, p. 14)

En 1971, une étude sur la situation des femmes dans le milieu artistique est commandée par la Commission royale d'enquête sur la situation de la femme au Canada. Celle-ci est rédigée par la journaliste et auteure Sandra Gwyn qui y expose un constat attestant également de l'implication de nombreuses femmes dans ces secteurs connexes ou corollaires à la création artistique[2] : « as administrators, critics, publicists, fund-raisers, directors and producers, women exert a massive influence upon what might be called the arts establishment. […] As activists, administrators and spokesmen, their record is

[2] Puisque la traduction française de l'ouvrage, également publiée en 1971, est similaire mais révèle parfois quelques nuances de langage, nous l'inclurons ici sous forme de notes de bas de page. Bien que l'ouvrage ne spécifie pas qu'une version ou l'autre consiste en une traduction, nous supposons que la version anglaise est celle originale puisqu'il s'agit de la langue d'usage de Gwyn et que plusieurs formulations françaises sont moins précises ou plus longues, faute de termes équivalents entre les deux langues. Par exemple, « administrators » et « fund-raisers » deviennent « directrices administratives » et « trésorières chargées de recueillir des fonds ».

exceptional »[3] (1971b, p. 2). Néanmoins, Gwyn poursuit sa réflexion avec un jugement de valeur qui illustre et perpétue la minorisation de l'activité dans ces domaines, en statuant sur leur importance secondaire en comparaison avec le secteur de la création : « But as creative artists – painters, sculptors, novelists, poets, playwrights and composers – their record, like that of women in most countries, is on the dull side of respectable. They have failed *in the only aspect of the arts that ultimately matters* »[4] (l'italique est de moi) (Gwyn, 1971b, p. 2).

On se trouve ici en présence, d'un côté, de critiques d'art et de journalistes qui reconnaissent la présence active et le rôle des femmes dans le soutien et la diffusion des arts puisque ces personnes l'ont constaté directement. De l'autre côté, on assiste, dans un deuxième temps, à une banalisation ou à une dévaluation de l'apport de plusieurs femmes dans le secteur culturel ainsi qu'à une structuration des arts par l'État qui oblitère aussi leur présence et leur apport.

Avec cette recherche, je souhaite participer à la tâche de faire (re)connaître le travail et la contribution de femmes qui ont animé la scène artistique et participé au développement des arts visuels, particulièrement durant les années 1950. Ma thèse, en histoire de l'art, s'inscrit aussi dans l'histoire des femmes. Les travaux regroupés sous cette catégorie ont pour objectif, d'abord, de redécouvrir et rendre visibles les femmes qui ont été « cachées, rayées de l'Histoire » en les « repla[çant] dans leurs contextes

---

[3] « [D]ans leur rôle de directrices administratives, de critiques, de publicistes, de trésorières chargées de recueillir des fonds, de directrices et de productrices, les femmes exercent une énorme influence dans ce qu'on pourrait appeler le monde des arts. […] En tant que promotrices, administratrices et porte-parole, elles ont fait du beau travail » (Gwyn, 1971a, p.2).

[4] « Mais en tant qu'artistes créatrices – peintres, sculpteurs, romancières, poètes, auteurs dramatiques et compositeurs – leur succès, comme c'est aussi le cas pour les femmes de la plupart des autres pays, peuvent à peine être qualifiés de respectables. Elles ont échoué *dans le seul aspect des arts qui, au fond, compte* » (l'italique est de moi) (Gwyn, 1971a, p. 2).

historiques [et en] fai[sant] surgir leur statut, leurs travaux […] » (Thébaud, 2007, p. 69). Collin souhaite le développement d'une telle histoire des femmes et en précise le projet :

> Il s'agit de retrouver dans le passé les figures de femmes d'une part, les strates propres aux femmes d'autre part, que l'histoire dominante a occultées. C'est un travail rétrospectif, travail d'excavation et de résurrection de ce qui a été et qui fut indûment enfoui. (1986, p. 84)

Mon travail, en raison de ses objectif et méthode, relève d'une approche féministe de l'histoire, en :

> […] vou[lant] souligner comment les femmes, des femmes du moins, ont été génératrices de la vie socioculturelle soit comme groupes, soit comme individus exceptionnels, même si leur apport n'a été reconnu et authentifié […] dans le savoir historique. En recourant à des sources et à des documents jusque-là négligés, [l'histoire féministe] procédera alors à une réhabilitation du rôle des femmes dans l'histoire, et dans leur histoire. (Collin, 1993, p. 16)

C'est également au cours de mes recherches de maîtrise, lors desquelles j'ai eu l'opportunité d'étudier la formation et les stratégies de diffusion déployées par quatre galeristes montréalaises[5], que j'ai pris connaissance, pour la première fois, de l'existence d'un type d'organismes appelé « centre d'art ». J'avais alors découvert, au sujet d'Agnès Lefort, qu'elle avait participé à la mise sur pied d'un centre d'art à Sainte-Adèle avant de fonder sa propre galerie. Je n'étais alors pas familière avec ce type d'organismes qui ne semblait pas avoir été l'objet de recherches et qui n'avait vraisemblablement pas réussi à traverser le processus historique. Mes recherches dans la presse généraliste et spécialisée de l'époque m'ont cependant informée, non seulement de l'existence et de l'activité de plusieurs centres d'art dans les années 1950

[5] Rose Millman, Agnès Lefort, Denyse Delrue et Estelle Hecht.

à travers la province, mais également de la reconnaissance de l'apport de ces organismes dans le milieu artistique. En effet, des périodiques artistiques canadiens ainsi que la presse écrite couvraient alors régulièrement les activités de plusieurs centres d'art au Québec et ailleurs au Canada. Quelques auteur.e.s ont étudié des centres d'art dans d'autres provinces canadiennes (Niergarth, 2012 ; Sullivan, 2007) mais, ici, tout le travail reste à faire afin que ces organismes et les personnes qui les ont dirigés puissent réintégrer la place qu'ils ont occupée dans le milieu. Ainsi, je me suis butée à une absence généralisée de ces organismes dans les ouvrages d'histoire de l'art du Québec. Par exemple, alors que l'ouvrage de Guy Robert *L'art au Québec depuis 1940* – publié en 1973 – couvre exclusivement l'activité des arts plastiques sur une trentaine d'années, on n'y mentionne même pas l'existence des centres d'art alors que quelques pages sont consacrées à la diffusion artistique et aux galeries d'art, entre autres. Je n'ai répertorié qu'un seul ouvrage traitant du sujet : il s'agit en fait d'un guide de 89 pages, publié en 1962[6], destiné aux personnes désireuses de fonder un centre d'art. La publication d'un tel ouvrage aussi détaillé, et ce par une maison d'édition reconnue, témoigne d'un certain intérêt pour les centres d'art dans la province pendant cette période. Je me trouvais donc face à une catégorie complète d'organismes culturels qui avaient occupé, à tout le moins durant une certaine période, une place significative dans le paysage culturel du Québec, mais qui avaient ensuite été ignorés de l'histoire de l'art du Québec.

Dès lors, je savais que je voulais poursuivre ces recherches dans le cadre de mes études doctorales afin de participer à la redécouverte des organismes culturels, parmi lesquels les centres d'art, qui avaient animé le Québec durant les années 1950 et dont plusieurs avaient été fondés et dirigés par des femmes. L'apport original de cette recherche

---

[6] Paradis, Louis-Roland. 1962. *Kallunter : Essai sur les centres d'arts et foyers culturels*. Montréal : Beauchemin, 89 p.

permettra de mieux comprendre certaines dynamiques du développement des arts au Québec durant les années 1950, notamment en portant mon attention sur des régions éloignées du centre artistique montréalais grâce à l'étude de centres d'art en région. Puisqu'il s'agit du premier effort de redécouverte de ces organismes, j'espère que cette recherche pourra servir de base à d'autres travaux qui exploreront davantage le sujet. Mais encore, puisque mon parcours académique en histoire de l'art et en études féministes m'a appris à remettre en question la construction des savoirs historiques (ses inclusions, ses classifications, ses fondements, mais aussi ses exclusions, omissions et absences), je veux aussi comprendre les processus qui ont conduit à leur exclusion, leur oubli ou leur invisibilisation dans l'histoire de l'art.

Ainsi, ma recherche a pour objet de décrire et analyser les actions culturelles entreprises par des femmes galeristes et fondatrices de centres d'art entre 1949 et 1960 afin d'évaluer le rôle qu'elles ont joué dans le développement des arts visuels au Québec. Compte tenu du peu de travaux qui leur ont été consacrés, il s'agit aussi de comprendre les multiples facteurs qui ont pu conduire à la dévaluation ou à l'invisibilité de leur apport au sein de la discipline de l'histoire de l'art.

J'ai pour hypothèse que ces femmes, que j'identifierai comme des entrepreneures culturelles, ont joué un rôle actif et déterminant dans le développement des arts visuels au Québec. Je postule qu'elles ont adopté des stratégies d'action culturelle bien avant que l'État ne s'empare de ce domaine[7] et ont pallié, en un sens, l'absence d'intervention de l'État québécois dans le domaine des arts auprès des producteur.trice.s artistiques et des publics. Ainsi, leurs actions auraient annoncé, ou devancé, les politiques culturelles qui structurent ce champ d'activités depuis les années 1960. Je crois également que ces

[7] Sans que nous supposions que les actions de ces femmes aient eu une influence directe sur le développement des politiques culturelles, les entrepreneures culturelles ont assurément participé à mettre ces questions sur la place publique.

entrepreneures culturelles ont contribué à la diffusion et à la valorisation de pratiques marginalisées, voire déconsidérées par les milieux officiels de l'art[8] en faisant la promotion de la production d'artistes canadien.ne.s vivant.e.s, d'esthétiques non figuratives, de disciplines et de matériaux considérés moins nobles ou encore non reconnus[9]. Je souhaite exposer comment elles ont participé à la reconnaissance d'esthétiques modernes par leurs discours et interventions destinées à créer, sensibiliser et éduquer des publics, en plus d'avoir accru l'accessibilité aux œuvres plastiques pour la population du Québec. Je suppose qu'elles auraient également permis une certaine expansion du milieu de l'art au Québec en favorisant les pratiques amateurs et populaires[10] ainsi qu'en créant des situations dans lesquelles elles pouvaient être mises en contact avec la production d'artistes professionnel.le.s, et ce, afin de créer des projets qui allaient au-delà de la hiérarchie culturelle en place.

J'émets aussi l'hypothèse que le rôle joué par ces femmes et les organismes qu'elles dirigeaient était reconnu par le milieu artistique, mais qu'il a été par la suite effacé, oublié ou dévalué dans l'histoire de l'art. Plus précisément, je présume que leur activité a été représentée dans une continuité des rôles traditionnels féminins afin de justifier et faire accepter le caractère novateur de leurs interventions dans le milieu artistique. Je me demande si elles ont pu elles-mêmes inscrire leur démarche dans une perspective dominante du rôle des femmes comme responsables du *care*/soin/attention aux autres? Je suppose que les auteur.e.s. qui écrivaient à leur sujet se sont appuyé.e.s sur cette perspective ainsi que sur une certaine notion de la tradition afin de légitimer dans le milieu artistique leur rôle de direction d'une entreprise d'une part, et la défense de

---

[8] Musées, galeries à la reconnaissance établie, etc.

[9] Je pense notamment à la caricature, à la gouache, à l'estampe, à la sérigraphie, à la céramique, à l'édition d'art, à la tapisserie, à l'art produit par des enfants et aux arts décoratifs.

[10] Tel que l'art produit par des enfants et artistes de catégorie amateur de même que les pratiques artisanales.

certaines pratiques et esthétiques d'autre part. Dans le même ordre d'idées, je crois que leur statut de femmes et leur situation dans le milieu de l'art (dans les secteurs de la diffusion, de la formation des publics et de l'éducation populaire qui sont connexes ou corollaires à la création artistique) ont contribué à la minorisation de leur apport à la discipline de l'histoire de l'art.

Sans oublier que ces galeristes et directrices de centres d'art sont également des intermédiaires culturelles ou des médiatrices artistiques, je privilégie plutôt la dénomination moins limitative « entrepreneures culturelles » pour qualifier et englober leur activité. Cette désignation me permet de promouvoir le rôle actif qu'elles ont joué dans le développement des arts par la *création* puis par la direction d'organisations innovantes dédiées principalement à la promotion des arts visuels, en inventant de nouveaux espaces et lieux d'appréciation pour l'art et la culture et en en transformant les pratiques. Le choix de cette appellation n'est pas non plus innocent et témoigne d'une critique face à la construction même de la discipline de l'histoire de l'art, puisque « [l]'idée de l'entrepreneur culturel conteste l'idée romantique […] que l'art est en soi un domaine autonome et autosuffisant » (Chirita *et al*., juillet 2009, p. 17, 19).

La notion d'entrepreneuriat artistique et culturel, qui a principalement été théorisée depuis les vingt dernières années, est encore parfois controversée en raison de stéréotypes tenaces qui associent de manière réductrice le terme entrepreneuriat au seul secteur économique et à la recherche de la profitabilité, en correspondance avec la conception capitaliste de l'entrepreneuriat dit traditionnel qui a dominé les discours durant une bonne partie du XXe siècle. Le spécialiste en sociologie de la production culturelle Michael Scott soutient que le concept d'entrepreneuriat a lui-même évolué et s'est déplacé au cours des dernières décennies grâce aux apports de la sociologie :

> Orthodox economics has sought to account for the privileged and key role of the entrepreneur in capitalism by narrating this agent as the masculine, active, dynamic and courageous figure of liberal bourgeois culture. They are variously

> interpreted as : managers of uncertainty and risk ; co-ordinators, leaders, industrial superintendents, and decision makers within a firm ; market or industrial innovators ; a person who supplies financial capital ; or a contractor (Grebel, 2004, p. 4). For Schumpeter [(1883-1950)] (Swedberg, 1991, p. 36), the entrepreneur is a central figure in capitalism for they create economic growth through innovative factor combinations that produce new goods, technological innovations and markets. […] Overall, to behave in an entrepreneurial manner is to suggest some kind of endeavour directed towards financial gain (Weber, 1968, p.109). […]
>
> Also useful in understanding cultural entrepreneur is how the entrepreneur concept has travelled from economics to sociology albeit (although not always) in a more critical usage (Fine, 2001). In a significant departure from economic understandings, this strand of contemporary social theory draws on Foucault's (1991) notion of governmentality to trace how neo-liberalism's discursive emphasis on markets and 'active' individualism entwine to elicit entrepreneurial subjectivities. (2012, p. 241)

Le sociologue économique suédois Richard Swedberg considère que l'entrepreneuriat économique ou dit traditionnel vise principalement à créer quelque chose de nouveau et rentable dans le secteur économique, alors que l'entrepreneuriat culturel vise plutôt à créer quelque chose de nouveau et d'apprécié dans le secteur culturel (2006, p. 260). Il définit l'entrepreneuriat culturel en tant que mise en œuvre d'une combinaison inédite produisant un résultat nouveau et apprécié dans le domaine culturel (Swedberg, 2006, p. 260). Chirita et ses collaborateurs proposent une définition similaire en présentant l'entrepreneuriat culturel comme le processus de création et la mise sur pied d'une organisation, à la suite de la découverte et de l'évaluation d'opportunités dans le secteur artistique, conduisant à « l'expression d'innovations dans le domaine des arts et de la culture » (juillet 2009, p. 18-19). Dans le même ordre d'idées, Dacin et ses collaboratrices définissent l'entrepreneur.e culturel.le comme un.e individu qui identifie une opportunité et y donne suite en assumant le risque de développer et disséminer cette vision de manière à produire ainsi qu'à établir de nouvelles normes et valeurs culturelles (août 2010, p. 44, 47). Allant en ce sens, ce qui distingue l'entrepreneur.e des autres agent.e.s organisationnel.le.s est sa capacité à innover, « à

générer des apports nouveaux qui contribuent une valeur ajoutée en relation de ce qui existe déjà » (Chirita *et al.,* juillet 2009, p. 18).

En ce qui a trait spécifiquement à l'entrepreneur.e culturel.le, la nature de son travail consiste à « concevoir et mettre en œuvre une structure et un contexte qui rendent possible et facilitent l'expression artistique et culturelle » (Chirita *et al.*, juillet 2009, p. 18). Les entrepreneur.e.s culturel.le.s peuvent être des artistes ou des intermédiaires qui visent par exemple à lancer et faire reconnaître de nouveaux talents et esthétiques (Jones *et al*., 2016, p. 755). Ainsi, les entreprises culturelles, qui peuvent avoir un but lucratif ou non, ont pour principal objectif la diffusion de la création artistique (et de la culture en général) en développant son accessibilité ainsi que la sensibilisation des publics (Chirita *et al*., juillet 2009, p. 18 ; Dacin *et al.*, août 2010, p. 44). Plusieurs auteur.e.s soulignent que les motivations des entrepreneur.e.s culturel.le.s ne peuvent donc pas être réduites à un intérêt économique (Scott, 2012 ; Chirita et al., juillet 2009 entre autres).

Dans cet esprit, de plus en plus de travaux commencent à intégrer la notion d'entrepreneuriat artistique et culturel pour étudier des organisations sans visée lucrative ou commerciale, participant à la déconstruction de l'association persistante entre l'entrepreneuriat et un objectif premier de profit économique :

> Pour lancer une entreprise artistique, il ne s'agit pas seulement de trouver un créneau original, mais aussi de se donner une direction et de se doter d'objectifs minimalement mesurables. Il n'est pas question strictement de chiffres ou de revenus, mais de pouvoir constater un certain impact dans le milieu afin de légitimer les efforts mis de l'avant et de renouveler ces efforts pour continuer. (Bellavance *et al*., 2014, p. 52)

La création de valeur culturelle est donc l'objectif principal de l'entrepreneuriat culturel, plutôt que la création de valeur économique. En ce qui a trait à la notion d'innovation dans le domaine entrepreneurial en général, Julien et Marchesnay la

présentent et l'exemplifient en tant que « cré[ation d']une entreprise différente de ce qu'on connaissait auparavant […] [en] propos[ant] une nouvelle façon de faire […] » (1996, p. 35). Le terme « entrepreneuriat », dans l'entrepreneuriat culturel et artistique, fait donc référence à cette part d'innovation et de création, et non pas à la recherche du profit économique.

En étudiant la période allant de 1949 jusqu'en 1960, je fais le choix de me pencher sur les transformations culturelles et sociales durant une grande partie de la période dite de la *Grande Noirceur.* Comme le souligne Marcel Fournier :

> La société québécoise n'a pas un beau matin balancé, selon l'expression de Paul-Émile Borduas, « la tuque et le goupillon » et elle n'est pas, comme par génération spontanée, sortie d'une longue période de léthargie, de la « grande noirceur » pour accéder soudainement à la lumière, à la modernité. En faisant de l'arrivée au pouvoir du Parti libéral du Québec le moment de la rupture entre l'ancien régime et le nouveau, on a rendu la période antérieure immobile, archaïque. L'image qui s'est imposée est celle du « retard », de la « tardiveté ». (1986a, p. 9)

En ce qui a trait au développenent des arts dans la mémoire historique, cette période consiste également en un entre-deux d'un point de vue événementiel, si on considère que les discours autour de l'évolution et du progrès historiques se trouvent rythmés par un enchainement d'événements en tant que marqueurs de changement. Ainsi, dans l'histoire de l'art du Québec, les principaux marqueurs qui modulent la narration du développement dans les arts à la suite de la Seconde Guerre mondiale consistent en la publication du manifeste *Refus Global* en 1948 (et dans, une moindre mesure, de celui *Prisme d'Yeux* la même année) puis en la fondation du ministère des Affaires culturelles en 1961. Entre les deux, un vide événementiel[11] qui se trouve rapidement

[11] Mon intérêt pour la période 1949-1960 se veut également critique de la construction de la trame narrative de l'histoire, dans ce cas orientée autour de moments clés (1948 et 1961) qui seraient significatifs ou porteurs d'une progression ou évolution vis-à-vis du développement des arts au Québec.

justifié par cette *Grande Noirceur* du gouvernement duplessiste. Néanmoins, le milieu des arts visuels au Québec se trouve alors dans une période de transformation et d'effervescence – pour employer les termes de Linteau et de ses collaborateurs (1989, p. 408) – et ce, malgré la quasi-absence de soutien de la part de l'État fédéral et le manque d'innovation du pallier provincial.

L'historienne de l'art Francine Couture décrit la situation du milieu artistique des années 1940 et 1950 au Québec comme étant un « espace social » parallèle et reclus, une petite communauté composée d'artistes, « d'intellectuels, de marchands de tableaux et d'amis collectionneurs » qui se développe dans une relative indépendance de l'influence des pouvoirs religieux et politiques (1993, p. 10). Durant les années 1950, on aurait assisté à une consolidation de cet espace social, qui se développe notamment par la constitution d'un réseau de galeries d'art dévouées à la promotion des esthétiques modernes (dont plusieurs sont fondées et dirigées par des femmes) et avec la formation d'un champ artistique autonome (Couture, 1993, p. 10). Ce sont donc des initiatives privées, individuelles ou communautaires, qui ont d'abord permis un tel développement du milieu artistique. Puis, le 22 juin 1960, Jean Lesage et le Parti libéral sont portés au pouvoir ; le moment symbolise la fin de la période duplessiste et le début de la Révolution tranquille. L'État provincial décide ensuite de s'impliquer officiellement dans le soutien du milieu artistique en fondant, en 1961, le ministère des Affaires culturelles. Cette intervention de l'État contribue, selon des chercheur.e.s

---

Françoise Collin conteste d'ailleurs cette philosophie qui a « imprégné l'élaboration du savoir historique » reposant sur le modèle du progrès et du développement continus et souligne les limites de la discipline, comme quoi elle « n'aura jamais affaire qu'au représentable » (1993, p. 17, 18) :

> Le savoir historique est en effet étroitement lié à ce qui fait marque : ce qui produit des effets, ce qui transforme le donné, ce qui se capitalise dans des signes, des objets, des institutions, des décrets, des traités, des lois. Même si on a abandonné l'identification de l'histoire à l'histoire des guerres et des conquêtes, il reste qu'on ne peut faire l'histoire de l'invisible, de l'impalpable, de ce qui se dissipe. L'histoire est forcément histoire du durable, de ce qui est « en dur », du monument et du monumental. (1993, p. 17)

comme Couture (1993) et Fournier (1986b), à la reconnaissance publique du rôle des arts dans la société québécoise et à la légitimation officielle des esthétiques modernes, faisant passer l'art d'activité privée au domaine public. Dans son ouvrage *L'entrée dans la modernité. Science, culture et société au Québec* (1986a), Fournier démontre que le développement de l'activité intellectuelle et scientifique repose d'abord sur la constitution d'un champ par des individus « amateurs » qui, dans leur discipline respective, jouent le rôle de précurseur.e.s ou de pionnier.ère.s, puis sur un accroissement des demandes sociales et de l'intervention de l'État (p. 20). Dans cet esprit, l'activité des entrepreneures culturelles dans les années 1950 prend place durant cette première phase de développement, lors de laquelle on assiste à un accroissement des demandes sociales, mais avant que l'État n'intervienne significativement en ce sens. Conséquemment, ces femmes auraient joué un rôle de précurseures ou de pionnières qui auraient également tenu une fonction pédagogique de sensibilisation. Mon hypothèse rejoint aussi la réflexion générale du politicologue Kenneth McRoberts autour de la Révolution tranquille, qu'il considère comme une période de « rattrapage des structures de l'État et, plus généralement, de la politique par rapport au changement économique, social et même culturel qui était déjà très avancé » (1996, p. 41-42).

Pour sélectionner les figures de mon corpus, j'ai d'abord décidé de me restreindre aux femmes qui avaient, entre 1949 et 1960, fondé puis dirigé un organisme culturel dont les activités ont principalement été orientées autour des arts visuels. Ainsi, j'ai d'abord mis de côté la figure de Renée Le Sieur parce qu'elle a repris en 1948 la direction de la galerie l'Atelier fondée à Québec en 1940 par Jean-Baptiste Soucy (alors directeur de l'École des beaux-arts de Québec [ÉBAQ]) et Hélène Mercure qui acquiert en 1958 la Galerie Morency fondée à Montréal en 1906 par les frères Louis-Albert et Odilon Morency. La reprise ou le rachat d'une galerie implique, du moins dans un premier temps, de *faire avec* les décisions prises par les propriétaires antérieur.e.s, comme le choix de l'emplacement, des artistes et des types de productions exposées. Puisque je souhaite étudier les stratégies et actions des femmes de mon corpus en regard de

l'organisme qu'elles dirigent, il me paraît essentiel qu'elles aient été impliquées dans toutes ces décisions dès la fondation de l'organisme, ce pour quoi j'ai décidé d'écarter les figures qui ne correspondaient pas à ce critère. J'ai également exclu Thérèse Cadoret, membre fondatrice en 1959 du Centre d'art de Sorel puisqu'elle n'y a pas occupé un poste de direction. Bien qu'elle ait été impliquée dans la fondation et dans la gestion du centre d'art, je ne pourrais conclure que les principales orientations du centre d'art lui seraient directement redevables.

Puisque je veux également étudier les représentations de l'activité des entrepreneures culturelles dans la presse écrite de l'époque afin de déterminer et évaluer la reconnaissance dont elles ont bénéficié, j'ai ensuite choisi de restreindre mon corpus aux femmes dont le rôle, dans la fondation et la direction de leur organisme culturel, était public. C'est ainsi que j'ai mis de côté Fernande Saint-Martin et Gertrude Klinkhoff, affiliées aux galeries montréalaises L'Actuelle et Walter Klinkhoff[12].

Puis, afin d'avoir à ma disposition suffisamment de documentation à analyser pour chacune des figures de mon corpus, j'ai réduit cette sélection aux entrepreneures dont l'organisme culturel avait présenté une programmation régulière et continue[13] durant un minimum de trois ans entre 1949 et 1960. Jessie Lavigueur, qui fonde à Montréal en 1960 la Galerie Lavigueur, a été mise à l'écart en raison de ce critère. J'ai aussi écarté Rose Millman, qui avait fondé la West End Art Gallery en 1949 (qu'elle aurait dirigée jusqu'en 1954), puisque des expositions n'y sont tenues que sur une base

[12] Il sera question de ces femmes et des galeries L'Actuelle et Walter Klinkhoff dans le quatrième chapitre au sous-point 4.4.9.

[13] Avec, pour exception, les centres d'art actifs seulement durant la saison estivale. Dans ces cas, la durée minimale d'activité était de trois étés successifs.

irrégulière[14] et qu'aucune nouvelle n'y aurait été présentée après mars 1952. A également été exclue la figure d'Olga Diniacopoulos, cofondatrice de la boutique montréalaise spécialisée en artefacts archéologiques Ars Classica qui commence à y organiser des expositions à compter de 1957, mais de manière irrégulière.

Finalement, j'ai choisi d'exclure de mon corpus tout projet qui ne serait pas une initiative privée (qu'elle ait été individuelle ou collective) et indépendante. Ce faisant, j'ai exclu la figure de Mme Henri Picard[15], première présidente et membre du comité fondateur du Musée des beaux-arts de Granby en 1950, puisque le musée était l'initiative du maire et qu'il s'agissait d'un organisme municipal[16].

À la suite de ces délimitations, quelque peu arbitraires, j'en suis consciente, j'en suis arrivée à cinq cas d'entrepreneuriat féminin à étudier : Pauline Rochon (1906-1962) avec le Centre d'art de Sainte-Adèle, Agnès Lefort (1891-1973) avec la Galerie Agnès Lefort, Suzanne Guité (v.1927-1981) avec le Centre d'art de Percé, Eugenie Sharp Lee (v.1901-1986) avec le Centre d'art de Cowansville et Denyse Delrue (1922-1997) avec la Galerie Denyse Delrue[17].

Dans les prochains chapitres, je m'appliquerai à démontrer comment ces cinq entrepreneures culturelles ont participé au développement des arts visuels et à l'élargissement de la notion de culture au Québec en diffusant et en valorisant la

---

[14] J'ai trouvé les traces de dix expositions s'y étant déroulées durant la période où la galerie était dirigée par Millman, soit entre 1949 et 1954. Chacune de ces expositions était d'une durée approximative de deux semaines, et la dernière d'entre elles répertoriée prend fin en mars 1952.

[15] La documentation trouvée à son sujet ne l'identifiait à aucun moment par son nom de naissance.

[16] Il s'agirait du premier musée municipal de la sorte dans la province. Le Musée des beaux-arts de Granby ferme finalement ses portes en 1962.

[17] Puisque deux des figures de ce corpus ont également été étudiées dans le cadre de ma maîtrise (Lefort et Delrue), j'ai apporté une attention particulière à l'écriture des informations les concernant afin d'éviter, autant que possible, les répétitions de contenu dans cette thèse.

production des artistes professionnel.le.s modernes canadien.ne.s ainsi qu'en favorisant les pratiques créatives amateurs. La perspective que j'ai adoptée ici consiste justement à considérer ces pratiques amateurs comme essentielles au développement des arts visuels et à voir ces femmes comme des agentes non reconnues de ces transformations.

Ma recherche repose essentiellement sur une analyse critique et qualitative (subjectivité / amitié des auteur.e.s, biais de sélection dans le cas des archives privées conservées, type et objectifs des documents, etc.) de documents de l'époque traitant de l'activité des entrepreneures culturelles de mon corpus afin d'en évaluer la réception et la représentation dans la presse généraliste ainsi que dans les périodiques spécialisés tels *Canadian Art* et *Vie des Arts*.

Je distinguerai les archives publiques de journaux et périodiques, des archives privées des personnes et galeries que j'ai étudiées. Les journaux et périodiques dépouillés sont *Arts et Pensée*, *Canadian Art*, *L'Avenir du Nord*, *L'Étoile du Nord*, *La Patrie*, *La Presse*, *La Revue moderne*, *La Tribune*, *Le Bien Public*, *Le Canada*, *Le Devoir*, *Le Petit Journal*, *Le Progrès du Golfe*, *Notre Temps*, *Photo-Journal*, *Radiomonde et Télémonde*, *The Gazette*, *The News ans Eastern Townships Advocate*, *Sherbrooke Daily Record* et *Vie des Arts*.

Concernant les travaux sur les figures de mon corpus, des recherches antérieures (Lafleur, 2011 ; Marcotte, 2000 ; Robillard, automne 1985 ; Sicotte, 1996 ; Leonard & Bina Ellen Art Gallery, 1996) ont déjà participé à faire reconnaître l'apport de certaines d'entre elles dans le milieu artistique dans le secteur de la diffusion[18] et d'autres ouvrages ou écrits d'histoire de l'art au Québec (Robert, 1973 ; Robert, 1978 ; Sicotte,

[18] Il s'agit d'Agnès Lefort et de Denyse Delrue. Quelques travaux et ouvrages monographiques sont consacrés à Suzanne Guité, mais il y est alors question de sa carrière de sculpteure et la mention de son activité à la direction du Centre d'art de Percé y occupe une place mineure.

1995 ; Trépanier, 2010 ; Viau, 1964 entre autres) constatent l'accession croissante des femmes à la direction d'organismes dans ce secteur durant les années 1950. Néanmoins, aucune recherche n'a encore été consacrée aux centres d'art au Québec ; il en est de même pour les personnes qui les ont fondés et dirigés.

Les recherches antérieures d'Yves Robillard et d'Hélène Sicotte sur Denyse Delrue et Agnès Lefort, respectivement, ont permis la collection de sources documentaires inestimables (cartons d'invitations, enregistrements d'entrevues retranscrits, photographies, écrits des galeristes non publiés, etc.) ; ces dossiers ont été déposés aux Collections spéciales de l'Université du Québec à Montréal où ils peuvent être consultés. En ce qui a trait à Pauline Rochon et Eugenie Sharp Lee, je n'ai pas retracé leurs archives personnelles, mais la Société d'histoire et de généalogie des Pays-d'en-Haut et la Société d'histoire de Cowansville disposent de dossiers documentaires concernant les centres d'art de Sainte-Adèle et de Cowansville. Les nombreuses archives de la sculpteure Suzanne Guité et du Centre d'art de Percé sont déposées au Musée de la Gaspésie ; il m'a d'abord fallu obtenir l'autorisation de la descendance de Guité avant de pouvoir les consulter. J'ai complété cette recherche d'archives par la consultation de dossiers documentaires (principalement conservés à l'Université du Québec à Montréal, au Musée des beaux-arts de Montréal et au Musée national des beaux-arts du Québec) et de documents légaux (conservés à divers centres des Archives nationales du Québec dont les précisions se trouvent en bibliographie). Le fait que certaines entrepreneures culturelles n'aient pas pris en charge la pérennité de leurs archives ou n'aient pas eu de descendance immédiate qui aurait pu s'en occuper a certainement nui à la conservation de plusieurs documents qui n'ont pu être retrouvés.

En constatant la « sous-estimation du travail féminin » et comment « les documents concernant les femmes n'ont pas toujours été conservés ou rarement catalogués comme tels », l'historienne et spécialiste de l'histoire des femmes Françoise Thébaud évalue que la constitution des fonds et la conservation des archives ne sont pas neutres (2007,

p. 71). Dans le même ordre d'idées, l'historienne Michelle Perrot estime que « la constitution de l'Archive, comme celle, plus subtile encore de la Mémoire, est le résultat d'une sédimentation sélective produite par les rapports de forces et les systèmes de valeurs » (1998, p. v). Ma propre expérience me porte à croire que des femmes auraient elles-mêmes parfois négligé la pertinence de conserver les traces de leur propre activité, comme si elles n'en reconnaissaient pas la (potentielle) valeur historique.

Mon projet a d'abord nécessité un travail heuristique de fouille documentaire impliquant la recherche de sources premières dans de nombreux fonds d'archives et dossiers documentaires conservés ou colligés par des institutions muséales, par des centres d'archives ainsi que par des sociétés d'histoire régionales.

D'autres travaux et recherches de Sicotte (1994 ; 1995 ; et Dossier Galerie Agnès Lefort III Expositions de groupes, s. d.) m'ont été des plus utiles dans la reconstitution des calendriers d'exposition des organismes culturels puisqu'elle avait elle-même réalisé une reconstitution chronologique des expositions tenues dans les lieux de diffusion des arts visuels à Montréal durant les années 1950. J'ai ensuite contrevérifié, complété et parfois corrigé les informations recueillies au sujet des expositions recensées par Sicotte aux galeries Agnès Lefort et Denyse Delrue ainsi qu'au Centre d'art de Sainte-Adèle[19]. Puis, j'ai complété l'étape de recherche par le dépouillement des chroniques artistiques et calendriers culturels de plusieurs journaux régionaux et nationaux ainsi que des périodiques artistiques. Témoignant de l'évolution rapide des technologies dans le domaine de l'archivistique et de l'accessibilité à la documentation dans laquelle cette recherche a été effectuée, cette dernière fut d'abord méthodique, manuelle et fastidieuse, en nécessitant la manipulation de ces documents conservés sous

[19] Considérant les moyens qui existaient pour effectuer une recherche de la sorte dans les années 1990, la tâche accomplie par Sicotte est d'autant plus remarquable.

microformes. En fin de parcours académique, des bases de données permettaient dorénavant la consultation de plusieurs de ces journaux sur ordinateur et même, pour certains d'entre eux, la recherche textuelle. Ces outils transforment certainement déjà la recherche dans la presse écrite, en facilitant l'intégration et le traitement d'un plus grand nombre de données.

Les informations prélevées dans ces publications étaient de deux ordres puisque j'avais pour objectif, d'une part, de reconstituer les calendriers d'expositions et de divertissements des organismes culturels dirigés par Rochon, Lefort, Guité, Sharp Lee et Delrue. D'autre part, je voulais analyser les représentations du travail de ces entrepreneures culturelles et évaluer la reconnaissance de leur apport dans le milieu artistique.

La première partie de ma thèse proposera une contextualisation sociohistorique afin de situer l'activité des entrepreneures culturelles de mon corpus dans le climat artistique du Québec. Pour présenter ce contexte, j'ai choisi de m'appuyer principalement sur des études en histoire, en histoire de l'art et en sociologie de l'art au Québec produites par Guy Bellavance (2000), Fernand Harvey (2014, 2015), Jean Paquin (1996), Lise Santerre (2000) et Esther Trépanier (1984, 2007, 2008). Je me suis également intéressée à des sources plus anciennes (Boulanger, 1966 ; Commission Royale…, 1951a et 1951b ; Gagnon, 1940, 1943, 1945 ; Paradis, 1962 ; Robert, octobre 1972, 1973 ainsi que plusieurs articles de presse) qui proposent un regard sur un passé récent. Ces écrits permettront d'analyser des aspects que le processus historiographique, par sa sélectivité, a pu écarter de la mémoire historique. Ces documents plus anciens témoignent également du contexte et de connaissances situées de leur auteur.e ; ces sources méritent analyse, mais nécessiteront également de ma part une certaine prudence et l'adoption d'une posture critique face au contenu et aux idées qui y sont exprimées.

Dans le premier chapitre, cette contextualisation me permettra de rendre compte de l'importance des valeurs identitaires de la nation canadienne-française ainsi que des bouleversements et développements qui animent le milieu artistique durant les années 1950 et les précédentes au Québec. J'y observerai comment s'articulent ou se répondent les notions de tradition et de modernité durant cette période de changements, mais aussi comment les représentations de ces notions ont pu être détournées afin de légitimer les esthétiques modernes. Le second chapitre de cette thèse portera sur l'évolution du soutien des arts visuels de la part des gouvernements provincial et fédéral. Cela me permettra de démontrer, par la suite, que les actions et stratégies entreprises par les femmes de mon corpus palliaient, dans une certaine mesure, l'implication et l'aide alors lacunaire de la part de l'État envers les arts visuels. Dans le troisième chapitre, j'identifierai les influences, les objectifs ainsi que les particularités des centres d'art au Québec. En raison de l'aspect inédit de ma recherche sur les centres d'art, la présentation de ces organismes est une étape nécessaire qui permettra de mieux saisir leur portée dans le panorama culturel des années 1950.

La seconde partie de cette thèse inscrira les activités des entrepreneures culturelles de mon corpus dans un certain continuum en démontrant la multiplication, surtout à partir du début du XXe siècle, des espaces de promotion et de diffusion des arts visuels créés par des femmes en France, aux États-Unis et au Canada. Dans le quatrième chapitre, je dégagerai certaines similarités ou expériences communes que je pourrai par la suite mettre en lien avec les activités et les expériences de Rochon, Lefort, Guité, Sharp Lee et Delrue. Le cinquième chapitre s'intéressera spécifiquement aux entrepreneures culturelles de mon corpus en examinant leurs ressources et parcours respectifs ainsi que certains aspects relatifs à la fondation et à la direction de leur galerie ou centre d'art. J'étudierai notamment les premières actions culturelles qu'elles y ont entreprises. Les informations recueillies et analysées dans ce chapitre me permettront de comprendre comment ces femmes et leur entreprise respective ont réussi à intégrer le milieu artistique.

Ensuite, la troisième partie analysera la direction artistique des entreprises culturelles dirigées par Rochon, Lefort, Guité, Sharp Lee et Delrue. Il sera d'abord question, dans le sixième chapitre, de leur soutien envers les artistes professionnel.le.s canadien.ne.s et de leurs efforts de sensibilisation des publics aux esthétiques modernes. Pour ce faire, j'analyserai les calendriers d'expositions et de divertissements des galeries et centres d'art que j'aurai reconstitués ainsi que les prises de position des entrepreneures dans les médias. Dans le septième chapitre, j'étudierai comment les entrepreneures culturelles de mon corpus se sont affairées à élargir les frontières de l'art et de la notion de culture en tentant, notamment, de faire reconnaître comme art des pratiques telles la tapisserie et la sérigraphie, mais aussi en stimulant la participation des citoyen.ne.s à la vie culturelle par le dévelopement et la valorisation des pratiques créatives amateurs au Québec. La notion d'artification développée par Roberta Shapiro et Nathalie Heinich permettra de comprendre comment les entrepreneures culturelles ont établi des stratégies et projets visant à transformer le statut et la reconnaissance de certaines pratiques (Shapiro 2006 ; Shapiro et Heinich, 2012). Je démontrerai aussi que les préoccupations des entrepreneures culturelles rejoignent les principales orientations qui ont été mises en œuvre par l'État provincial autour des paradigmes de l'action culturelle de la démocratisation de la culture et de la démocratie culturelle durant les décennies suivantes. Pour cet aspect, je me fonderai principalement sur les travaux et recherches sur l'intervention publique de l'État québécois en matière de culture réalisés par Lise Santerre (2000), Guy Bellavance (2000) et Fernand Harvey (2014).

Enfin, la quatrième partie de cette thèse portera sur la représentation des activités des entrepreneures culturelles et de la reconnaissance ou minorisation de leurs apports dans la presse écrite et la mémoire historique. Les théories de l'éthique et du travail du *care* (Friedman, 2011 ; Molinier, 2011, 2015 ; Nakano Glenn, 2009 ; Paperman, 2015) permettront de comprendre comment l'association de l'activité des entrepreneures culturelles au travail du *care* et aux rôles traditionnels féminins a pu moduler la reconnaissance de leurs apports dans le développement des arts visuels. Dans le

huitième chapitre, afin de constater dans quelle mesure l'apport de ces femmes et de leurs activités était jadis reconnu et de déterminer les paramètres ou limites de cette reconnaissance, je m'intéresserai aux représentations des entrepreneures culturelles et de leurs activités dans les médias imprimés. Je m'attarderai également aux autoreprésentations de ces femmes et tenterai de comprendre les stratégies découlant de certaines d'entre elles en faisant appel à l'histoire des représentations en tant que catégorie d'analyse historiographique. Je m'appuierai sur les pistes développées par Kristina Huneault (2012), Kathleen McCarthy (1991) et Laura R. Prieto (2001) qui ont analysé les autoreprésentations de femmes en période de professionnalisation dans le secteur de la diffusion artistique et y ont découvert une volonté d'inscription de leurs activités en tant que prolongement des rôles traditionnels féminins. Je chercherai à déterminer si les entrepreneures culturelles de mon corpus ont mis en place des stratégies similaires. Je tenterai aussi d'établir si elles ont utilisé des stratégies semblables à celles observées dans le premier chapitre de cette thèse destinées à légitimer les esthétiques modernes en les associant aux valeurs identitaires de la société canadienne-française ainsi qu'à la tradition en particulier. Finalement, dans le neuvième chapitre, je chercherai à identifier les différents facteurs qui ont pu participer à l'invisibilisation ou à la dévaluation de l'apport des entrepreneures culturelles dans le développement des arts visuels au Québec. Pour ce faire, je m'appuierai sur l'épistémologie des connaissances situées pour exposer une réflexion critique sur la construction des savoirs historiques dans la discipline de l'histoire de l'art.

PARTIE I

LA PLACE DES ARTS ET LE CLIMAT ARTISTIQUE ET CULTUREL AU QUÉBEC DANS LES ANNÉES 1950

La première partie de cette thèse présentera une contextualisation sociohistorique du climat artistique du Québec qui permettra de mieux situer l'activité des entrepreneures culturelles de notre corpus. Ainsi, le premier chapitre traitera des développements du milieu artistique et culturel des années 1950 en s'intéressant particulièrement à l'importance des valeurs identitaires de la nation canadienne-française ainsi qu'à l'articulation des notions de tradition et de modernité. Par la suite, cette analyse nous permettra de comprendre comment les entrepreneures culturelles de notre corpus ont pu s'appuyer sur ces valeurs et notions afin de légitimer leur propre activité ainsi que les pratiques et productions artistiques qu'elles ont promues et défendues. Puis, le second chapitre étudiera l'évolution de l'intervention des États fédéral et provincial dans le secteur culturel. Cette mise en contexte permettra de démontrer que l'activité de ces entrepreneures culturelles a en un sens pallié le soutien alors lacunaire des gouvernements envers les arts visuels. Enfin, le troisième chapitre étudiera spécifiquement le phénomène de l'apparition des centres d'art au Canada et au Québec, un nouveau type d'institutions qui bénéficie ici d'une reconnaissance des milieux populaire et culturel durant les années 1950. Ce chapitre explorera également l'influence des modèles d'institutions en provenance des États-Unis et de la France afin de mieux comprendre les objectifs et motivations de ces centres d'art.

CHAPITRE I

IDENTITÉ NATIONALE, TRADITION ET MODERNITÉ DANS LES ARTS VISUELS

Dans ce chapitre, nous présenterons certains bouleversements et développements du climat artistique du Québec dans la première moitié du XXe siècle en nous intéressant à l'importance des valeurs identitaires de la nation canadienne-française et aux notions de tradition et de modernité.

1.1 La représentation identitaire de la nation dans les arts

Durant la première moitié du XXe siècle au Québec, émerge d'une part un désir d'établir et de faire reconnaître une identité nationale canadienne-française dans les arts. D'autre part, les producteur.trice.s artistiques commencent à réfléchir de plus en plus au rôle et à la place de l'artiste dans la société. Ils et elles tentent de rompre avec les structures académiques traditionnelles qui réprimeraient l'expression de la subjectivité chez les artistes en contribuant au développement d'esthétiques nouvelles. Avec le développement d'Écoles des beaux-arts (ÉBA) au début des années 1920 qui participe au mouvement de professionnalisation de l'art du Québec, la critique de l'enseignement qui y est offert annonce une rupture esthétique dès la fin des années 1930.

Esther Trépanier évoque la conjoncture particulière des années 1920 où, au Québec « le régionalisme et le nationalisme en art se conjuguent non seulement avec les

développements de l'anthropologie mais aussi avec l'industrie éminemment moderne du tourisme » (2007, p. 338). Elle rappelle également qu'anthropologues, ethnologues et tenants du Groupe des Sept partageaient alors une conception d'un art national reposant sur les liens unissant la terre, le peuple et les artistes canadien.ne.s ; l'artisanat, par exemple, était alors considéré comme partie prenante d'un art national, mais également comme source d'inspiration pour les artistes contemporain.e.s (2007, p. 339).

Durant les années 1920, plusieurs chercheurs de la province de Québec (tels Ramsay Traquair, Émile Vaillancourt, Gérard Morisset et Marius Barbeau) s'appliquent à étudier ainsi qu'à faire connaître l'art national et son histoire, en publiant, « en moins de quinze ans, quinze fois plus d'études d'histoire artistique que n'en avaient connu les cent dernières années » (Morisset, 1951, p. 393). Cet important travail d'inventaire tend à démontrer l'existence d'esthétiques et de pratiques relevant d'un style national authentique[20], confirmant l'objectif identitaire de tels projets en participant à la construction, ou plutôt à la reconnaissance, d'un riche patrimoine historique et culturel au Québec et en Nouvelle-France (Mayer, 6 septembre 2018). Ces exemples témoignent d'un mouvement de construction, de représentation et d'affirmation identitaire nationaliste qui a alors lieu au Québec.

1.1.1 La tradition en tant que valorisation d'une identité canadienne-française

Le nationalisme se rapporte à l'idée d'une identité collective, d'une « identité de groupe pour les peuples » (Taylor, 1996, p. 351). Charles Taylor identifie différents traits ou caractéristiques lesquels peuvent jouer un rôle d'importance dans la composition de ces identités, comme les allégeances morales et universelles (religions, régimes

[20] Tant en architecture (Traquair et Morisset), en sculpture (Vaillancourt et Morisset), en artisanat (Barbeau), en arts appliqués (Morisset) qu'en peinture (Morisset).

politiques, etc.) ainsi que les appartenances historiques, puisqu'une « communauté historique offre, […] de par sa culture et son mode de vie, un horizon à l'intérieur duquel certaines choses auront de l'importance et d'autres moins » (1996, p. 352). Relativement au Québec, Taylor soutient qu'une « identité de type ethnico-religieux s'est imposée […] jusqu'en 1960 » (1996, p. 354). Cette conception rejoint les propos de l'historien de l'art François-Marc Gagnon, qui rapporte que, pendant la période précédant les années 1950, les dirigeants politiques et religieux répétaient que l'identité canadienne-française reposait sur la langue française, la religion catholique et la tradition (1977, p. 10). La valorisation de la langue française est un exemple concret du lien à la tradition, le peuple canadien-français étant principalement de descendance française. Par extrapolation, nous considérons que le fort lien à la nation française, mais aussi une certaine tension relevant d'un besoin d'autonomie ou d'individuation par rapport à la mère-patrie, revêtent également un caractère important dans ce processus de construction et de définition de l'identité canadienne-française.

Par exemple, il était d'abord prévu que l'enseignement aux ÉBA soit académique et fortement inspiré de celui prodigué à l'École des beaux-arts de Paris, mais la donne aurait changé dès 1925, suivant la nomination de Charles Maillard à la direction de l'École des beaux-arts de Montréal (ÉBAM) (Gagnon, 1976, p. 7). Bien que l'enseignement académique y perdure, Maillard tente, selon F.-M. Gagnon, de lui insuffler un contenu canadien (au sens régionaliste), cherchant à le distancer du courant internationaliste (et moderne) de l'école de Paris :

> Cette École est une œuvre canadienne et capable de développer le mouvement artistique canadien […]. Il ne s'agit pas ici de former une école française. […] Nous devons, sans doute, inculquer la culture latine si admirablement bien conservée par la France, mais l'École doit demeurer canadienne, si sa culture lui est donnée par des professeurs venus de France ou par les professeurs canadiens qui sont allés de l'autre côté acquérir à un plus haut degré cette instruction théorique latine […]. (Maillard, 20 octobre 1927, dans Gagnon, 1976, p. 7-8)

Maillard considère alors l'art en tant qu'outil de propagande identitaire nationale, « […] l'expression la plus éclatante, la plus complète de l'idéal et des vertus d'un peuple. Il doit être avant tout national […] » (dans L'art canadien et l'école d'art canadien, 26 janvier 1931, p. 8.)

Ces différentes valeurs identitaires (langue française, religion catholique, lien à la nation française, tradition) nous permettront notamment d'étudier, dans les prochains chapitres, comment le milieu de l'art et les entrepreneures culturelles de notre corpus ont justifié plusieurs de leurs actions et choix artistiques en les situant en continuité d'une telle perception de l'identité canadienne-française. Ces aspects sont également repérables dans l'écriture de Maurice Gagnon[21] (1904-1956), qui a contribué à la diffusion des esthétiques modernes en tentant de sensibiliser le public canadien-français à celles-ci durant les années 1940.

1.1.1.1 La tradition, l'art moderne et l'identité canadienne-française chez Maurice Gagnon

M. Gagnon a notamment rédigé l'ouvrage *Peinture moderne*[22] en 1940 qui a une importance significative dans l'histoire de l'art au Québec puisqu'il s'agit du premier

---

[21] M. Gagnon est alors un agent important du milieu artistique montréalais qui est considéré comme un spécialiste de l'art, notamment en regard de sa formation. Il est détenteur d'une licence en philosophie de l'Université d'Ottawa ainsi que d'une autre ès lettres de la Sorbonne, en plus d'avoir étudié à l'école du Louvre et d'être diplômé de l'Institut d'art et d'archéologie de l'Université de Paris (annotation par A. G. Bourassa dans Borduas, 1987, p. 193). Suite à un stage au Musée du Louvre, il est nommé attaché honoraire des Musées nationaux de France. M. Gagnon enseigne également l'histoire de l'art dans plusieurs institutions de formation générale et technique montréalaises, notamment au collège Jean-de-Brébeuf, au collège de Saint-Laurent, à l'Externat classique Sainte-Croix ainsi que, depuis 1937, à l'École du meuble (Gauvreau, décembre 1940, p. 694). Son implication dans la sphère artistique montréalaise outrepasse son rôle d'enseignant à ces institutions puisqu'il a aussi une activité de critique en plus de collaborer à l'organisation de nombreuses expositions, notamment avec la Dominion Gallery of Fine Arts, fondée par Rose Millman.

[22] L'ouvrage publié en 1940 aux éditions Bernard Valiquette est l'objet d'une réédition (avec modifications) en 1943.

effort de présentation des esthétiques modernes destiné à un lectorat canadien-français[23]. Le style des ouvrages de M. Gagnon tient à la fois de la critique d'œuvres et de l'histoire de l'art, combinant des portions davantage informatives à de nombreuses envolées poétiques au sujet des artistes et de leurs productions qui s'y trouvent énumérées et décrites.

Peinture moderne consiste en une présentation chronologique des différents mouvements de la peinture moderne française dans laquelle il insère la production de quelques artistes canadiens. Les différents chapitres se succèdent par l'utilisation du principe, nommé par Carol Doyon, du changement dans la continuité, qui implique une continuité chronologique motrice autour de laquelle se greffent des liens de filiation et de rejet entre les différents mouvements artistiques étudiés (1991, p. 62). Bien qu'il utilise une trame narrative chronologique, M. Gagnon fait néanmoins abstraction de toute référence à des événements extérieurs au domaine artistique qui ont pu influencer le développement de l'histoire de l'art moderne. Ainsi, il omet, par exemple, de traiter des deux Guerres mondiales, alors que la dernière est encore en cours au moment de la publication des deux éditions de *Peinture moderne*.

M. Gagnon met toutefois fin à sa séquence narrative chronologique pour son dernier chapitre, dans lequel il traite de la peinture religieuse moderne. Mettre ce chapitre en dernier peut être considéré comme une stratégie de légitimation de l'art moderne, puisque la dernière réflexion que suscite le propos de M. Gagnon chez son lectorat porte sur la religion, ce qui inscrit l'ouvrage dans une filiation des valeurs identitaires du Canada français, à savoir la religion catholique. D'ailleurs, la première œuvre

---

[23] La réception critique de l'ouvrage suite à sa publication reconnaît d'ailleurs cet apport historique : voir entre autres les propos de Jacques G. de Tonnancour repris dans la *Revue populaire*, septembre 1941, p. 66, la critique de Charles Doyon dans *Le Jour*, 4 janvier 1941, p. 7 ainsi que celle de Guy Sylvestre publiée dans *Le Droit* du 8 février 1941, p. 6.

mentionnée dans les éditions de 1940 et 1943 représente également un sujet religieux[24]. Il y a certainement là une volonté d'incorporer l'art moderne dans la tradition catholique afin de le faire accepter du peuple canadien-français, notamment puisqu'il n'est pas fait mention d'œuvres à caractère religieux à d'autres endroits dans le corps du texte.

M. Gagnon vise également, tant à travers son texte qu'à travers les reproductions d'œuvres sélectionnées, à mettre en valeur d'une part la nation française et, d'autre part, la filiation entre les esthétiques modernes canadiennes-françaises et françaises. Il bâtit son ouvrage autour de l'activité artistique en France, en omettant plusieurs mouvements modernes tels le futurisme ou le constructivisme, ce qui participe à une certaine mythification de l'art moderne français. Une phrase telle que « Le centre de la peinture nouvelle est Paris » (Gagnon, 1940, p. 36) témoigne également de cette orientation. Il n'est d'ailleurs fait mention d'artistes ou d'art américain qu'à une seule reprise, alors que M. Gagnon cite Marcel Parizeau au sujet de l'art d'Alfred Pellan et mentionne que, pour voir des recherches aussi poussées que celles de cet artiste, il est nécessaire de se rendre à New York (1940, p. 147). Cette mention témoigne du fait qu'il est connu à cette époque, au Canada français, qu'il existe un art moderne américain, mais que M. Gagnon choisit sciemment de ne pas en traiter.

Une autre stratégie employée par M. Gagnon est de mettre en lien l'art moderne français avec l'art produit par des artistes du Canada, pour la plupart d'origine française. Ainsi, les images d'œuvres d'artistes de l'Europe sont entremêlées de quelques reproductions d'œuvres modernes réalisées par des Canadiens et une Canadienne[25],

---

[24] En 1940, il s'agit d'une madone de Raphaël ; en 1943, il s'agit du *Christ en croix* de Léon Bonnat.

[25] L'édition de 1940 n'inclut aucune reproduction d'œuvre peinte par une femme artiste, alors que celle de 1943 en inclut trois, sur un total de 68 figures : il s'agit d'œuvres de Mary Cassat, de Mariette Lydis et de Louise Gadbois.

insérant ces artistes ainsi que leur œuvre dans l'histoire de l'art moderne par une association à un mouvement moderne français. La critique encense d'ailleurs cette procédure, soulignant l'aspect novateur de cette insertion de « […] nos peintres les plus intéressants au catalogue européen » (Doyon, 4 janvier 1941, p. 7).

Afin de légitimer l'art moderne auprès du public canadien-français, M. Gagnon utilise également la tradition dans les arts en instrumentalisant la notion de tradition qui se trouve alors à être une des valeurs identitaires canadiennes-françaises fondamentales. En effet, le premier chapitre de l'édition de *Peinture moderne* de 1940 est consacré à l'examen d'œuvres de maîtres classiques. Exceptionnellement, toutes les œuvres qui se trouvent mentionnées dans ce chapitre sont reproduites afin de guider le lectorat et orienter sa réflexion, M. Gagnon soulignant que la subjectivité de l'artiste était présente même chez les maîtres classiques. Ce procédé lui permet de situer les esthétiques modernes dans une filiation, dans une continuité de la tradition artistique (et du bon goût), et non pas en rupture avec elle. De surcroît, M. Gagnon situe les esthétiques nouvelles en utilisant des reproductions d'œuvres plutôt conservatrices et traditionnelles (par leur sujet ou leur traitement) en se fondant uniquement sur le fait que l'artiste dont il montre l'œuvre a déjà été affilié à un mouvement, sans chercher une réelle correspondance stylistique dans l'œuvre montrée[26]. Les reproductions n'ont alors pas une valeur d'exemplarité ou de représentativité du mouvement ; leur choix signifierait plutôt une technique de désamorçage, de première mise en contact entre les esthétiques modernes et un public qui n'y est pas encore sensibilisé, voire réfractaire. Cette distorsion de l'histoire de l'art permet à M. Gagnon d'inscrire ces mouvements dans une certaine tradition picturale.

---

[26] Par exemple, Gagnon inscrit le *Portrait d'Olga dans un fauteuil* (1918), de Pablo Picasso, dans le mouvement cubiste. L'œuvre, de facture réaliste et non pas cubiste, se trouve reproduite dans les éditions de 1940 et de 1943.

La critique encense le fait que M. Gagnon, dans son exercice de vulgarisation de la peinture moderne, ne prendrait jamais parti, en présentant une « […] appréciation dépouillée de toute considération personnelle […] » (Doyon, 4 janvier 1941, p. 7) basée sur de « […] fortes explications *objectives* » (l'italique est de nous) (de Tonnancour *et al*., septembre 1941, p. 66).

Une lecture actuelle de *Peinture moderne* permet plutôt, à notre avis, de détecter une subjectivité certaine chez l'auteur qui influence la lecture et la compréhension de son lectorat par rapport à l'art moderne, déformant parfois même l'histoire de ces esthétiques. Ainsi, plusieurs omissions ou distorsions de l'auteur dans son script visuel pourraient être justifiées par l'objectif de non seulement présenter les esthétiques modernes, mais également de les légitimer auprès d'un public canadien-français réfractaire. Cette sélectivité et cette subjectivité étaient certainement moins perceptibles au début des années 1940, puisqu'il n'y avait alors aucune autre littérature traitant de la question qui aurait pu proposer au public canadien-français un regard différent sur l'art moderne. Rolland Boulanger rappelle que le public du Québec n'avait pu apercevoir, pour la première fois, l'original de tableaux fauvistes et cubistes (entre autres) qu'en 1939, lors de l'exposition *L'Art de notre temps* organisée par la Société d'art contemporain (1966, s. p.)

L'écrit de M. Gagnon faisait donc office de source documentaire et référentielle unique. De surcroît, selon Carol Doyon, on présume naturellement une objectivité et une neutralité à ce type d'ouvrage sur l'histoire de l'art, sans remettre en question l'organisation qui en est faite par son auteur.e (les sujets étudiés et ceux qui sont écartés, leur ordre de présentation, les associations proposées, etc.) qui témoigne de sa subjectivité (1991, p. 17). Pour ce qui est de *Peinture moderne*, cette affirmation est

d'autant plus valable à cause du statut de spécialiste dont jouit alors M. Gagnon et qui laisse présupposer au public une objectivité dans son écriture[27].

Puis, en 1945, Gagnon publie *Sur un état actuel de la peinture canadienne* dans lequel il est plutôt presque exclusivement question de la peinture au Québec. Toujours afin de faire accepter du public, dans une continuité plutôt qu'en rupture avec le passé, les esthétiques modernes, M. Gagnon a encore recours à la tradition, cette fois en en proposant sa conception personnelle :

> La tradition se forme par une série d'acquisitions à laquelle le passé confère une autorité unique. […] Devoir au passé n'implique pas qu'on doive s'y confiner. Aucune tradition ne s'est ainsi établie. […] La tradition […] engendre la vie, celle d'aujourd'hui et celle de demain, car elle fut celle d'hier… Est traditionnel celui qui se souvient, aime et respecte le passé, vit de plain-pied avec le présent et construit l'avenir. […] Comment être traditionnel en imitant? Ne l'est-on pas plutôt en construisant sur les acquisitions d'autrefois? (1945, p. 69-70)

M. Gagnon procède ensuite en proposant sa propre définition de la modernité, qui utilise un registre lexical lié au passé et à la continuité et use de parallèles avec le monde de l'histoire de l'art classique :

> Léonard de Vinci était moderne, ni plus ni moins que Matisse l'est aujourd'hui. Le moderne n'est pas celui qui nie le passé. Il est, en fait, le continuateur de ce passé. […] C'est le sens de la tradition dont les modernes sont les défenseurs. Comme les peintres d'autrefois, ils apportent quelque chose au passé et le tournent vers l'avenir. Les modernes prisent autant toutes les œuvres supérieures du passé qu'ils aiment celles d'aujourd'hui. Ils sentent le lien qui unit le passé au présent. (1945, p. 123-124)

---

[27] Mais encore, *Peinture moderne* devait faire partie du matériel pédagogique des cours donnés par M. Gagnon lui-même, puisque, dans l'édition de 1940, plusieurs notes de bas de page consistent en des précisions introduites par la mention « [p]our mes élèves ». Dans le même ordre d'idées, la réception critique de l'ouvrage souligne qu'il pourrait agir en tant qu'auxiliaire d'enseignement étudié dans les écoles d'art (Doyon, 4 janvier 1941, p. 7).

Un autre moyen utilisé par M. Gagnon afin d'inscrire la peinture moderne canadienne dans une certaine tradition picturale est dans son inclusion de plusieurs reproductions d'œuvres des artistes canadiens James-Wilson Morrice, Rodolphe Dugay et Ozias Leduc dans *Peinture Moderne*, que l'auteur incluait pour présenter les artistes contemporains formés ou influencés par ces premiers. En considérant ces artistes comme modernes et en leur accordant une place dans le catalogue des reproductions, M. Gagnon savait probablement que la critique allait remettre en question la pertinence de leur présence et les situer plutôt dans la tradition artistique que dans la modernité[28]. Ces répliques ont également participé à la réalisation de l'objectif de M. Gagnon, en inscrivant la modernité en continuité d'une tradition artistique canadienne-française ainsi qu'en faisant reconnaître l'existence d'une tradition picturale canadienne-française.

En présentant d'abord les esthétiques modernes françaises (dans un écrit où sont introduits quelques artistes canadiens-français) puis, dans un second ouvrage, les esthétiques modernes canadiennes, M. Gagnon vise à sensibiliser le public canadien-français et à créer une certaine filiation entre ces esthétiques afin de légitimer les deuxièmes par association. En effet, le lien que M. Gagnon effectue entre les peintures canadienne-française et française consiste en une apologie de la nation française et en une légitimation de la production des artistes d'ici qui a pu avoir été influencée par les esthétiques françaises :

> La France du XXe siècle est le plus merveilleux chef-d'œuvre intellectuel et artistique qui soit au monde. […]

---

[28] Nous pensons entre autres au commentaire de Charles Doyon : « Mais, tout en acceptant une louable dextérité chez Ozias Leduc et Rodolphe Dugay, je ne vois aucun motif leur donnant accès à un univers aussi nuancé qu'original. Étant d'un autre âge ils font dans ce spicilège figure de témoins vétustes dans un monde rénové » (4 janvier 1941, p. 7).

> Notre peinture ne plagie pas celle de la France. Elle vit d'une générosité culturelle que perpétuellement elle individualise. Cette culture, nos artistes se l'assimilent. Ils en font leur bien et l'École de Paris est universelle. (Gagnon, 1945, p. 145)

Finalement, l'association de valeurs canadiennes-françaises à la peinture moderne répond, pour M. Gagnon, à un objectif plus vaste que la légitimation de ces esthétiques. En effet, en souhaitant stimuler la créativité et la production artistique moderne canadienne-française, M. Gagnon admet la possibilité que naisse une école de peinture canadienne-française, qui pourrait participer à la reconnaissance internationale de la culture et de l'identité canadienne-française :

> L'œuvre doit d'abord et avant tout s'imposer par sa *qualité*. Le patriotisme naîtra de lui-même lorsque les chefs-d'œuvre se multiplieront chez nous. […] Il faut peut-être que se dresse à l'horizon canadien une spiritualité, une mystique spirituelle. Il faut sûrement que tous nos artistes tendent à leur plénitude. La révélation de notre peuple se fera à travers cet achèvement. (l'italique est de l'auteur) (1945, p. 93-94)

Dans une société canadienne-française en processus de construction culturelle identitaire, la publication des ouvrages de M. Gagnon durant les années 1940 a certainement joué un rôle en ce sens. Il a d'abord procédé en ajoutant des figures canadiennes à l'histoire de l'art reconnu, puis y a ajouté un nouveau corpus autonome, la peinture canadienne-française. Durant cette période, M. Gagnon tient un double rôle : celui d'observateur d'une culture, mais aussi de son producteur, en sélectionnant les artistes et œuvres qu'il juge les meilleurs et en produisant des ouvrages documentaires destinés au public canadien-français.

1.1.2 L'artisanat en tant qu'outil de promotion de l'identité canadienne-française

1.1.2.1 L'achat de produits de l'artisanat réalisés localement : une responsabilité féminine

Esther Trépanier affirme que, dès les années 1910 et 1920, on attribue aux femmes, en plus d'une responsabilité de sensibilisation à l'art et au bon goût, la responsabilité de

diffuser et d'acheter l'art et l'artisanat local (1997, p. 71). Le rôle des femmes en devient un, conséquemment, de transmission (et de consommation) d'une culture nationale canadienne, ou canadienne-française et des valeurs qui y sont liées.

Un discours similaire perdure dans les années trente et quarante, notamment à travers les écrits et causeries de Paul Gouin[29] et de l'économiste Adrien Gratton. En 1934, Gouin prononce une conférence dans laquelle il explique ce que serait, selon lui, le rôle des femmes dans le domaine de la culture canadienne-française[30]. Son discours apporte deux éléments d'intérêt : il attribue aux mères – par extension, aux femmes – un rôle d'éducation nationale et patriotique par la mise en contact des enfants avec des images montrant la patrie canadienne et des sujets canadiens (et, par conséquent, exécutées par des artistes canadien.ne.s) et la consommation (achat et utilisation) de jouets, décorations et meubles de fabrication manuelle, artisanale et canadienne possédant un certain cachet local (Gouin, janvier 1935, p. 36 ; février 1935, p. 88-89). Il considère d'ailleurs cette éducation patriotique comme partie intégrante de l'éducation morale des enfants ; ce qui peut avoir une portée culpabilisante pour les femmes qui ne participeraient pas à cet effort (Gouin, mars 1935, p. 187).

L'économiste Adrien Gratton lance un appel similaire aux femmes à l'achat local afin de raviver cette tradition de l'artisanat, créer l'engouement envers la petite industrie, mais surtout, mettre fin aux problèmes de chômage qui sévissent alors :

> Est-ce que ce ne sont pas nos épouses, nos mères qui décident en dernier ressort quelles futilités amuseront leurs enfants, quels meubles et quels tapis orneront

---

[29] Gouin est nommé en 1946 Conseiller technique aux affaires culturelles du conseil exécutif de la province de Québec.

[30] La conférence intitulée « En marge du féminisme » a été prononcée au Club Wilfrid Laurier le 3 décembre 1934 (Gouin, 1938, p. 137). Le texte de cette conférence se trouve publié par tranches dans *l'Action nationale* en 1935 (Gouin, janvier 1935 ; Gouin, février 1935 ; Gouin, mars 1935).

> leur demeure, quelles étoffes habilleront « les petits ». Que les femmes de chez nous viennent voir les expositions d'art domestique [...] [, le] courant d'opinion dont elles se feront vite les guides contribuera à donner un peu de pain à l'ouvrier désœuvré, et arrachera de son corps enfiévré le chancre du chômage. (juin 1933, p. 6)

Cette propagande visant les femmes comme consommatrices, destinée à favoriser l'achat d'articles de fabrication artisanale produits localement, s'appuie sur une responsabilisation morale. Elle présente cet acte comme une participation patriotique accessible et acceptable pour les femmes, puisque prenant place dans les limites de la sphère domestique du foyer et des rôles traditionnels féminins. Ces discours ont lieu dans un contexte de crise économique avec un taux de chômage élevé ; l'appel à une consommation locale consiste alors en une tentative, parmi d'autres, de relancer l'économie de la province.

1.1.2.2 L'artisanat, la vie en région et la petite industrie

Durant les années 1930, un courant promouvant un « retour à la terre » ainsi que la valorisation de la petite industrie [31] et de l'artisanat en région est perceptible, notamment à cause du crash économique de 1929. Le développement de la petite industrie en région est alors présenté comme une solution au problème du chômage, reposant notamment sur la décentralisation économique et sur la minimisation du nombre d'intermédiaires entre les fabricant.e.s et les consommateur.trice.s (Gratton, juin 1933, p. 6). Mais encore, on y voit un moyen de renouer avec les traditions et faire reconnaître l'identité canadienne-française : « Quand nos vêtements, nos tapis, nos

[31] L'appellation « petite industrie » comprendrait, selon Adrien Gratton : l'artisanat, l'industrie à domicile et l'industrie familiale. Alors que l'artisanat ferait référence à une production modeste employant seulement quelques ouvriers et avec une clientèle restreinte, l'industrie à domicile comprendrait plutôt « la fabrication d'articles [...] par des ouvriers et des ouvrières travaillant chez eux suivant un modèle fourni par l'employeur » (Gratton, juin 1933, p. 6). Quant à l'industrie familiale, cette expression regrouperait « la fabrication par des ouvriers ou des paysans, durant leurs loisirs, de produits qu'ils revendront ensuite pour leur propre compte » (Gratton, juin 1933, p. 6).

meubles seront d'inspiration locale et de fabrication manuelle, nous y puiserons un moyen de développer nos particularités ethniques, nous renouerons la chaîne brisée de nombreuses traditions [...] » (Gratton, juin 1933, p. 6). Pour sa part, Jean-Marie Gauvreau, de l'École technique de Montréal, pousse plus loin la réflexion en promouvant un renouveau des arts domestiques en région qui passerait, d'une part, par une plus grande utilisation des ressources locales et, d'autre part, par une exécution plus soignée afin d'élever la qualité de « l'art rural » (dans La rénovation des arts domestiques, 4 juillet 1932, p. 8). Au sujet de l'utilisation des ressources naturelles, il commente :

> Il faut que nous sachions une fois pour toutes que nous avons un pays riche en matières premières de toutes sortes et que nous avancerons considérablement au point de vue économique, social et national, le jour où nous aurons été capables de nous suffire à nous-mêmes. (Gauvreau, dans La rénovation des arts domestiques, 4 juillet 1932, p. 8)

Par exemple, Gauvreau vante la qualité de la laine produite localement ainsi que la richesse des nombreuses essences de bois disponibles sur le territoire et souhaite qu'on exploite encore davantage les ressources naturelles au Québec. En effet, il mentionne que les terres au Québec seraient propices à la culture du lin, et que d'autres possèdent de nombreux gisements de terre glaise qui pourraient être utilisés pour la poterie (Gauvreau, dans La rénovation des arts domestiques, 4 juillet 1932, p. 8). Gauvreau suppose également que l'appât du gain financier serait la cause du faible niveau de l'artisanat en région qu'il constate, faisant appel à un sentiment de fierté nationale pour y remédier :

> Je ne crains pas d'affirmer que l'une des causes de la décadence de notre art rural durant ces dernières années est peut-être celle qui a fait produire un trop grand nombre à la vitesse, dans un esprit de lucre d'exploitation du touriste, toujours bonne poire. [...] Ayons un peu de fierté nationale et n'allons pas étaler des preuves aussi évidentes de notre infériorité. [...] [L]e jour où [les artisans] produiront véritablement une œuvre d'art pour leur satisfaction personnelle d'abord, pour celle des autres ensuite, que ce soit une belle pièce d'étoffe, un

> attrayant tapis crocheté, de haute laine ou de catalogne, ce jour-là l[es] question[s] de marché ne se poseront même plus, elles seront résolues. [...] Je n'ai voulu ni dénigrer ni déprécier notre art rural, j'ai voulu simplement montrer que si déjà nous montons, grâce aux efforts incalculables accomplis durant ces dernières années nous ne sommes pas encore rendus au sommet. Je rends un respectueux hommage aux travailleurs et aux travailleuses de la campagne, je dis aux autres : essayez de faire quelque chose et surtout faites-le bien. (dans La rénovation des arts domestiques, 4 juillet 1932, p. 8)

Paul Gouin milite également pour la survie de l'identité canadienne-française. Il propose aussi plusieurs stratégies parmi lesquelles l'établissement rural (colonisation des régions de la province), la préservation du patrimoine culturel et de la langue française, une éducation patriotique et nationale de la jeunesse ainsi qu'une modernisation des traditions artistiques et culturelles du passé (Hamel, 2008). Pour favoriser l'établissement de canadien.ne.s-français.e.s dans les régions rurales et inciter les jeunes déjà en région à ne pas aller s'établir en ville, il propose entre autres de développer l'artisanat régional et de stimuler la vie culturelle et les loisirs afin que la vie en région soit agréable (Gouin, 1947 dans Hamel, 2008, p. 34).

Gouin estime que la tradition de l'artisanat doit s'allier au progrès si elle veut évoluer et demeurer vivante. Ainsi, Gouin propose d'utiliser l'industrie alors naissante du tourisme afin de revitaliser l'artisanat et la petite industrie en région et de participer à la consolidation ainsi qu'à la reconnaissance d'une identité et d'une culture canadiennes-françaises auprès des touristes et des populations locales (Hamel, 2008, p. 75). Autre exemple : il appelle au développement d'un marché pour la production locale en intégrant des textiles artisanaux dans la mode actuelle (Hamel, 2008, p. 123).

Ce mouvement de revitalisation de l'artisanat prend de l'ampleur durant les années 1940 et 1950 au Québec. Plusieurs ouvrages sont publiés, notamment par l'anthropologue et ethnologue Marius Barbeau et par l'historien de l'art Gérard Morisset, participant à la documentation et à la reconnaissance de la valeur historique du patrimoine ainsi que des traditions et pratiques artisanales au Québec.

Les Concours artistiques de la province de Québec (dont il sera question dans le prochain chapitre) ajoutent une section consacrée aux arts décoratifs en 1947. Des expositions consacrées exclusivement à l'artisanat ou aux arts décoratifs canadiens (en plus de celles dédiées aux Concours artistiques de la province) sont tenues au musée de la Province (1943) et au Musée des beaux-arts de Montréal (1947, 1957, 1959). Plusieurs centres d'art en région offrent des classes afin de former les populations locales au travail artisanal et de favoriser le développement de cette activité, tant au niveau de sa qualité que de sa valeur économique[32].

Durant cette même période au Québec, plusieurs artistes dirigent plutôt leur intérêt vers l'exploration de la modernité à travers leur production, que ce soit à travers les thèmes et sujets des œuvres ou par les manières et esthétiques préconisées pour les représenter.

1.2 Une volonté de rupture : des Anciens et des Modernes

1.2.1 Une définition de la modernité

La modernité en art, selon Esther Trépanier et Jean Baudrillard, s'articule en opposition à la tradition et « s'effectue par des ruptures concrètes et importantes » (Trépanier, 2007, p. 70 ; Baudrillard, dans Lageira *et al*., s. d.). Dans le milieu artistique, ces ruptures sont d'abord celles avec la hiérarchie des genres picturaux et avec l'académisme ; elles permettent dorénavant de prioriser la subjectivité profonde de l'artiste au détriment du sujet représenté, mais aussi de détruire ou de remettre en question les conventions esthétiques du Beau idéal et des méthodes académiques, telles

[32] Cet aspect sera développé dans le septième chapitre de cette thèse.

la figuration ou les lois de la perspective, par exemple (Trépanier, 2007, p. 70-71 ; Baudrillard, dans Lageira *et al*., s. d).

Trépanier propose une compréhension de la modernité dans les œuvres qui nous semble ouverte aux différentes préoccupations formelles et esthétiques des artistes au Québec, soit en :

> regroup[ant] en fait des pratiques variées, voire contradictoires propres aux périodes de transformation. Ainsi, la modernité apparaîtra chez certains comme étant vécue sous le mode de la valorisation de nouveaux sujets et thèmes picturaux, ceux de la « vie moderne »[33], et chez d'autres comme étant la valorisation, à travers l'expérience artistique, d'une subjectivité créative qui est perçue comme moderne puisque pour la première fois reconnue par l'histoire. (1982, p. 235-236)

Cette formulation de l'expression de la modernité dans les œuvres permet de comprendre qu'elle peut être perçue, dans les productions artistiques, à travers le choix des sujets représentés ou dans la manière dont les sujets se trouvent représentés.

L'art moderne au Québec voit sa période d'émergence durant les années 1910 et 1920, une certaine période de maturation et de développement accéléré durant les années 1940, et son apothéose ainsi que ses reconnaissance et acceptation publiques durant les années 1940 et 1950.

Trépanier estime que des tentatives d'ouverture aux tendances modernes sont perceptibles au Québec durant les années 1910 et 1920, mais que les années 1930 sont celles de « l'émergence irrévocable des problématiques de la modernité en art » (Trépanier, 1984, p. 80). Elle estime qu'un des aboutissants de la modernité en art au

---

[33] Tels que les loisirs urbains ou populaires et les gares de train, par exemple (Trépanier, 2007, p. 70).

Québec consiste dans le « triomphe de l'abstraction dans les années quarante avec Borduas, puis dans les années cinquante avec les Plasticiens » (Trépanier, 2007, p. 72). Trépanier constate qu'à partir de la seconde moitié des années trente un climat sensiblement plus favorable à l'art moderne commence à s'installer : certaines galeries, associations d'artistes et institutions culturelles commencent à exposer de l'art moderne ; de nouveaux regroupements d'artistes voient le jour afin de favoriser la diffusion de l'art moderne ; et une pratique régulière de la critique d'art se constitue, discutant des expositions et des nouvelles tendances et participant à la constitution de nouveaux publics ainsi qu'à leur formation artistique (2007, p. 95). Selon l'auteure, ces développements seraient à la source de la « reconnaissance institutionnelle et idéologique de la modernité » qui culminera, des années plus tard, par la reconnaissance de l'abstraction et du formalisme (Trépanier, 2007, p. 95).

1.2.2 Des Anciens…

Durant les années 1930 et 1940, des acteurs influents du milieu des arts visuels au Québec discréditent la modernité et y sont radicalement réfractaires, voire hostiles[34] (Trépanier, 2007, p. 73). Notamment, Clarence Gagnon prononce, en 1939, une conférence lors d'une causerie au Pen and Pencil Club durant laquelle il dénonce « l'immense blague » de l'art abstrait[35]. Il y dénonce la querelle :

> [la] guerre à mort [qui] sévit, dans le monde de l'Art, entre deux partis dont les points de vue antagonistes sont irréconciliables. D'une part, nous avons les partisans de l'art représentatif, et de l'autre, ceux qui affirment que la seule base de l'art véritable est l'abstraction, c'est-à-dire la recherche des formes irréelles,

---

[34] Il est ici question de la modernité selon le sens que nous lui avons accordé, puisque Clarence Gagnon, par exemple, utilise les qualificatifs de « moderne » pour traiter des peintres figuratifs de son époque, et celui de « moderniste » pour ceux qui font de l'abstraction (Gagnon, mars 1949, p. 68).

[35] Le titre original de la conférence, prononcée an anglais, était « The grand bluff of Modernist Art » (Gagnon, septembre-novembre 1948, p. 60).

> et l'abandon systématique de celles de la nature. (Gagnon, septembre-novembre 1948, p. 60)

Durant cette conférence, C. Gagnon fait appel à un vocabulaire coloré qui va puiser dans les registres évocateurs de la violence et du vandalisme, de la rébellion, de la folie, du mépris, de la fausseté, du fétichisme et du culte pour traiter de la pratique des artistes modernes, de leurs publics et des marchands qui vendent leur production.

Trépanier a aussi démontré qu'au Québec, ces opposants aux esthétiques modernes n'ont pas hésité à légitimer ce rejet en utilisant des arguments xénophobes, anticommunistes et antisémites, attribuant aux étrangers la responsabilité de cette farce ou déchéance de l'art moderne. Mais encore, ces arguments étaient utilisés dans un contexte d'opposition afin de faire valoir, en comparaison, « la grandeur de nos traditions et de nos vertus nationales » (Trépanier, 2007, p. 73). Par exemple, C. Gagnon répudie les avant-gardes parisiennes en statuant qu'elles sont le fait d'étrangers établis à Paris, ces « rastaquouères, les autres, si peu français, ces Parisiens-là » (septembre-novembre 1948, p. 64). Dans le même ordre d'idées, Charles Maillard propose en 1931 un discours antisémite pour faire condamner, par démagogie, les esthétiques modernes : « Il existe un mouvement artistique déplorable qui a une influence néfaste sur la production des œuvres, et ce mouvement est déclenché par les Juifs qui n'ont jamais produit d'œuvres vraiment artistiques et qui se donnent pour mission de dire le dernier mot en art » (26 janvier 1931, p. 8).

D'autres, comme le père Marie-Alain Couturier, critiqueront plutôt l'association péjorative entre les artistes juifs et l'art moderne (1941, p. 77). Dans un texte qui semble répliquer aux critiques sur Paris en tant que ville remplie d'étrangers, il écrit :

> Si « l'École de Paris » a pu rayonner sans conteste, dans le monde entier depuis un siècle, c'est qu'elle n'était rien d'autre que le rassemblement dans cette ville, de talents, de pensées et de cœurs vraiment libres. Libres non seulement des assujettissements réalistes ou des conformismes académiques, mais libres aussi

> de tout dessein politique ou idéologique. (Couturier, 1941, dans Ministère des Affaires culturelles, 1966, s. p.)

1.2.3 … Et des Modernes

En 1951, Gérard Morisset constate qu'une véritable vivification des arts a eu lieu durant les dernières décennies au Québec, mais considère que celle-ci a également « créé[,] de toutes pièces, […] une querelle des Anciens et des Modernes qui a été extrêmement violente[, mais] qui semble maintenant apaisée » (p. 395). Selon l'historien de l'art, cette querelle aurait été significative de la « bonne santé » des arts au Québec, du « libre jeu des idées et des préférences » entre les producteur.trice.s artistiques, les critiques et les publics, et témoignerait du « principe même de l'évolution normale des arts » (Morisset, 1951, p. 395).

Morisset considère que ce climat artistique favorable et stimulant est partiellement redevable aux nombreux artistes français qui se retrouvent exilés au Québec, particulièrement dans la région montréalaise, durant la Seconde Guerre mondiale (1951, p. 399). Dans le même ordre d'idées, des artistes québécois (tel Alfred Pellan) qui faisaient carrière en Europe (principalement à Paris), reviennent au pays pour les mêmes raisons (Morisset, 1951, p. 399). Alors qu'auparavant, les arts au Québec sont plutôt traditionnels, suivant de loin les mouvements artistiques européens et se préoccupant peu des dissensions des artistes parisiens, les artistes québécois se trouvent soudainement plongés dans les « querelles parisiennes » (Morisset, 1951, p. 399). Quant à Rolland Boulanger, il produit quelques années plus tard un examen de la situation durant les années 1950 et constate qu'un climat de plus en plus favorable aux artistes continue de se développer et que la reconnaissance de leur rôle dans la société se serait considérablement améliorée (1966, s. p.). Au Canada, la situation relèverait de deux fronts : d'une part, au Canada français, il y aurait « un climat nouveau de liberté pour l'artiste québécois » et un bouillonnement artistique représenté notamment par la manifestation de 1945 à l'ÉBAM, par la démission de Maillard de la direction de cette

école et par *Refus Global* (1948) (Boulanger, 1966, s. p.). D'autre part, du côté du Canada anglophone, Boulanger soutient que ce climat stimulant serait entre autres redevable à la Fédération des artistes canadiens (FAC) qui défendait « l'affirmation des droits des praticiens des arts visuels » (Boulanger, 1966, s. p.). Quant au dépôt en 1951 du Rapport de la Commission royale d'enquête sur l'avancement des arts, des lettres et des sciences, il représentait selon Boulanger « le couronnement d'un patient travail de dix ans pour faire reconnaître le statut pur et simple de l'artiste, au point de vue socio-économique comme au point de vue culturel » (1966, s. p.). Il sera question de tous ces événements dans cette section.

Certains des événements utilisés par Boulanger pour représenter l'effervescence dans le milieu des arts visuels de l'époque sont directement reliés à la situation décrite par Morisset en 1951, démontrant, en quelque sorte, une chaîne de réactions. Ainsi, le retour de Pellan à Montréal, durant la Seconde Guerre mondiale, après avoir passé plus de quatorze ans[36] à Paris, est intimement relié tant à la manifestation à l'ÉBAM puis à la démission de Maillard du poste de direction de la même école en 1945.

1.2.3.1 L'académisme mis à bas

Pellan devient professeur de peinture à l'ÉBAM en 1943. Alors que l'enseignement y était jusqu'alors académique et conservateur, Pellan encourage, chez ses élèves, l'expérimentation ainsi que l'expressivité (Doutreloux, 1990, p. 65-66 ; Marcotte, 2000, p. 10). La manifestation en question se déroule le 12 juin 1945, lors du vernissage de l'exposition des finissant.e.s.

---

[36] Il quitte le Québec pour Paris en 1926 après avoir remporté la première bourse d'études en beaux-arts du gouvernement du Québec et ne revient en sol québécois qu'en 1940, à cause de la Seconde Guerre mondiale (Greenberg, 2015).

La majorité des sources écrites relatant la manifestation en fixent l'événement déclencheur lorsque Charles Maillard, directeur de l'ÉBAM, désire faire décrocher de l'exposition certaines œuvres des élèves de Pellan. L'exposition, encore à l'étape de montage, est alors parcourue par Maillard qui évalue certains tableaux trop choquants pour le public. Face à cette situation, il aurait décidé de faire appel à un membre du clergé, monseigneur Albert Valois, afin de juger de la moralité des œuvres puis décide de demander la correction de certaines toiles ainsi que le retrait définitif de deux autres[37] de l'exposition (Maillard dans « Incident à l'école des Beaux-Arts », 14 juin 1945, p. 19). Suite à cette demande, Pellan se serait partiellement opposé à cette tentative de censure et aurait convié les élèves impliqués dans le processus en proposant à tous de corriger temporairement leurs tableaux controversés (à la gouache afin que le travail soit réversible sur les œuvres peintes à l'huile), incluant les toiles pour lesquelles le décrochage avait été ordonné (Marcotte, 2000, p. 12 ; Gladu, 1986). Néanmoins, Maillard réitère son ordre et fait décrocher les deux œuvres. Après cet événement, un soulèvement étudiant a lieu lors d'une manifestation durant le vernissage ; Maillard aurait alors demandé l'intervention de la police afin de calmer la foule étudiante dissipée, qui criait « À bas Maillard et l'académisme! » tout en disséminant et apposant aux murs des centaines d'autocollants scandant ce même slogan.

Toutefois, comprendre uniquement cette manifestation en tant que réaction de cause à effet face au décrochage de deux toiles serait réducteur et ne tiendrait pas compte de la valeur représentative de ce geste de censure. Ainsi, cet événement n'est pas isolé et fait partie d'une série de plusieurs manifestations lors desquelles les étudiant.e.s ont scandé le slogan « À bas Maillard! ». Par exemple, une conférence donnée par Fernand Léger au Jardin botanique de Montréal en mai 1945 et à laquelle assistaient plusieurs

[37] Les œuvres dont le décrochage a été ordonné avaient été réalisées par Denyse Delrue (alors Denyse Lavallée) et par Jean Léonard.

étudiant.e.s de l'École aurait été ponctuée de forts et nombreux « À bas Maillard! » dès que Léger critiquait l'académisme ou encensait l'art moderne. La manifestation du 12 juin 1945 devenait un événement récurrent visant la démission du directeur de l'École et l'actualisation de l'enseignement de la pratique artistique offert par cette École, et non pas un événement isolé. L'événement de censure a ainsi été utilisé, notamment par Maillard, comme écran pour masquer la cause de la manifestation, camouflant le mécontentement du corps étudiant envers la direction de l'École – direction au sens du directeur, mais également de l'orientation académique de l'enseignement qui y était offert.

Finalement, l'épisode a abondamment été traité dans la presse et il est reconnu que son conflit avec Pellan a mené à la démission de Maillard du poste de directeur de l'ÉBAM quelques mois plus tard, en décembre 1945.

1.2.3.2 Des manifestes et des revues

En 1948, une rupture plus radicale encore se produit avec la publication des manifestes *Prisme d'Yeux* (février) et *Refus Global* (août) et la prolifération d'œuvres non figuratives en arts visuels. Alors que les revendications formulées par le groupe d'Alfred Pellan (*Prisme d'Yeux*) en février 1948 n'avaient pas tant fait couler d'encre dans les journaux (peut-être parce qu'elles étaient exclusivement de nature artistique), celles présentées par le groupe dirigé par Paul-Émile Borduas (*Refus Global*) ont été vivement décriées et commentées. Les textes de ce dernier manifeste revendiquent une libération des carcans que seraient la morale religieuse et le conformisme de la société, attaquant directement des valeurs identitaires canadiennes-françaises dans un style textuel proche du surréalisme ou de l'automatisme. La première réception critique du manifeste ne questionne pas tant le contenu qu'il discrédite le style employé et critique sévèrement ses auteur et signataires, au point où Borduas se fait renvoyer de son poste de professeur à l'École du meuble en octobre, alors qu'il avait été suspendu de ses fonctions dès le début de septembre.

En 1951, Morisset considère que la chronique artistique (qu'il différencie de la critique d'art) a joué un rôle dans le développement des arts au Québec, en ayant entretenu « la ferveur nécessaire à l'éclosion des belles œuvres » chez les producteur.trice.s artistiques, en ayant attiré les publics aux expositions et en influençant le public à acheter davantage d'œuvres d'art (p. 405). Toutefois, il établit qu'il manque alors, au Québec, une revue spécialisée, « indépendante à la fois de la politique et des coteries, ouverte à toutes les manifestations artistiques, anciennes et modernes » qui permettrait à la critique artistique de s'épanouir (Morisset, 1951, p. 405).

Allant en ce sens et témoignant de la vitalité des arts visuels au Québec, la revue *Arts et Pensée* (d'abord dirigée par Rolland Boulanger, puis par Gilles Corbeil) est fondée cette même année (1951) et est publiée jusqu'en 1955. L'objectif de cette publication est d'éduquer et d'informer les amateurs d'art, de faire connaître les artistes, mais également de suppléer aux lacunes de la critique d'art dans les journaux (Fortin, 2005, p. 164-165).

La revue *Vie des Arts* est fondée en 1956 afin de prendre la relève *d'Arts et Pensée* ; Gérard Morisset en est le premier rédacteur en chef. Les objectifs de la revue sont alors similaires, prônant l'action éducative et s'octroyant une responsabilité de « mise en contact » entre les « producteurs et les consommateurs de la chose artistique » (La Direction, janvier-février 1956, p. 2-3).

Bien que ces revues traitent d'art traditionnel, elles s'intéressent aussi aux artistes canadien.ne.s actuel.le.s et aux esthétiques nouvelles, participant au développement de la reconnaissance de ces producteur.trice.s artistiques, mais également à la sensibilisation des publics face à leur œuvre.

1.3 La modernité dans les arts visuels chez les francophones et les anglophones : des différences qui vont au-delà de la langue

Trépanier constate que, durant les années trente au Québec, la défense de l'art moderne s'effectue principalement auprès de la critique anglophone[38], mais que certains critiques dans la presse francophone[39] expriment également des positions similaires au sujet de plusieurs thèmes associés à la modernité (2007, p. 79). Ils traitent notamment de la question du sujet peint (son importance, les thèmes valorisés, etc.), des procédés picturaux et du lien à l'académisme, de l'ouverture aux courants internationaux, du rôle des institutions artistiques et de la place de l'artiste dans la société (Trépanier, 2007, p. 82).

De son côté, F.-M. Gagnon a étudié les effets de la crise économique durant les années trente sur la peinture canadienne-française et canadienne-anglaise. Du côté de la peinture chez les anglophones, il constate que de nouveaux contenus sont introduits dans les œuvres par l'adoption du style du réalisme social, mais que la crise n'aurait pas affecté « ni ses canaux normaux de diffusion, ni ses possibilités de regroupements entre artistes partageant les mêmes préoccupations », réussissant à fonctionner avec des budgets réduits (Gagnon, 1976, p. 13).

La situation de la peinture chez les francophones fait contraste : F.-M. Gagnon observe chez ces artistes « la profonde déstructuration des canaux traditionnels de diffusion provoqués par la crise. L'Église […] perd alors son rôle de premier plan » (1976, p. 13). Ainsi, l'Église avait définitivement perdu, faute de moyens, son « statut de grand

---

[38] Tels que Robert Ayre (*Montreal Standard*), John Lyman (*Montrealer*), Walter Abell (*Maritime Art*, qui devient *Canadian Art* en 1943) et Graham McInnes (qui écrit pour le journal torontois *Saturday Night* mais traite abondamment des artistes modernes montréalais) (Trépanier, 2007 ; Trépanier, 1984).

[39] Tels qu'Henri Girard (*Le Canada*) et Reynald (*La Presse*) (Trépanier, 2007).

commanditaire des arts au Québec » (par la décoration religieuse) ; rôle qu'elle ne récupérera jamais (Gagnon, 1976, p. 13, 15). Cet effondrement des moyens de diffusion traditionnels de la peinture au Québec occasionne des conséquences désastreuses pour les conditions de vie des artistes, en raison de l'absence d'un réseau de galeries et musées établi qui aurait pu le remplacer[40] (Gagnon, 1976, p. 16 ; 13-14).

F.-M. Gagnon réfléchit à ces préoccupations qui ont pu influencer la production des peintres et ont pu les amener à privilégier des approches esthétiques si différentes :

> Cet isolement des peintres canadiens-français fait donc contraste avec les tentatives de groupement qui caractérisent le monde pictural anglophone durant cette période […]. On comprend dès lors pourquoi les contenus de la peinture québécoise pouvaient paraître demeurés inchangés. La condition faite aux peintres non régionalistes était trop extrême (ou trop existentielle) pour leur permettre de prendre une vue objective par rapport à la condition sociale des classes défavorisées et engager leur activité picturale dans le sens du réalisme social. Devenu petit professeur de dessin dans les écoles primaires, ou graphiste engagé à l'échelon le plus bas d'une firme publicitaire ou encore peintre commercial sans succès, le peintre canadien-français partageait presque la condition prolétarienne. Il n'avait pas envie d'en faire un sujet de tableau… Ce qui sollicite son imagination, c'est le vaste monde, hors du ghetto québécois où il étouffe. Il rêve de s'exiler. Du point de vue pictural, le renouvellement des formes le passionne davantage que l'exploration des contenus. L'école de Paris où s'est élaborée la grande déstructuration des formes traditionnelles de la peinture devient le principal pôle d'attraction. […] Plus on avance dans la période, plus la soif des avant-gardes parisiennes se fait intense. (1976, p. 17-18)

Ainsi, d'un point de vue esthétique, alors que les peintres anglophones auraient pris la voie du réalisme social pour représenter la réalité qu'ils et elles observent ; les

---

[40] F.-M. Gagnon constate que la situation est toute autre dans le Canada anglais, où la décoration religieuse ne constituait pas un des piliers du mécénat et où les institutions déjà en place tiennent le coup malgré des budgets d'opération réduits. Mais encore, les regroupements d'artistes consistent en un réseau de soutien qui s'est avéré efficace (1976, p. 13).

Canadien.ne.s français.e.s, davantage affecté.e.s économiquement par la crise, se seraient réfugié.e.s dans les esthétiques modernes des avant-gardes parisiennes.

1.3.1 Des positions différentes quant au rôle de soutien de l'État

Les artistes francophones et anglophones ont également des positions différentes en ce qui a trait au soutien que l'État fédéral devrait fournir aux arts. Plusieurs débats sur les fonctions sociales de l'art et des artistes ont lieu au Canada durant les années 1940, devenant le sujet de nombreux articles de journaux et de périodiques ainsi que de conférences. Les conjonctures sociales et économiques de la crise économique et de la Seconde Guerre mondiale jouent certainement un rôle initiateur puis catalytique dans le développement de ces réflexions (Trépanier, 2008, p. 123 ; Paquin, 1996, p. 27).

Du côté des artistes canadien.ne.s anglophones, prenant pour modèle les États-Unis et leur politique interventionniste du New Deal[41] suite à la Grande Dépression, leurs communications traitent de la démocratisation de l'art, des projets d'art public américain ainsi que de la nécessité de fonder des centres d'art (*community art centres*) et d'avoir un meilleur soutien des arts de la part de l'État par l'adoption d'une politique des arts (Trépanier, 2008, p. 123, 140). Trépanier relève chez les artistes canadiens-anglais d'alors une ouverture plus facile aux réflexions américaines que chez les Canadiens français, constat qu'elle nuance par une remise en contexte : « Il faut dire que pour eux le modèle français ne s'articule à aucune tentative de définition d'une identité nationale » (1998, p. 103).

Esther Trépanier et Jean Paquin estiment également qu'il y a une distinction à faire, au Canada, entre la compréhension du rôle de l'art et les artistes chez les francophones et

---

[41] Les différents programmes et projets nommés dans ce paragraphe et le suivant sont développés dans les deuxième et troisième chapitres de cette thèse.

les anglophones. Selon ces deux auteurs, les premiers questionnements autour de ce rôle seraient le fruit de la réflexion des anglophones (Trépanier, 2007, p. 101 ; Trépanier, 1984 ; Paquin, 1996, p. 32). Alors que les critiques anglophones, à partir des années 1930, utilisent pour modèle le programme américain de la Works Progress Administration (WPA), les critiques francophones des années 1950 tel Rodolphe de Repentigny fonderaient principalement leur argumentaire sur l'idéologie humaniste d'André Malraux, en souhaitant accentuer le rôle éducateur de l'art et de démarginaliser les artistes (Paquin, 1996, p. 32). Mais encore, le statut de minorité linguistique du Canada français, entouré par le Canada anglais et les États-Unis, explique partiellement l'état réfractaire des francophones concernant toute influence culturelle qui pourrait hypothétiquement conduire à leur assimilation.

Trépanier, qui constate un décalage entre le discours des critiques d'art anglophones et francophones durant les années 1930, évalue notamment que ces premiers présentaient déjà « toutes les grandes articulations de l'idéologie de la démocratisation de l'art et les revendications quant à un soutien gouvernemental à cette démocratisation » ; alors qu'une telle réflexion se serait surtout cristallisée durant les années 1960 chez les critiques francophones (2007, p. 101). Jean Paquin y voit une correspondance avec le fait que l'institution d'un soutien des arts de la part du gouvernement fédéral (durant les années 1950) précède une telle implication du palier provincial pour Québec (durant les années 1960) (1996, p. 32).

Néanmoins, il serait faux de prétendre qu'aucun critique d'art francophone au Québec n'avait fait part de revendications similaires dans leurs chroniques. Par exemple, Marie Carani rapporte que durant les années 1950, Rodolphe de Repentigny clame la nécessité d'une intervention accrue de la part de l'État pour soutenir les artistes et stimuler l'intégration des arts dans la vie quotidienne en prônant une implication similaire à celle instaurée aux États-Unis durant le New Deal (Carani, 1992).

Enfin, déjà en 1941, le père Marie-Alain Couturier avait prononcé ces paroles lors du vernissage de la première Exposition des Indépendants d'abord tenue au Palais Montcalm à Québec du 26 avril au 3 mai :

> [P]lutôt qu'une politique qui s'efforcerait de donner une certaine formation aux artistes actuels et futurs, il faudrait créer autour des artistes des conditions de vie et de pensée, un certain milieu dans lequel ils pourraient à tout le moins ne pas mourir d'inanition. (Couturier cité dans « Les Indépendants furent les premiers… », 26 avril 1941, p. 3)

Couturier soutient peut-être par ces mots que l'action qui devrait être entreprise afin de mieux soutenir les artistes de la part de l'État ne devrait pas reposer sur l'octroi d'une formation aux artistes relevant de l'académisme, mais plutôt sur l'objectif de leur fournir un milieu favorable à la création et à la liberté d'expression artistique. Ainsi, Couturier signalait-t-il à mots couverts que le soutien gouvernemental provincial de l'époque faisait fausse route par rapport au développement des beaux-arts, leur implication se résumant jusqu'alors, principalement, au financement et à la direction des ÉBA qui prônent un enseignement académique et sont alors peu ouvertes aux esthétiques modernes[42].

Traitant de la nécessité de défendre les pratiques artistiques non académiques d'ici, Couturier insiste cependant sur le fait que ce soutien ne devrait pas seulement provenir de l'État, mais devrait être plus global : « Il ne faudrait pas seulement compter sur les pouvoirs publics. Mais que dans tous les milieux disposant de la puissance, de

---

[42] Pour se convaincre de l'état réfractaire aux esthétiques modernes présent dans ces écoles, il suffit de lire ce qu'en pensait Charles Maillard, qui dirige l'ÉBAM de 1925 à 1945 et l'ÉBAQ de 1931 à 1936 (entre autres dans les textes « L'art canadien et l'école d'art canadien », 26 janvier 1931, p. 8 et « M. Charles Maillard précise… », 19 mai 1938, p. 3). Sur la question, voir également Couture et Lemerise, 1980, p. 1-70.

l'influence ou de l'argent, on ait le souci et le respect des vrais artistes » (Couturier cité dans « Les Indépendants furent les premiers… », 26 avril 1941, p. 3).

En se fondant sur son expérience du milieu artistique parisien, Couturier estime également que la formation artistique institutionnelle (qui participe à la professionnalisation et donc à la légitimation des carrières artistiques), bien que nécessaire, s'avère insuffisante pour constituer un climat propice au développement des arts visuels, qui repose également sur la formation des publics. Alors que l'aide gouvernementale s'intéresse uniquement à la formation des artistes professionnels, Couturier comprend que le développement de la discipline repose sur un réseau dans lequel le public aussi a un rôle actif à jouer et doit « […] se former et s'instruire […], apprendre à connaître, respecter, aimer, discerner la bonne peinture, la bonne sculpture […] » (« Les Indépendants furent les premiers… », 26 avril 1941, p. 3).

Les paroles de Couturier trouvent encore un écho en 1949, alors qu'un groupe de peintres de Montréal[43] dépose un mémoire à la Commission royale d'enquête pour l'avancement des arts, des lettres et des sciences au Canada dont il sera question au prochain chapitre et dans lequel y est promue la nécessité de la constitution d'un « climat favorable » et de la mise en place de « conditions matérielles » pour les artistes (Groupe de peintres de Montréal, 1949, p. 1-2).

1.4 Conclusion

Durant les années 1950 et les décennies précédentes, on observe dans le climat artistique au Québec une préoccupation grandissante envers le développement et la reconnaissance d'une identité canadienne-française qui passe notamment par la

[43] Composé d'Alfred Pellan, Gordon Webber et Albert Dumouchel.

constitution de discours historiques autour de cette culture et par la promotion des valeurs sur lesquelles reposeraient les spécificités de cette identité. Nous avons également constaté les bouleversements qui prennent place dans le milieu des arts visuels durant cette période autour des notions de tradition et de modernité, ainsi que la césure entre les milieux artistiques anglophone et francophone, notamment en ce qui a trait à l'opinion face au soutien de l'État. Dans le même esprit, le prochain chapitre traitera de l'évolution réelle du soutien de l'État envers les arts visuels durant cette période.

CHAPITRE II

VERS UNE IMPLICATION ACCRUE DE L'ÉTAT : LE SOUTIEN DES ARTS PAR LES GOUVERNEMENTS FÉDÉRAL ET PROVINCIAL

Ce chapitre présentera un portrait de l'évolution de l'invervention de l'État provincial et de l'État fédéral dans le secteur des arts visuels. Il y sera notamment question de la situation aux États-Unis et en France puisque les programmes, institutions et politiques de ces deux pays ont influencé les mesures prises ici en ce sens ainsi que les idéaux et revendications formulées par les artistes canadien.ne.s. Cette présentation permettra de situer le contexte dans lequel les initiatives des entrepreneures culturelles de notre corpus ont été mises en place.

2.1 Le soutien de l'État aux États-Unis et en France durant les décennies 1930 et 1940

2.1.1 Les États-Unis et le Federal Art Project

Durant la Grande Dépression, les États-Unis, alors présidés par Franklin D. Roosevelt, adoptent en 1933 une politique interventionniste laquelle est regroupée sous l'appellation New Deal. Il s'agit en fait d'une série de mesures de l'État fédéral prenant la forme de projets et programmes visant à stabiliser l'économie américaine et à donner des emplois aux citoyen.ne.s qui n'en avaient plus durant cette période de crise économique majeure.

Plusieurs initiatives de soutien des arts sont entreprises par l'État durant les années 1930 et 1940, sur une base temporaire et en raison des circonstances exceptionnelles de la Grande Dépression puis de la Seconde Guerre mondiale (Gibson, hiver 2002, p. 280). L'implication de l'État dans le secteur artistique est réfléchie et structurée de manière à transformer la relation des citoyen.ne.s avec l'art, en tentant de le rendre plus accessible et moins élitiste, en considérant que l'art était la propriété de tous et toutes (Gibson, hiver 2002, p. 280). La formule privilégiée par l'État américain était de présenter cette aide comme un soutien temporaire pour développer l'autonomie financière des producteur.trice.s culturel.le.s, du secteur culturel et, ultimement, des citoyen.ne.s américain.e.s ainsi que stimuler leur participation active au développement de la nation :

> The architects of these policies hoped to produce citizen capable of self-regulation in a way that would ensure their active and productive contribution to the nation. […] This « welfarist » rationality constructed the citizenry as consisting of free individuals responsible for their own self-management […]. (Gibson, hiver 2002, p. 280-281)

Ainsi, les programmes en art administrés par l'État faisaient partie intégrante des politiques gouvernementales de bien-être social[44] (Gibson, hiver 2002, p. 281).

La principale agence fédérale fondée dans le cadre du New Deal est la Works Progress Administration[45] (WPA) qui est en activité de 1935 à 1943. La WPA se décline en plusieurs programmes, parmi lesquels la Division of Professional and Service Projects qui inclut une section regroupant de multiples programmes, chacun d'eux étant

---

[44] C'est particulièrement vrai pour les *community art centers* fondés par la WPA qui seront étudiés au prochain chapitre.

[45] En 1939, l'organisme est renommé Work Projects Administration.

consacré à une pratique culturelle distincte : le théâtre, la musique, l'écriture, la documentation historique et les arts visuels (Gibson, hiver 2002, p. 281).

Ce dernier programme, intitulé Federal Art Project (FAP) de 1935 à 1943, est administré et géré par l'État afin de répondre à deux objectifs : créer des emplois pour les artistes qui n'en avaient plus, mais également, occuper un rôle social de promotion de la nation américaine et de ses valeurs démocratiques : « [A]rt created by FAP programs was characterized as "art for the people" – that is, art that depicted the life of the "people" (understood as citizens) participating in the reconstruction of the nation » (Gibson, hiver 2002, p. 281-282). La position adoptée ne consistait donc pas à tenter de former les publics à apprécier l'art alors considéré élitiste, mais plutôt à transformer l'art en l'amenant dans le quotidien et dans la communauté : « The aim of the project will be to work toward an integration of the arts with the daily life of the community, and an integration of the fine arts and practical arts » (O'Connor, 1969, dans Gibson, hiver 2002, p. 282).

Les différentes sections du FAP étaient respectivement dévouées aux beaux-arts (les murales étaient incluses dans cette section), aux arts appliqués, à la technique / supervision, et aux services éducatifs (Gibson, hiver 2002, p. 282-283). Les services éducatifs comprenaient notamment les musées d'art nationaux, les *community art centers*, ainsi que l'enseignement des arts et la recherche dans ce domaine (Gibson, hiver 2002, p. 283). Entre 1935 et 1943, une centaine de *community art centers* sont établis sur le territoire américain par le FAP (Gibson, hiver 2002, p. 283). Finalement, la FAP a employé plus de 5000 artistes qui, ensemble, ont réalisé 225 000 œuvres, ont enseigné l'art ou ont travaillé dans les *community art centers* (Broun, 2009, p. 7).

Un autre programme de soutien artistique mis en place dans le cadre du New Deal est la Section of Painting and Sculpture (SPS), relevant directement du Département du Trésor des États-Unis. Ce programme, établi en 1934 et actif jusqu'en 1943, a pour

principale activité la commande d'œuvres pour agrémenter les nouveaux édifices fédéraux, particulièrement les nombreux bureaux de poste (Gibson, hiver 2002, p. 285). Durant cette période, 1 % du budget de chaque nouveau bâtiment fédéral construit est mis de côté pour financer son embellissement (Broun, 2009, p. 7). Sous ce programme seulement, 1400 murales sont réalisées dans plus de 1300 villes (Broun, 2009, p. 7).

Quant à la réalisation des différentes œuvres découlant de ces programmes (notamment pour des murales destinées à l'appréciation dans l'espace public ou à l'embellissement des édifices fédéraux), il semblerait que la direction recommandait vivement aux artistes qui les produisaient d'adopter une approche esthétique réaliste (figurative). Par exemple, les membres du comité consultatif du SPS préconisaient la représentation de la nation et de la vie américaines dans une approche réaliste (en s'opposant notamment aux avant-gardes européennes) : « Thus SPS art presented images of common people practicing civic responsibilitiy in their work and social activities » (Gibson, hiver 2002, p. 285).

Ainsi, plusieurs projets ont découlé des différents programmes artistiques de la politique interventionniste du New Deal, parmi lesquels l'attribution de 1 % du budget de construction des nouveaux édifices fédéraux à la production d'œuvres d'art ; la décoration d'édifices publics ; et l'enseignement des arts plastiques dans les *community art centers*. Tous ces projets ont permis à de nombreux artistes d'occuper un emploi dans leur domaine de spécialisation et, par la même occasion, de participer à la diffusion des arts visuels et à une transformation dans le rapport entre le public américain et l'art (Paquin, 1996, p. 28).

Ces projets élaborés dans le cadre de la WPA ont servi de modèle aux membres de la communauté artistique canadienne durant cette période, en leur permettant de démontrer « que l'amélioration des conditions de la pratique et de la diffusion

artistiques [était] possible, pourvu que soient instaurés de nouveaux rapports entre le pouvoir politique et les autres instances de la société » (Paquin, 1996, p. 29).

Par exemple, lors de la Conférence des artistes canadiens[46] en 1941, un enthousiasme certain pour développer la reconnaissance de la place des artistes dans la société était perceptible. Les États-Unis y étaient alors perçus comme un modèle duquel s'inspirer ; des experts américains de la WPA ont même été invités à la Conférence pour témoigner du mouvement qui avait alors lieu dans leur pays depuis les années 1930 (Sicotte, 1991, p. 32).

2.1.2 La participation de l'État en France

Jean Paquin rappelle que la « revendication de la démocratisation culturelle en France s'appuie sur une longue tradition » remontant aux Lumières et fondée sur une logique de progrès démocratiques (Paquin, 1996, p. 37). Durant les années 1930, la démocratie culturelle est notamment défendue par le Front populaire qui vise à « mettre fin au privilège culturel par l'organisation des loisirs culturels accessibles à la majorité des gens » (Paquin, 1996, p. 38). Cet objectif démocratique et anti-élitiste proposé par le Front populaire repose conséquemment sur l'idée de rendre l'art accessible (impliquant un souci de décentralisation).

En France, une procédure similaire à celle aux États-Unis du 1 % alloué à l'art dans les agrandissements et nouvelles constructions fédérales est instaurée en 1951, bien qu'un premier projet de loi en ce sens avait été déposé dès 1936 (Viale et Entre-deux, 2018, p. 3, 2). La disposition de 1951 consiste en une « procédure spécifique de commande d'œuvres à des artistes qui s'impose à l'État, à ses établissements publics et aux collectivités territoriales » tels que palais de justice, commissions scolaires et

[46] Il sera question de cette conférence au sous-point 2.2.

commissariats, par exemple (Ministère de la Culture et de la Communication, s. d.). Le dispositif, d'abord uniquement appliqué aux institutions d'enseignement (bâtiments scolaires et universitaires), impliquait de « consacrer 1 % du montant de la construction ou de la réhabilitation d'un bâtiment public à l'acquisition et à l'installation d'une œuvre d'art » (Portail du Gouvernement, 5 octobre 2011). La procédure élargit son champ d'application durant les années 1980 afin de couvrir dorénavant « l'ensemble des équipements publics dont la maîtrise d'ouvrage est assurée par l'État » ainsi que les collectivités territoriales (Portail du Gouvernement, 5 octobre 2011). Au Québec, une telle initiative ne sera mise en place qu'en 1981, alors que la Politique d'intégration des arts à l'architecture et à l'environnement des bâtiments et des sites gouvernementaux et publics est adoptée (Hamel, 2008, p. 163).

Dans sa thèse doctorale portant sur l'art public et l'intégration des arts à l'architecture au Québec, Louise Déry relève que la France fournira au Québec les principales données qu'elle a pu recueillir suite à l'adoption de sa politique en 1951, agissant comme modèle pour la province dans son projet de constitution d'une politique similaire d'intégration de l'art dans les édifices publics (1991, p. 92). Elle constate également que le développement de la politique d'art public qui s'organise aux États-Unis, simultanément à celle au Québec, aurait eu peu d'influence sur cette dernière en raison d'un fonctionnement davantage complexe à cause de l'implication nécessaire de nombreuses agences fédérales dans le processus (Déry, 1991, p. 92).

Les personnes haut placées dans le milieu des arts au Québec sont informées de ce programme, puisque Jean-Baptiste Soucy, alors directeur de l'École des beaux-arts de Québec (ÉBAQ), écrit à Paul Gouin, alors conseiller technique en matière culturelle auprès du Conseil exécutif de la Province et nouvellement directeur du Conseil de la vie française en Amérique, afin de lui suggérer qu'ici aussi une partie du budget de construction ou d'agrandissement des édifices ou espaces publics soit réservée par le

gouvernement à l'intégration d'œuvres d'art, en prenant notamment la France pour exemple (Jean-Baptiste Soucy à Paul Gouin, dans Hamel, 2008, p. 163).

Durant la première moitié du XXe siècle, les différents gouvernements français qui se succèdent se limitent à créer un sous-secrétariat d'État aux Beaux-Arts relevant du ministère de l'Instruction Publique (renommé Éducation Nationale en 1932) (Ministère de la Culture de France, s. d. a.). Les partis de gauche réclament un ministère des arts qui serait autonome durant les années 1930, mais, malgré l'élection du Front populaire en 1936 (et qui demeure au pouvoir durant 24 mois), un tel ministère n'est pas formé (Harvey, 2010, p. 18). Leurs intérêts anti-élitistes sont toutefois perceptibles à travers des mesures mises sur pied par le ministre Jean Zay telles que la fondation du Musée national des Arts et Traditions Populaires et l'encouragement d'un système de bibliothèques mobiles appelé Bibliobus (Ministère de la Culture de France, s. d. a.).

Puis, sous la Ve République, le chef de cabinet Georges Pompidou convainc André Malraux de fonder un véritable ministère culturel qui « trancherait avec "le misérable sous-secrétariat d'État aux Beaux-arts" et qui cautionnerait une politique de "grandeur" de la part de l'État français » (de Saint Fulgent cité dans Harvey, 2010, p. 19). La création du ministère est décrétée en 1959, avec pour mission de « rendre accessibles les œuvres capitales de l'humanité, et d'abord de la France, au plus grand nombre possible de Français, d'assurer la plus vaste audience à notre patrimoine culturel et de favoriser la création de l'art et de l'esprit qui l'enrichisse » (Ministère de la Culture de France, s. d. b.). Il regroupe des services qui étaient jusqu'alors gérés par les départements ministériels de l'Éducation nationale, de l'Industrie et du Commerce et du Haut-Commissariat à la Jeunesse et aux Sports (Ministère de la Culture de France, s. d. b.).

La création du Ministère des Affaires culturelles en France en 1959 a eu une influence certaine sur le développement du ministère homonyme au Québec fondé en 1961. Cet aspect sera étudié plus loin.

2.2 La Conférence (1941) et la Fédération (1942) des artistes canadiens

En juin 1941 a lieu à Kingston la Conférence des artistes canadiens qui est organisée par André Biéler regroupant les artistes professionnel.le.s, critiques d'art et éducateur.trice.s du pays dans l'objectif de réfléchir et échanger sur les développements techniques dans la production artistique ainsi que sur le rôle et la place des artistes dans la société canadienne (Program Outlined for Artists' Rally, 31 mai 1941, p. 7). Des 162 participants et conférenciers présents, seulement treize sont francophones, dont quatre en provenance de l'Ontario (Sicotte, 1991, p. 35). Parmi les neuf autres participant.e.s francophones (et en provenance du Québec), notons la présence d'Agnès Lefort (fig. 2.1) (Sicotte, 1991, p. 35).

Plusieurs chercheur.e.s soutiennent que cette conférence constitue un moment significatif de l'histoire culturelle du Canada qui a contribué à la professionnalisation de la culture au pays et à l'établissement d'une infrastructure de soutien gouvernemental (Sicotte 1991, p. 28 ; Nurse, juin 2011, p. 1 ; Tippett, 1990). Ainsi, Hélène Sicotte reprend les conclusions d'André Biéler qui considérait, en 1951, que la conférence a été instigatrice d'une prise de conscience et d'un mouvement en faveur de la défense des arts qui a permis, notamment, l'établissement de la Commission royale d'enquête sur l'avancement des arts, des lettres et des sciences au Canada en 1949 (Biéler, été 1951, p. 151 ; Sicotte, 1991, p. 28).

Lors de cette conférence, plusieurs résolutions sont adoptées par l'Assemblée. Parmi ces recommandations, on note : que toutes les universités canadiennes aient un programme d'enseignement des beaux-arts ; que des expositions circulant à travers le

pays soient coordonnées ; que soit formé un programme officiel d'art militaire similaire à celui créé lors de la Première Guerre mondiale ; que soit créée une fédération des artistes canadiens[47], etc. (Nurse, juin 2011, p. 7 ; Sicotte, 1991, p. 42-43). Dans le but de faire progresser ces résolutions auprès des institutions appropriées et de réfléchir à la structure organisationnelle que prendrait cette fédération des artistes canadiens, les participant.e.s de la conférence élisent un comité national présidé par André Biéler (Nurse, juin 2011, p. 7 ; Sicotte 1991, p. 43).

La Fédération des artistes[48] canadiens (FAC) est ensuite officiellement créée en 1942 et Agnès Lefort en est une des membres fondatrices ; celle-ci s'implique d'ailleurs dans la section montréalaise de la Fédération jusqu'en 1951 (Sicotte, 1991, p. 43 ; Karel, 1992, p. 486). La constitution de la Fédération prévoyait la création de comités régionaux (Nurse, juin 2011, p. 7). Le comité du Québec est à l'époque dirigé par le peintre et graveur Frederick B. Taylor[49] (Nurse, juin 2011, p. 8). Les comités régionaux sont alors encouragés à prendre des initiatives alors que la structure centrale de la

[47] Différents regroupements d'artistes coexistent déjà aux États-Unis, alors que le soutien pour les arts de la part du gouvernement est jugé exemplaire durant cette période par les artistes du Canada. Par exemple, l'*Artists' Union of America* et l'*American Artists' Congress* œuvraient à la professionnalisation des artistes en les représentant en tant que travailleur.euse.s culturel.le.s professionnel.le.s dont les productions étaient nécessaires pour atteindre et maintenir une démocratie populaire (Gibson, hiver 2002, p. 286). Conséquemment, les deux associations estimaient que le financement des arts relevait de l'État (Gibson, hiver 2002, p. 286). Peut-être ces associations (et d'autres) ont pu inspirer les artistes canadien.ne.s qui auraient alors évalué que la force d'un regroupement pourrait les aider à faire valoir leurs points de vue et faire reconnaître leur condition, notamment auprès de l'État fédéral.

[48] L'organisation pouvait également accepter des membres professionnel.le.s non artistes mais actif.ve.s dans le secteur artistique (ou un connexe) s'ils ou elles supportaient les objectifs de la Fédération (Nurse, juin 2011, p. 7).

[49] Taylor devient vice-président de la Fédération en 1944-1945 (Virtue, 2008, p. 99). Il démissionne de l'exécutif de la Fédération en 1946, estimant que la Fédération ne l'avait pas suffisamment soutenu dans ses dernières propositions, à cause de différends idéologiques (Nurse, 1991, p. 148-149).

Fédération agit surtout en tant qu'organe pour diffuser l'information tout en possédant une certaine capacité financière pour aider ses comités (Nurse, juin 2011, p. 11).

Adoptant un mandat interventionniste, la Fédération souhaite, d'une part, travailler à améliorer les statuts économique et professionnel des artistes par la création de nouveaux marchés pour l'art canadien ainsi que par une diffusion accrue de leur travail et, d'autre part, elle veut encourager l'éducation artistique et ainsi sensibiliser et développer de nouveaux publics pour l'art canadien (Nurse, juin 2011, p. 6 ; Federation Bulletin, 1942, dans Nurse, juin 2011, p. 7). Le principal objectif de la Fédération, toutefois, est dirigé ailleurs, puisqu'il consiste à exercer des pressions auprès du gouvernement (fédéral) en lui proposant des solutions aux problèmes qu'éprouvent les artistes et afin que des « […] mesures concrètes d'encouragement aux arts soient mises en œuvre » (Biéler et Harrison, 1943, dans Nurse, juin 2011, p. 6 ; Sicotte, 1991, p. 42). En s'inspirant du modèle américain où l'État a adopté une posture interventionniste pour soutenir les artistes, la FAC prône une position similaire en souhaitant que l'État occupe le rôle de mécène et soutienne la production artistique (Sicotte, 1991, p. 44).

Durant cette première partie de la décennie, la section du Québec de la FAC (située à Montréal) est très active (Sicotte, 1996, p. 48). En 1942, la FAC fonde trois comités régionaux (à Toronto, à Vancouver et à Montréal) pour déterminer, dans un premier temps, la posture à adopter quant au rôle des artistes en temps de guerre et les démarches à entreprendre à ce sujet puis, dans un deuxième temps, les futurs programmes et politiques de l'association (Nurse, 1991, p. 123). Selon Andrew Nurse, la majorité du travail relié à la détermination des politiques de la FAC a été attribué à la section du Québec, alors présidée par Fred Taylor, artiste et enseignant à l'école d'architecture de l'Université McGill : « [i]t was responsible for post-war reconstruction policy, the organization of a national artists' petition for wartime service and constitutional revision » (1991, p. 123-124). Il est possible que ce grand nombre de responsabilités attribuées au comité de Montréal s'explique par l'éloignement des

membres de la Fédération à travers le territoire, puisque Nurse relève que la majorité des membres de la FAC (qui comprenait alors moins de 150 membres) vient du Québec, mais le haut degré d'implication de Taylor dans les activités de la Fédération n'y est certainement pas étranger non plus (1991, p. 125). Andrew Nurse note également qu'en 1945 la section du Québec avait commencé à organiser des expositions et que Taylor avait occupé un rôle décisif dans l'établissement d'une nouvelle branche de la Fédération à Ottawa (1991, p. 148).

2.3 Une première structure de soutien des arts par l'État fédéral : la Commission royale d'enquête (1949) et le Rapport Massey (1951)

2.3.1 La FAC à la Commission royale

En 1949, la Commission royale d'enquête sur l'avancement des arts, des lettres et des sciences au Canada (communément appelée Commission Massey) a pour mandat d'étudier « certaines institutions » et « fonctions d'ordre national et de présenter des recommandations touchant leur organisation et les principes directeurs dont elles doivent s'inspirer » (1951a, Chap. 1, p. 3).

La FAC estime d'abord qu'elle doit tout faire afin que ces audiences soient utiles et qu'il s'agit de la plate-forme idéale pour enfin exprimer ses idées et recommandations :

> [N]ous avons entrepris de stimuler, dans tout le pays, la rédaction de mémoires, aussi bien dans nos succursales régionales et locales que dans les autres organisations compétentes que nous pouvions atteindre. Même parmi des organisations dont nous n'attendions pas de mémoires, nous avons disséminé des renseignements sur la nature de la Commission royale ; nous avons suscité l'étude et la discussion de nos exigences culturelles et de la situation des diverses formes de l'activité culturelle au Canada. (Hunter Lewis cité dans Commission royale…, 1951a, p. 580)

> Pour ce faire, la [FAC] a distribué en 500 exemplaires le mandat de la Commission, le mémoire soumis par le bureau central de la Fédération ainsi

> qu'une lettre demandant « d'étudier [leur] mémoire et les questions en jeu, puis de présenter des mémoires ou de se solidariser avec un mémoire quelconque, soit un mémoire d'intérêt local, soit le [leur] » (Hunter Lewis, dans Commission royale, 1951, p. 581).

Un total de 462 mémoires sont présentés à la Commission. La FAC en dépose cinq : un est soumis sous le nom de la Fédération (de manière globale) et les quatre autres le sont par des comités : FCA – Alberta Region, FCA – British Columbia Region, FCA – Edmonton Branch, FCA – Prince Albert Branch (Commission royale…, 1951a, p. 481).

Alors que la section québécoise de la Fédération avait été très active durant ses premières années, elle ne soumet pas de mémoire à la Commission. Une étude plus poussée serait nécessaire pour déterminer les raisons de cette absence. Peut-être la section québécoise a-t-elle été activement impliquée dans la rédaction du mémoire global de la Fédération et n'a pas jugé nécessaire d'en produire un spécifique à la section. Aussi, la plupart des Canadiens français avaient alors un rapport identitaire conflictuel avec la prise en charge par l'État fédéral de domaines de compétences qui pourraient relever de l'État provincial et c'était principalement Fred Taylor qui avait joué un rôle très actif dans cette section de l'Association (mais qu'il ne dirigeait plus depuis sa démission en 1946) ; cette situation pourait également expliquer l'absence de mémoire produit par la section québécoise.

Andrew Nurse relève que, dès la première année d'audiences de la Commission, des représentants de la FAC sont allés y présenter leurs arguments en faveur d'une augmentation massive des dépenses de la part du gouvernement dans le domaine artistique (1991, p. 191). D'ailleurs, le Rapport de la Commission mentionne précisément cette requête de la FAC en citant leur mémoire global dans lequel il était expliqué que la pratique des arts nécessiterait, de la part de l'État canadien, une « dépense considérable d'efforts et d'argent » (Federation of Canadian Artists citée dans Commission royale…, 1951a, p. 244).

Plusieurs idées proposées par la FAC pour accroître la diffusion et la vente d'œuvres réalisées par les artistes professionnel.le.s canadien.ne.s se retrouvent présentées dans le Rapport de la Commission. Par exemple, la FAC y suggère la création d'un concours artistique national (semblable au WAP des États-Unis) qui favoriserait la production artistique et dont les œuvres jugées les meilleures seraient intégrées à la Galerie nationale du Canada (Commission royale…, 1951a, p. 245). Il n'est pas impossible que cette dernière proposition de la FAC ait partiellement été inspirée par les Concours artistiques de la province de Québec. La Fédération propose aussi la mise sur pied de collections composées d'œuvres réalisées sous commande par des artistes canadien.ne.s et qui représenteraient des « secteurs ou […] certaines phases de la vie canadienne », ainsi que la création d'un organisme intermédiaire qui pourrait promouvoir l'acquisition de peintures par des « grandes institutions publiques ou privées » (Commission royale…, 1951a, p. 245).

Le Rapport expose également d'autres propositions articulées par la FAC et d'autres associations telles que l'octroi de bourses (ou prix) pour les peintres de renom afin qu'ils ou elles puissent se consacrer complètement, pendant un temps, à leur pratique artistique (Commission Royale…, 1951a, p. 244). La pertinence de cette dernière requête se trouve confirmée par le témoignage d'Alfred Pellan entendu à la Commission, qui commente : « Nous devons faire certains travaux qui ne sont pas de l'ordre de nos préoccupations artistiques. Nous ne pouvons vivre de notre art » (Compte-rendu des témoignages, audiences de Montréal cité dans Commission Royale…, 1951a, p. 244).

Bien que la plupart des suggestions de la FAC rapportées dans le Rapport visent directement à améliorer la situation des producteur.trice.s artistiques professionnel.le.s, certaines sont également destinées à améliorer chez les publics leurs conditions de réception, notamment par l'éducation et l'accessibilité (par l'amélioration de la diffusion matérielle des œuvres à travers le territoire du pays). C'est notamment le cas

d'un programme proposé par la FAC qui inclurait la commande de « pièces représentatives des différentes techniques et des différents états de notre peinture destinées à la vente aux musées régionaux » (Commission royale…, 1951a, p. 245). Un idéal de décentralisation est perceptible à travers plusieurs recommandations produites par la FAC et le Rapport de la Commission relève que plusieurs suggestions d'autres regroupements allaient également en ce sens. Certains soutiennent que la Galerie nationale du Canada aurait avantage à se décentraliser et à établir des succursales ou des galeries affiliées à travers le pays (Commission Royale…, 1951a, p. 103).

Bien que la Fédération promeuve l'idéal d'un soutien accru envers les arts de la part de l'État, les mémoires déposés et les allocutions de ses représentants insistent sur la nécessité que l'implication financière de l'État ne nuise en aucun lieu à la liberté et à l'expressivité des producteur.trice.s artistiques :

> Les arts ne doivent ni être dominés ni enrégimentés, et ils ne doivent pas être asservis à des fins spéciales et étroites […]. […] Ils peuvent être encouragés, stimulés et aidés […], mais, si l'on intervient de l'extérieur dans leur évolution naturelle, […] elle finira dans la dégradation des arts et dans la destruction du pouvoir qui aura attenté à leur liberté. (Federation of Canadian Artists citée dans Commission royale…, 1951a, p. 243)

> Cet organisme [(celui envisagé pour la coordination des arts au Canada)] qu'elle qu'en soit la constitution, devrait se garder d'attenter à la liberté et à l'indépendance de l'artiste. Ce dernier ne doit être soumis à quelque directive extérieure que ce soit quant à la nature même de son œuvre. (Compte-rendu des témoignages, audiences de Vancouver cité dans Commission royale…, 1951a, p. 243)

2.3.2 Quand l'action individuelle a ses limites… des appels en faveur de l'intervention de l'État fédéral

Le peintre canadien Charles Comfort produit un essai qui se retrouve dans le recueil d'études spéciales *Les arts, lettres et sciences au Canada, 1949-1951. Recueil d'études*

spéciales préparées pour la Commission royale d'enquête sur l'avancement des arts, lettres et sciences au Canada (Commission royale…, 1951b). La position qu'il exprime, dans son texte intitulé « Painting », est favorable à une implication accrue de l'État fédéral dans les enjeux culturels, précisant que le British Arts Council devrait être considéré en tant que référence pour la formulation et la formation du plan ou projet qui émanerait des recommandations de la Commission (Comfort, 1951, p. 414). Il considère également que la manière dont les États-Unis se sont impliqués pour aider la culture américaine durant la crise économique est un autre exemple réussi d'implication (Comfort, 1951, p. 417). Comfort y formule une question rhétorique : « under which system is art likely to prosper, where the state plays a part as patron, or where that function relies upon the volontary interest and support of private institutions and individuals? » (1951, p. 417). Ainsi, Comfort considère que l'État fédéral doit s'engager davantage dans le secteur afin d'aider les nombreuses initiatives privées, qui sont dans l'incapacité de porter à elles seules le fardeau du développement culturel au Canada : « [T]he task of supporting adequate cultural activities has far outstripped the capacity of private and voluntary means » (1951, p. 417).

Plusieurs autres regroupements et associations soumettent des mémoires à la Commission. C'est notamment le cas d'un « groupe de peintres de Montréal » (composé d'Alfred Pellan, Gordon Webber et Albert Dumouchel), qui déplore le manque de soutien des « organismes officiels » envers les peintres actuel.le.s (qu'ils nomment « chercheurs en art ») qui n'adoptent pas une facture dite conventionnelle ou académique. Ils statuent que ce qui manque aux peintres est un « climat favorable [et des] conditions matérielles qui leur soient d'un secours constant » (Groupe de peintres de Montréal, 1949, p. 1-2). Ils articulent des suggestions pour parvenir à ce qu'ils jugent être un climat plus favorable pour les peintres, parmi lesquelles : la création d'un centre culturel qui grouperait sous un même espace tous les arts du pays ; la fondation de salles d'exposition dans les plus grandes villes du pays qui présenteraient tant des œuvres de maîtres anciens que les pratiques actuelles ; et l'octroi de bourses d'études

aux artistes en quête de professionnalisation (Groupe des peintres de Montréal, 1949, p. 2). Tant que la création de salles d'exposition organisées à cet effet dans les plus grandes villes du Canada ne serait pas faite, le groupe de peintres propose d'utiliser des salles déjà existantes et de préparer des expositions qui circuleraient dans plusieurs villes afin d'exposer les œuvres canadiennes à un plus vaste public (Groupe des peintres de Montréal, 1949, p. 4). Donc, le groupe expose plusieurs suggestions pour favoriser la diffusion de l'art produit au Canada à travers le pays, en soutenant que les organismes officiels devraient davantage défendre les producteur.trice.s artistiques innovateur.trice.s qui stimulent le développement artistique canadien.

En ce qui a trait à la distribution de bourses d'études, certains autres groupes ont toutefois émis des réserves vis-à-vis de ce type d'octrois en général par l'État fédéral en raison du conflit de la division des compétences entre les paliers gouvernementaux provincial et fédéral. Le Rapport de la Commission soutient que la position la plus catégorique sur la question avait été formulée par la Fédération des mouvements de la jeunesse du Québec qui, dans son mémoire, statuait :

> Le gouvernement fédéral ne devrait pour le moment, et aussi longtemps que durera la présente situation constitutionnelle, donner des bourses directes que pour fins de recherche ou d'études post-universitaires. Cependant, pour ce qui est des bourses aux autres niveaux de l'enseignement, le gouvernement fédéral ne devrait rien faire sans entente préalable avec les provinces. (Fédération des mouvements de jeunesse du Québec citée dans Commission Royale, 1951a, p. 184)

2.3.3 Les conclusions et les recommandations du Rapport de la Commission royale

D'abord, c'est en adoptant la distinction proposée par le père Georges-Henri Lévesque entre les concepts d'éducation (domaine constitutionnellement réservé aux provinces) et de culture (« champ libre » vis-à-vis de la constitution canadienne) que les commissaires de la Commission établissent que l'État fédéral peut s'engager dans ce dernier secteur sans enfreindre les limites de ses responsabilités (Rumilly, 1973, p. 401).

Le Rapport constate entre autres que la peinture, au Canada, ne reçoit pas une considération suffisante de la part des milieux officiels et des publics, notamment parce qu'il existerait « de sérieuses lacunes dans le système des relations unissant le peintre canadien et son milieu national » (Commission Royale, 1951a, p. 242).

De manière plus générale, le rapport de la Commission propose une recommandation favorisant une intervention financière et institutionnelle accrue du gouvernement fédéral dans le domaine culturel. Comme nous l'avons constaté ci-haut, plusieurs mémoires déposés et témoignages prononcés lors des audiences à la Commission allaient en ce sens [50], incluant ceux déposés par la FAC et par le Groupe de peintres de Montréal. Ces critiques reprenaient, pour la plupart, celles déjà formulées lors de la conférence de Kingston près de 10 ans plus tôt.

Plus précisément, le rapport de la Commission effectue plusieurs recommandations destinées au gouvernement fédéral telles que la création d'un Conseil canadien des arts, un soutien accru aux universités ainsi que la constitution d'un système étendu de bourses d'études (Rumily, 1973, p. 401).

Finalement, le gouvernement fédéral crée le Conseil des arts du Canada six ans après le dépôt du rapport de la Commission Massey-Lévesque qui en recommandait la fondation, soit en 1957. Bien que fondé par le Parlement, ce dernier ne participe au financement du Conseil des arts par l'attribution de crédits annuels qu'à compter de la fin des années 1960. L'orientation dans la défense des arts prise par le Conseil dans ses premières années était alors portée vers le rehaussement et l'amélioration des

[50] Puisque la destination des mémoires et témoignages était de présenter leurs constats et requêtes face à la situation actuelle au Canada, les personnes et regroupements n'ont pas traité de constats ou requêtes qu'ils auraient destiné aux provinces. Ou, s'il y en a eu, le Rapport ne les a pas retenus.

infrastructures du milieu professionnel culturel, surtout dans les centres urbains. Quant au Québec, celui-ci se dote d'un ministère des Affaires culturelles en 1961.

2.4 Le soutien des arts visuels au Québec par l'État provincial

2.4.1 Les interventions de l'État provincial avant 1944

La décennie 1920, avec un gouvernement libéral au pouvoir, marque le début de l'implication significative de l'État provincial dans le domaine culturel (Harvey, 2014, p. 197). Selon Fernand Harvey, une des grandes réussites du Secrétariat de la province, durant les années 1920 et 1930, consiste en sa mission culturelle, et cela serait principalement redevable à la vision de la culture du ministre et secrétaire de la province Athanase David ainsi qu'à sa longévité en politique (de 1919 à 1936, sous le gouvernement Taschereau) (avril 2015, p. 9).

Athanase David est alors secrétaire de la province et prône une forte intervention de l'État, un État philanthrope, afin de « soutenir financièrement, encourager et reconnaître les artistes de talent », notamment par la création de bourses d'études en Europe, par l'achat d'œuvres par le gouvernement et par l'octroi de subventions à des organismes culturels (Harvey, avril 2015, p. 11). Son approche interventionniste, liée à la formation et à l'éducation, cible alors principalement les producteur.trice.s artistiques professionnel.le.s. En 1922, le nombre de bourses d'études supérieures en Europe[51] (qui avaient été créées en 1920) triple. Cette même année également, l'ÉBAQ et l'École des beaux-arts de Montréal (ÉBAM) sont fondées[52] – David procède

[51] Les bourses d'Europe, fondées en 1920, consistent en 15 bourses annuelles de 1200 $ destinées à de jeunes Canadiens actifs dans « diverses disciplines scientifiques et artistiques » afin qu'ils puissent aller parfaire leur formation en Europe (Harvey, avril 2015, p. 12-13).

[52] Alors que l'ÉBAQ ouvre ses portes cette même année, il faudra attendre 1923 pour que l'ÉBAM fasse de même.

d'ailleurs au recrutement de professeurs français[53] pour y enseigner ; et la loi sanctionnant la fondation du Musée de la Province (qui n'ouvrira qu'en 1933[54]) est adoptée (Harvey, 2014, p. 197). David considère alors les Écoles des beaux-arts (ÉBA) comme une œuvre participant à l'élaboration et à la promotion d'une identité culturelle nationale par le soutien aux artistes et artisan.e.s : « Nos écoles sont donc canadiennes et font œuvre canadienne en travaillant au mouvement artistique canadien. Autrement, elles manqueraient à leur but et ne feraient qu'entraver l'élan artistique national » (David, 1927, dans Harvey, avril 2015, p. 17).

Puis, durant le premier gouvernement de l'Union nationale (1936-1939), aucune institution culturelle n'est créée, et Harvey résume l'intervention culturelle nouvelle à une loi officialisant le statut de l'École du meuble (qui avait été fondée par Jean-Marie Gauvreau en 1935) et à des inventaires : des enquêtes de terrain sur l'artisanat traditionnel au Québec sont réalisées par Jean-Marie Gauvreau (pour l'Inventaire des ressources naturelles des comtés du Québec) et, en 1937, l'amorce de l'Inventaire des œuvres d'art par Gérard Morisset (qui se poursuit jusqu'en 1969) (Harvey, avril 2015, p. 28, 46).

Une croissance des besoins sociaux de la population du Québec durant l'entre-deux-guerres et de l'appareil étatique mène à la formation de nouveaux ministères, relevant notamment des domaines de la jeunesse, du bien-être social et de l'enseignement professionnel et technique, qui récupèreront des responsabilités jusqu'alors attribuées au Secrétariat de la province (Harvey, avril 2015, p. 34). En effet, alors qu'auparavant

---

[53] Le recrutement de professeurs français pour diriger et prendre part à l'enseignement aux Écoles des beaux-arts témoigne manifestement du statut de modèle que la France incarne pour le Québec (ainsi que de reconnaissance de son expertise) dans le secteur artistique (Harvey, 2014, p. 229).

[54] Sa construction débute en 1928, alors qu'un comité d'acquisition des œuvres est créé dès 1920 dans l'objectif de constituer une collection nationale pour le musée (Harvey, avril 2015, p. 16).

les secteurs de la culture et de l'instruction publique relevaient du Secrétariat de la province (en raison de sa compétence résiduaire), certaines de ces responsabilités se trouvent transférées au ministère du Bien-être social et de la Jeunesse (MBESJ) lors de sa fondation en 1946 (Harvey, 2014, p. 171). Les écoles professionnelles (incluant l'École du meuble et l'École des arts graphiques) ainsi que les bourses d'études supérieures à l'étranger seront affiliées à ce nouveau ministère (Harvey, avril 2015, p. 35). Néanmoins, la responsabilité de l'enseignement artistique (soit l'ÉBAQ, l'ÉBAM ainsi que le Conservatoire de musique et d'art dramatique) et des affaires culturelles (Musée de la province, archives provinciales, commission des monuments historiques, inventaire des œuvres d'art, etc.) relève encore du Secrétariat de la province (Harvey, 2014, p. 171-173).

Par la suite, le gouvernement libéral (1940-1944) instaure, en 1943, les Concours artistiques de la province (Harvey, 2014, p. 198). Le premier concours, lancé en 1944 sous le gouvernement libéral, est maintenu par le gouvernement de l'Union nationale nouvellement porté au pouvoir.

2.4.2 Les Concours artistiques de la province

Ainsi, la fondation des Concours artistiques de la province est annoncée en 1943 par le gouvernement libéral de Jacques Godbout. Il est alors précisé dans les journaux que les œuvres soumises seront jugées au printemps 1944, que les trois prix remis auront une valeur totale de 5000 $ et que « les tableaux primés deviendront la propriété de la province » (Fondation d'un grand prix de peinture, 22 septembre 1943, p. 4). Le concours est finalement lancé à l'été 1944, juste avant les élections qui occasionnent un changement de gouvernement[55], et on apprend au même moment qu'une exposition

[55] L'Union nationale, avec Maurice Duplessis à sa tête, est amenée au pouvoir le 8 août 1944.

de tous les tableaux soumis aura lieu à Québec ainsi qu'à Montréal (Règlements d'un concours de peinture, 10 juin 1944, p. 3).

Ainsi, dès la première édition des Concours artistiques de la province, la récompense offerte améliore la reconnaissance des artistes de trois manières : en offrant un prix en argent pour les travaux jugés les meilleurs, en diffusant les pièces soumises dans deux expositions à Québec et à Montréal, et en permettant aux artistes que leur travail puisse intégrer une collection muséale nationale. Cette formule de reconnaissance à trois niveaux sera conservée au fil des changements de forme du concours qui seront abordés dans les prochains paragraphes.

Entre la première (1944-1945) et la seconde édition (1945-1946) du concours, d'abord exclusivement réservé à la peinture, le nombre de participant.e.s double tandis que celui des œuvres soumises triple[56], et ce malgré une diminution annoncée des prix à distribuer, allant de 5000 $ au total à 3000 $ (Règlements du « Grand Prix de Peinture », 11 juillet 1945, p. 4). Il est à considérer que les nouveaux paramètres du concours sont formulés par le Secrétariat de la province du gouvernement de l'Union nationale.

La formule change en 1947 (concours 1947-1948[57]), en consacrant le concours à la sculpture (et au modelage) ainsi qu'aux arts décoratifs (Concours artistiques 1947-1948, 23 juillet 1947, p. 9). 3500 $ en prix sont distribués également entre les deux sections[58] (Lauréats des concours d'art de la province, 2 avril 1948, p. 5). Nous n'avons pas été

---

[56] En 1945, près de 45 participants soumettent un total de 53 tableaux (Le « grand prix de peinture », 22 février 1945, p. 6). En 1946, le concours attire plus de 100 participants qui proposent 150 tableaux (Premiers résultats du concours de peintures, 23 mars 1946, p. 29).

[57] Nous n'avons trouvé aucune trace d'un concours pour l'année 1946-1947.

[58] Ce montant était distribué en trois prix pour la section Sculpture (1000 $, 500 $ et 250 $) et en quatre pour celle des Arts décoratifs (600 $, 500 $, 400 $ et 250 $) (Les concours artistiques de la province, 25 décembre 1947, p. 3 ; Les gagnants des concours artistiques, 1er avril 1948, p. 17).

en mesure de retracer les statistiques de participation pour cette édition. Quant au concours 1948-1949, celui-ci se trouve consacré à la peinture et à la sculpture. Les prix annoncés sont répartis également entre les deux sections, totalisant 4000 $ (Le concours artistique provincial, 20 décembre 1948, p. 3). Approximativement 130 artistes participent à cette édition, proposant au total 190 pièces (Les résultats du concours artistique de la province, 1er avril 1949, p. 5).

En 1950, une nouvelle formule du concours est adoptée, réservant le concours annuel à une seule discipline en rotation, alternant entre les arts décoratifs, la peinture et la sculpture[59]. La première mouture de ce système (1950) est consacrée aux arts décoratifs. La principale modification à cette formule (qui perdure jusqu'en 1961) consiste en l'ajout, en 1957, d'une section d'Esthétique industrielle au concours dédié aux arts décoratifs.

En 1951, Gérard Morisset considère que ces concours ont un effet positif réel auprès des producteur.trice.s artistiques et des publics, en ayant « créé une vive émulation chez nos artistes » tout en permettant aux publics de prendre conscience de l'évolution des arts au Québec et d'être mis en contact avec « un art sagement moderne » (p. 394).

Les propos de Claude Picher, secrétaire des Concours artistiques, vont dans le même sens. En 1956, il soutient que « les Concours artistiques développent chaque année […] un climat artistique stimulant pour les artistes de la province […] » (janvier-février 1956, p. 6). Il poursuit en adressant certaines critiques qui ont été exprimées à l'égard de ces concours :

---

[59] Nos recherches dans les journaux de l'époque et le répertoire des expositions du Musée national des beaux-arts du Québec portent à croire qu'il n'y aurait pas eu, non plus, de concours en 1952 (Musée national des beaux-arts du Québec, s. d.).

> Mais ce serait grandement se méprendre que de monter en épingle les défauts d'un concours pour minimiser ses avantages. Il faut être réaliste et prévoir qu'avec l'expérience de chaque année, il sera possible de faire participer les artistes en plus grand nombre, d'effectuer quelques changements aux règlements si cela devenait nécessaire, de parfaire la composition du jury, de rendre plus étroit le lien entre le public et l'artiste et, surtout, d'encourager une plus grande production artistique dans toutes les disciplines […]. (Picher, janvier-février 1956, p. 7)

Parmi ces critiques qui avaient été formulées envers les Concours artistiques de la province, notons celle de Rodolphe de Repentigny produite à chaque année. Lors de l'exposition du concours de 1955, le critique constate que plusieurs peintres de Québec auraient plus d'une dizaine de tableaux exposés. Il souligne ce qu'il évalue être du favoritisme envers les artistes de Québec : « les règles du concours laissent les participants libres du nombre de leurs envois de même que la présentation de ceux-ci. La première liberté joue manifestement en faveur des peintres demeurant dans la même ville que là où sont jugés les tableaux » (de Repentigny, 1er octobre 1955, p. 75). En effet, les règlements du concours n'imposent pas encore de limite au nombre de pièces qui peuvent être soumises (une limite de trois pièces annuellement est instaurée en 1959[60]) et indiquent que leur expédition est à la charge du participant (L'hon. Côté révèle les règlements des Concours artistiques de 1955, 11 janvier 1955, p. 13). Il émet également d'autres réserves en constatant notamment que le barème de distribution des prix annoncés n'avait pas été respecté (de Repentigny, 1er octobre 1955, p. 75).

De Repentigny émet des commentaires plus positifs au sujet du concours de sculpture de 1956 (pour lequel il est membre du jury), en reconnaissant la place de plus en plus grande accordée à ce médium au Québec, et que le Concours artistique portant sur la

[60] Les règlements de 1958 mentionnent encore un nombre de soumissions par participant illimité, alors qu'à partir de 1959, cette participation est limitée à trois pièces par personne (Concours artistiques 1958, 22 mai 1958 p. 18 ; Règlements des concours 1959, 29 avril 1959, p. 6).

sculpture « contribuera à accentuer ce mouvement » puis en soutenant que le montant des prix qui y sont décernés en font un des principaux concours consacrés à la sculpture en Amérique (Concours artistique de la province, 29 septembre 1956, p. 3 ; de Repentigny, 29 septembre 1956, p. 74).

De manière plus générale, de Repentigny constate, en 1957, une prolifération des concours ouverts aux peintres à travers la province, ce qu'il accueille de manière positive en considérant qu'il s'agit de « développements positifs de la vie artistique » exprimant une reconnaissance grandissante du rôle des arts dans la société (1er juin 1957, p. 78). L'ajout du concours d'Esthétique industrielle, lors de l'édition consacrée aux arts décoratifs permettrait, selon de Repentigny, de démontrer que la production standardisée ne signifie pas nécessairement une exclusion de l'art ou de l'esthétique (1er juin 1957, p. 78).

Toutefois, en 1958, le critique revient à la charge en considérant comme peu représentatifs les Concours artistiques de la province, notamment puisqu'ils n'étaient pas tenus alternativement à Québec et à Montréal et parce que les membres du jury n'étaient pas annoncés d'avance (de Repentigny, 22 novembre 1958, p. 50). Il soutient que ces raisons et « quelques autres particularités inspirent indifférence quand ce n'est pas méfiance chez de très nombreux peintres, malgré les 4000 $ en prix à partager » (de Repentigny, 22 novembre 1958, p. 50). Force est de constater que les éditions des concours consacrés à la peinture sont celles qui provoquent à chaque fois les plus grandes indignations de la part de de Repentigny.

En 1960, Guy Viau propose plusieurs suggestions afin d'améliorer ces concours, renchérissant sur certaines critiques déjà exprimées par de Repentigny. Viau réclame notamment une meilleure publicisation des concours, regrettant que l'événement était jusqu'alors « tenu presque secret » ; que les membres du jury soient annoncés à l'avance ; que des prix soient accordés selon des classes distinctes ; et que le musée de

la Province ne s'approprie pas automatiquement les œuvres ayant remporté le premier prix, mais qu'ils aient plutôt un premier droit d'acquisition, selon la valeur de la pièce qui aura été déterminée par l'artiste (décembre 1960, p. 30).

Cette même année, le concours consacré aux arts décoratifs[61] et à l'esthétique industrielle voit son budget augmenté à 6000 $[62]. Toutefois, l'annonce de cette augmentation des prix est publiée avec une nouvelle mention expliquant que la distribution des montants pourra différer et que la totalité du budget ne sera pas remise au complet si les membres du jury (qui ne sont alors pas nommés) estiment que les œuvres soumises sont d'une qualité insuffisante (Douville, 23 avril 1960, p. 12). Cette augmentation des prix survient dans un climat qui peut laisser penser qu'il s'agissait d'un cadeau électoral : 1960 est une année d'élections provinciales et l'ancien premier ministre ayant gouverné durant quinze ans d'affilée (et alors pilier du parti de l'Union nationale), Maurice Duplessis, est décédé dans la dernière année. Finalement, le montant complet sera distribué (mais sous la forme de neuf prix plutôt que de cinq) et l'annonce des résultats se fait dans les mois suivants l'élection du gouvernement libéral

[61] Au fil des ans se produit une réelle évolution dans les types de productions admissibles (dans les annonces officielles des règlements) lors des concours destinés aux arts décoratifs : « céramique, orfèvrerie, vitrail, tissage, bijouterie, ferronnerie, chasublerie, ébénisterie, etc. » (1947-1948) ; « ébénisterie, orfèvrerie et ferronnerie, tissage et chasublerie, céramique, vitrail, projets décoratifs et cartons de tapisserie, etc. » (1950, 1953-1954) ; « ébénisterie, orfèvrerie et ferronnerie, tissage et chasublerie, céramique et émaillerie, vitrail, projets décoratifs, tapisserie et cartons de tapisserie, etc. » (1957) ; « ébénisterie, orfèvrerie et ferronnerie, tissage et chasublerie, céramique et émaillerie, vitrail, projets décoratifs, tapisserie, etc. (1960, 1962) (Concours artistiques 1947-1948, 23 juillet 1947, p. 9 ; Règlements des concours artistiques, 27 mars 1950, p. 16 ; Les concours artistiques de la province pour l'année 1953-54, 15 décembre 1953, p. 17 ; Esthétique industrielle et arts décoratifs aux Concours artistiques, 1er juin 1957, p. 78 ; Les concours artistiques de la Province pour 1960, 22 avril 1960, p. 5 ; Avis divers, Concours artistique de 1962, 23 juin 1962, p. 3436-3437).

[62] La section des arts décoratifs annonce des prix totalisant 5000 $ (2000 $, 1500 $, 1000 $ et 500 $) et celle de l'esthétique industrielle conserve son budget antérieur de 1000 $ (Douville, 23 avril 1960, p. 12).

de Jean Lesage (Concours provinciaux : $ 6,000 à neuf artistes, 24 septembre 1960, p. 9).

Afin de démontrer comment le soutien financier de l'État provincial envers les arts visuels s'améliore suite à la création du ministère des Affaires culturelles, les données concernant les éditions des Concours artistiques de 1962 et 1963 nous apparaissent pertinentes. Ainsi, la structure du concours se transforme en 1962 avec des prix annuels dans chacune des catégories (MNBAQ, s. d.). Le montant des prix croît également pour un total de 32 000 $ en 1962[63] (Les concours artistiques : jusqu'au 7, 18 août 1962, p. 14).

Puis, en 1963, 382 artistes[64] participent aux Concours artistiques de la province pour lesquels des prix d'une valeur totale de 32 000 $ sont encore annoncés (Ministère des Affaires Culturelles, 1964, p. 67). De ce montant, 28 000 $ sont distribués, puisque les 2e et 3e prix de la section d'Esthétique industrielle n'ont pas été attribués (Ministère des Affaires Culturelles, 1964, p. 68-69).

Somme toute, les récompenses distribuées dans le cadre des Concours artistiques de la province ont varié selon le gouvernement en place, avec une diminution notable des

---

[63] Néanmoins, *seulement* 16 500 $ de 32 000 $ sont remis en prix. Dans un article, Laurent Lamy, qui était alors juge de la section Sculpture du Concours, s'est montré désappointé de la « pauvreté des envois », jugeant qu'il s'agissait d'un « ensemble décevant », justifiant par le fait même le geste de la part des jurys de ne pas avoir remis de premier prix dans les sections de Peinture et dessin, et de ne pas avoir remis ni de premier ni de second prix dans la catégorie d'Esthétique industrielle (28 septembre 1962, p. 6). Il suppose que cette situation serait notamment induite par la quantité de publicité insuffisante déployée pour promouvoir les Concours artistiques et par le fait que les œuvres doivent être envoyées, aux frais des artistes, à Québec, alors que la majorité des artistes proviennent de la région de Montréal, engendrant des coûts considérables pour les participant.e.s (Lamy, 28 septembre 1962, p. 6).

[64] 258 pour la section Peinture et dessin ; 52 pour la section Sculpture, 62 pour la section Arts décoratifs et 10 pour la section Esthétique industrielle, pour un total de 382 inscriptions. Il est à noter que ce total peut contenir des doublons, puisqu'il était possible pour les artistes de s'inscrire dans plus d'une catégorie (Ministère des Affaires culturelles du Québec, 1964, p. 67).

montants accordés lorsque Duplessis était au pouvoir[65]. Nous pouvons déceler deux phases entre la création des Concours et 1962, édition à partir de laquelle ils seront systématiquement ouverts simultanément aux disciplines de la peinture, de la sculpture et des arts décoratifs en plus de distribuer des montants beaucoup plus élevés aux lauréat.e.s. Ainsi, une première phase, que nous pouvons qualifier d'exploratoire, est perceptible entre 1944 et 1949 : les montants alloués varient annuellement, il en est de même pour les disciplines privilégiées.

Une deuxième phase, plus stable[66], entre 1950 et 1961, propose une alternance rotative annuelle entre les disciplines auxquelles le concours est réservé (ainsi que l'ajout d'une catégorie d'Esthétique industrielle dès 1957) et une annonce similaire de la distribution des prix[67] (presque toujours sous la forme d'un premier prix de 1500 $; d'un deuxième prix de 1000 $ et de trois prix de 500 $ pour un total annuel de 4000 $[68]).

2.4.3 Les interventions de l'État provincial entre 1944 et 1959

L'année 1944 marque la deuxième prise de pouvoir du gouvernement duplessiste de l'Union nationale. À partir de cette année, Omer Côté devient secrétaire de la province et a deux « sous-ministres » pour le seconder dans ses nombreuses tâches : Jean

---

[65] Pour le concours de 1944-1945, la communication des résultats a été faite lorsque Duplessis était au pouvoir, mais le budget qui allait être alloué en prix avait été annoncé par le Parti libéral alors qu'il était encore au pouvoir (Règlements d'un concours de peinture, 10 juin 1944, p. 3). Le décès de Duplessis survient en septembre 1959 et coïncide avec une hausse des prix distribués pour les concours artistiques suivants, faisant passer les montants alloués de 4000 $ à 6000 $.

[66] L'exception à cette période de stabilité est 1952, puisqu'il semblerait qu'il n'y ait aucun concours durant cette année.

[67] Toutefois, cette distribution ne sera pas toujours respectée par le jury.

[68] Bien que la section d'Esthétique industrielle soit ajoutée au concours des arts décoratifs en 1957, les montants distribués demeurent les mêmes : les 1000 $ alloués en prix à cette section concordent avec une suppression de deux des trois troisièmes prix de 500 $ pour le concours d'arts décoratifs (Les concours artistiques de la province pour l'année 1953-54, 15 décembre 1953, p. 17 ; Esthétique industrielle et arts décoratifs aux Concours artistiques, 1er juin 1957, p. 78).

Bruchési pour la culture (à ce poste jusqu'en 1959) et Omer-Jules Desaulniers pour l'éducation (Harvey, 2014, p. 198, 200).

Entre 1944 et 1959, bien que le Secrétariat de la province demeure le ministère « prépondérant dans le domaine culturel », d'autres ministères font des dépenses à caractère culturel, tels ceux du Conseil exécutif, du Bien-être social et de la Jeunesse et de l'Industrie et du Commerce (Harvey, 2014, p. 203).

En analysant les dépenses pour les principales institutions culturelles de l'État rattachées au Secrétariat de la province entre 1944 et 1959, Fernand Harvey a constaté que le financement des deux ÉBA et du Conservatoire de musique (devenu Conservatoire de musique et d'art dramatique) suit une courbe croissante et que ces institutions sont les mieux financées (2014, p. 204). Le financement de l'École du meuble et de l'École des arts graphiques par le MBESJ croit également et suit une progression budgétaire similaire à celle des autres écoles nommées ci-haut, ce qui correspond à une des priorités de Duplessis qui était de développer les écoles spécialisées (Harvey, 2014, p. 205, 204). Harvey observe également que les budgets alloués par le Secrétariat au musée de la Province, au service des Archives et à la bibliothèque Saint-Sulpice stagnent durant cette même période (2014, p. 205).

Pendant ce temps, le Secrétariat de la province continue de financer les différents concours (Prix d'Europe en musique et Concours littéraires et scientifiques), sans augmentation de budget ou majoration des prix décernés (5000 $ pour chacun d'eux) (Harvey, 2014, p. 206, 212). Le budget alloué aux bourses d'études universitaires à l'étranger par le MBESJ (dans les domaines scientifique, culturel et médical) demeure stable également, avoisinant un total de 27 000 $ annuellement alors que le montant de chaque bourse décernée est fixé à 1200 $ (Harvey, 2014, p. 206).

Un nouveau budget est toutefois alloué par le MBESJ grâce à une entente avec le fédéral qui finance, à parts égales avec le provincial, un programme de bourses destiné à « faciliter l'insertion sociale des vétérans et des nouvelles générations de jeunes après la Seconde Guerre mondiale » (Harvey, 2014, p. 206). Les ressources qui y sont associées sont croissantes ; elles servent principalement à octroyer plusieurs bourses d'études de moins de 500 $ destinées aux étudiants des écoles professionnelles et techniques (incluant ceux fréquentant les ÉBA, l'École du meuble et l'École des arts graphiques), mais aussi à financer des cours de culture populaire et d'activités diverses (Harvey, 2014, p. 206-207). Nous constaterons avec plus de détail, dans le cinquième chapitre de cette thèse, que certaines activités d'enseignement du centre d'art de Percé sont partiellement financées par ce dernier secteur de dépenses.

Quant au « vaste secteur des subventions aux associations et aux organismes de tous genres, incluant les arts et la culture », il relève du Conseil exécutif (Harvey, 2014, p. 207). Les dépenses reliées à ce secteur comprennent tant des appuis financiers minimes aux organismes locaux que des subventions importantes accordées pour des projets d'envergure (Harvey, 2014, p. 208). En ce qui a trait au soutien envers les arts dans ce secteur, Harvey remarque que la musique et l'art vocal sont privilégiés, avec pour exceptions une aide envers le Centre d'art de Sainte-Adèle entre 1955 et 1959 et une destinée au théâtre la Comédie canadienne en 1958 et 1959 (Harvey, 2014, p. 208-209).

À ce moment, le seul musée d'État est le musée de la Province et Harvey constate que son développement dépend surtout de l'implication de ses directeurs[69] plutôt que d'une politique gouvernementale qui aurait été bien définie (2014, p. 221). Il constate

[69] Paul Rainville de 1941 à 1952, puis Gérard Morisset de 1953 à 1965.

également que le Québec « accuse un net retard dans le soutien aux musées privés » comparativement à l'Ontario (Harvey, 2014, p. 221).

Finalement, Harvey établit que, durant les années 1950, l'aide à la culture octroyée par le gouvernement provincial est « relativement importante pour l'époque », mais qu'elle découle « d'un mode d'intervention empirique au cas par cas » plutôt que « d'une politique d'ensemble bien structurée », avec pour exception, quant à la structuration, les institutions culturelles rattachées à l'État (2014, p. 210). Néanmoins, aucune *nouvelle* mesure législative favorisant les beaux-arts n'est créée par le gouvernement de l'Union nationale entre 1944 et 1959 (Harvey, 2014, p. 211).

Durant la deuxième moitié des années 1950, les développements en culture sur la scène fédérale, suite à la Commission royale, ont eu un certain effet sur le gouvernement provincial. Alors que l'opposition libérale de Georges-Émile Lapalme réclame la constitution d'un Conseil provincial des arts et des sciences qui serait indépendant de toute politique partisane ; l'Union nationale se contente de dénoncer fortement la Commission Massey qu'elle juge comme un moyen du fédéral pour s'immiscer dans un secteur de juridiction provinciale en utilisant une distinction jugée problématique entre l'éducation et la culture (Harvey, 2014, p. 235).

Notons également que, durant cette période, Montréal se dote d'un Conseil des arts municipal suite à l'adoption de sa constitution en novembre 1955. Le critique d'art Noël Lajoie constate durant cette période une tangente prise par des municipalités de vouloir adopter des politiques intellectuelles (culturelles) ; nous supposons que la certaine inaction de l'État provincial en matière de culture, entre autres, a pu influencer certaines municipalités à agir de la sorte (9 mars 1956, dans Lajoie, 2015, p. 147).

2.4.4 Le gouvernement libéral de Jean Lesage et le ministère des Affaires culturelles (1961)

Le gouvernement libéral de Jean Lesage, nouvellement élu en 1960, tente rapidement d'être un leader dans le domaine culturel avec la création du ministère des Affaires culturelles (Quebec's Support of the Arts, mai-juin 1962, p. 214). En 1961, le gouvernement de Lesage aurait distribué 100 000 $ à des peintres et sculpteur.e.s grâce à des programmes de bourses (Quebec's Support of the Arts, mai-juin 1962, p. 214). En 1961 également, une première mesure gouvernementale d'embellissement des édifices publics (relevant du ministère des Travaux publics) est adoptée impliquant de réserver 1,5 % du budget de construction de certains édifices publics pour la réalisation d'œuvres par des artistes de la province (Quebec's Support of the Arts, mai-juin 1962, p. 214 ; Déry, 1991, p. 95 ; Lacroix, printemps 2006, p. 59-60). La procédure ne fait alors pas l'objet d'une loi, mais plutôt d'un arrêté en conseil (ne créant donc aucune obligation légale) et aucune mesure incitative rigoureuse n'aurait été réalisée afin d'en promouvoir le programme ; ce qui permet de comprendre pourquoi peu de projets sont réalisés dans le cadre de ce programme (Déry 1991, p. 96).

Le ministère des Affaires culturelles est institué en 1961, son fonctionnement s'inspirant sensiblement de celui créé en France deux ans plus tôt (Paquin, 1996, p. 36, 43). Reposant sur une intervention directe de l'État pour protéger et diffuser la culture au Québec, son mode opératoire diffère énormément de celui préconisé par l'État fédéral, qui lui s'inspirait du modèle britannique en choisissant un Conseil des arts. Alors que le modèle britannique repose sur une « indépendance de l'organisme dispensateur de fonds face au pouvoir politique […], sans droit de regard sur ses décisions dans l'octroi de bourses […] et dans l'aide financière aux institutions et organismes culturels », celui français implique une « intervention directe de l'État dans le domaine culturel » (Harvey, 2014, p. 239 ; 240). Durant sa première année d'activité, le ministère accorde des subventions à deux centres d'art (Argenteuil et Sainte-Adèle),

mais aussi à quelques galeries d'art commerciales [70] (La Huchette et Zanettin) (Ministère des Affaires culturelles du Québec, 1962, p. 32, 88).

La loi constituant le ministère des Affaires culturelles, qui entre en vigueur le 1er avril 1961, crée entre autres le Conseil provincial des arts (1961-1968) et confie à ce ministère la gestion de plusieurs organismes et services qui relevaient jusqu'alors du Secrétariat de la province ou du ministère de la Jeunesse (Ministère des Affaires culturelles du Québec, 1962, p. 3). Le Conseil provincial des arts avait été créé avec l'objectif de « recommander au ministre les moyens les plus efficaces pour accentuer l'avancement des arts et des lettres dans la province » (Ministère des Affaires culturelles du Québec, 1962, p. 27). Dans cet esprit, le Conseil provincial des arts a d'abord formé six comités[71] qui allaient être mandatés de préparer un mémoire dans lequel serait établi un « inventaire des besoins dans le domaine de sa compétence » et seraient esquissés « les principes d'une aide cohérente à ces besoins » (Ministère des Affaires culturelles du Québec, 1962, p. 27). Le Conseil des Arts effectue également la recommandation d'un certain nombre de subventions à des associations artistiques et culturelles au ministère des Affaires culturelles (Ministère des Affaires culturelles du Québec, 1962, p. 29).

---

[70] Pour l'année 1963-1964, quatre organismes identifiés comme « centres d'art » ont reçu une subvention du ministère des Affaires culturelles : d'Argenteuil, de l'Estérel, de Shawinigan et de Victoriaville (Ministère des Affaires culturelles du Québec, 1964, p. 243). Deux galeries à vocation commerciale ont également reçu des subventions : la Galerie Denyse Delrue ainsi que la Galerie Zannetin (Ministère des Affaires culturelles du Québec, 1964, p. 245).

[71] Ces comités et leur président sont : Arts plastiques (Guy Viau) ; Lettres (Gilles Marcotte) ; Musique (Jean Papineau-Couture) ; Recherche scientifique (Pierre Demers) ; Théâtre (André Laurendeau) ; et finalement le Comité spécial mandaté d'étudier le fonctionnement des services permanents du Conseil provincial des arts (David Rome) (Ministère des Affaires culturelles du Québec, 1962, p. 28 ; Comités formés au Conseil des Arts, 15 février 1962, p. 10).

La création d'un Conseil provincial des arts relevait de l'objectif de constituer un modèle hybride entre les modes d'intervention britannique et français, avec un Conseil et un ministère (Harvey, 2014, p. 240). Toutefois, le modèle s'avère peu viable à cause de conflits internes et le Conseil est aboli quelques années plus tard, en 1968 (Harvey, 2014, p. 240 ; Bellavance et Roberge, hiver 2013, p. 139).

La particularité culturelle du Québec et son statut minoritaire, dans un Canada majoritairement anglophone et juxtaposé aux États-Unis, justifient en soi une prise de position protectionniste. Mais encore, Jean Paquin estime que cette inspiration du modèle français témoigne « du besoin d'affirmation nationale [du] Québec [qui] se tourne de plus en plus vers la France » (1996, p. 43). Cette « solidarité culturelle » se trouve également confirmée en 1961 par la création de la Délégation générale du Québec à Paris et par les Accords franco-québécois pour la jeunesse (Monière, 1977, dans Paquin, 1996, p. 43-44).

L'idée d'un ministère des Affaires culturelles est donc privilégiée sur celle d'un Conseil des arts unique notamment en raison du fait qu'un ministère serait moins limité dans ses attributions, même si cela impliquait de choisir un type d'institution qui serait moins indépendante des pouvoirs politiques que l'aurait été un Conseil des arts (Harvey, 2010, p. 19). Mais encore, la formule choisie du ministère relève également de l'épineuse *question nationale* que Lapalme associe intimement à la notion de culture et témoigne du besoin d'affirmation nationale grandissant alors chez les Canadiens français (Harvey, 2010, p. 19 ; Paquin, 1996, p. 43). Fernand Harvey explique :

> Le ministère prévu aurait en effet une plus grande cohérence [qu'un Conseil des arts] du fait qu'il aurait la responsabilité de s'occuper de questions culturelles plus large. Dès lors, un ministère des Affaires culturelles pourrait intervenir non seulement dans le domaine des arts et des lettres, mais également dans celui de la langue, du patrimoine, de l'urbanisme, de l'intégration des immigrants et des minorités francophones hors Québec. (2010, p. 19-20)

Finalement, comme nous l'avons constaté précédemment par l'exemple de l'augmentation des fonds consacrés aux Concours artistiques de la province, la création du ministère des Affaires culturelles ainsi que l'arrivée au pouvoir du gouvernement de Jean Lesage ont permis de soutenir davantage les artistes professionnel.le.s dès le début des années 1960.

2.5 Conclusion

Dans la décennie 1950, on assiste à une première structuration de l'intervention de l'État fédéral dans le domaines des arts et de la culture par la création du Conseil des arts du Canada en 1957 inspiré du modèle britannique. Dans le cadre d'événements tels la Conférence des artistes canadiens ainsi que les audiences de la Commission royale d'enquête sur l'avancement des arts, des lettres et des sciences, les artistes canadien.ne.s ont eu l'opportunité de se prononcer sur les modèles desquels s'inspirer (tels les programmes états-uniens) pour que l'appareil étatique puisse le plus efficacement possible soutenir les producteur.trice.s artistiques dans leur travail.

Au Québec, l'implication de l'État est demeurée constante durant notre période à l'étude mais aucune nouvelle mesure de soutien n'a été mise sur pied pour soutenir davantage les artistes. Ce n'est qu'en 1961, suivant l'élection du gouvernement libéral de Jean Lesage, que l'État québécois se dote d'un ministère des Affaires culturelles, soit deux ans après que la France n'ait fait de même. Ainsi, entre 1949 et 1960, les entrepreneures de notre corpus ont eu à mettre sur pied des organismes culturels dans un climat artistique ou l'État n'offrait encore aucune mesure pour soutenir leurs initiatives ou favoriser autrement le développement des arts visuels.

CHAPITRE III

L'ÉMERGENCE D'UN NOUVEAU TYPE D'INSTITUTIONS CULTURELLES AU QUÉBEC ET AU CANADA : LES CENTRES D'ART

Dès 1944, la Fédération des artistes canadiens (FAC), par l'entremise de son président Lawren Harris, commence à s'intéresser au concept des centres d'art (*community art centers*) et statue qu'il s'agit d'un type d'organismes à encourager dans un objectif de rendre la culture accessible à toutes et tous, d'intégrer les arts dans la vie quotidienne des Canadien.ne.s et de développer l'engagement social des artistes (Wood, octobre-novembre 1944, p. 3-5, 41 ; Harris and others, 1944-1945, p. 62-63). De multiples centres d'art sont établis sur le territoire canadien durant les décennies suivantes et bénéficient d'une réelle reconnaissance de leur apport de la part du milieu artistique, en ayant également des retombées dans les sphères de l'éducation et du tourisme, par exemple.

En raison du caractère inédit de notre travail sur les centres d'art, ce chapitre traitera spécifiquement de l'émergence de ce type d'organismes au Canada et plus particulièrement au Québec ainsi que des sources et programmes mis en branle ailleurs qui ont pu ici en influencer la forme. Au Canada, la forme qu'ils ont prise est généralement celle qui était promue par la FAC et qui semble avoir été fortement inspirée du modèle des *community art centers* aux États-Unis. En France, malgré un objectif commun avec le Canada et les États-Unis de rendre accessible la culture à une plus grande partie de la population, une formule complètement différente est préconisée en créant, dès 1959 le projet des maisons de la culture.

3.1 Une dénomination polysémique

D'abord, une certaine mise au point s'impose. L'expression centre d'art ou *art center* (ou *art centre*) est une appellation protéiforme, utilisée pour identifier / désigner, de manière générale, un espace dans lequel ont lieu des activités liées à différents arts.

Ainsi, un centre d'art peut regrouper des espaces dédiés à la production / performance artistique, à la formation / éducation ou à la diffusion artistique ; avoir des installations allouées à différents types de pratiques ou médiums artistiques pour les rendre davantage accessibles ; favoriser et soutenir les pratiques amateurs ou professionnelles, etc. Selon les périodes et les pays, ces espaces relèvent de différents objectifs et prennent différentes formes. Même au Québec, durant notre période, des organismes très différents seront regroupés autour de cette dénomination commune de centre d'art.

L'appellation centre d'art est ainsi générique et ne fait pas référence à un type spécifique d'institution, contrairement au terme musée, par exemple. Ainsi, les termes foyer d'art, centre culturel, foyer culturel, centre d'art, centre d'art communautaire peuvent être utilisés pour faire référence à plusieurs ou au même type d'organismes, selon la définition qu'en propose chacun.

Pour les besoins de cette thèse, nous proposons la définition générale suivante à laquelle les centres d'art fondés par les femmes de notre corpus correspondent : un centre d'art est un organisme à but non lucratif qui encourage la production ainsi que les loisirs artistiques et propose des activités culturelles provenant de plusieurs disciplines. Ainsi, les activités du centre d'art sont orientées autour des producteur.trice.s artistiques (professionnel.le.s ou non) et des publics.

3.2 Aux États-Unis : des *art clubs* aux *art centers*, en passant par les *community art centers*

3.2.1 Les *art clubs*

Dès le XIXe siècle, plusieurs petites villes aux États-Unis ont leur *art club* qui fonctionne de manière similaire aux centres d'art ou *community art centers*. Laura R. Prieto décrit ces *art clubs* en tant qu'organismes dévoués à l'éducation aux arts, qui réunissent amateur.trice.s et professionnel.le.s en organisant des ateliers de peinture ou de dessin et qui présentent des expositions d'artistes de la région (parfois de la relève) ou d'œuvres empruntées (2001, p. 26). Il est donc question d'une formation pratique en arts, mais également d'éducation et de formation du goût et de la sensibilité esthétiques chez les publics. Prieto souligne le rôle joué par la constitution de tels organismes dans l'accroissement de la diffusion des œuvres produites par les artistes américain.e.s ayant conduit, par conséquent, à l'amélioration de leur reconnaissance, à l'augmentation de leurs publics et à la multiplication des occasions de vente de leur production (2001, p. 26).

3.2.2 Les *community art centers* du Federal Art Project (FAP)

Durant la première moitié du XXe siècle, un des principaux programmes dans le secteur des arts visuels aux États-Unis était, comme nous l'avons déjà souligné, la Works Progress Administration (WPA) en activité de 1935 à 1943. Plusieurs projets ont découlé de ce vaste programme, parmi lesquels la décoration d'édifices publics ainsi que l'enseignement des arts plastiques dans les *community art centers*. L'enseignement offert dans ces centres, dont une centaine ont été créés sur le territoire américain durant cette période par le FAP, relève également des services éducatifs du programme (Gibson, hiver 2002, p. 283).

Ces centres ont notamment permis de créer plusieurs emplois pour les artistes qui y occupent les postes de professeur.e.s, directeur.trice.s et designers, mais également pour des travailleur.euses qualifié.e.s ou non dans la construction, la rénovation et l'entretien de ces bâtiments (Holzhauer Baker, 1987, p. 167 ; Paquin, 1996, p. 28). Mais encore, l'effet de ces projets outrepassait largement le fait de ces créations d'emplois : ils permettaient de propager une conception de l'art devenant un bien de consommation courant plutôt que le « privilège d'une élite éclairée » (Trépanier, 1984, p. 81).

Margaret Bullock, conservatrice associée en art américain au Portland Art Museum, soutient qu'une particularité inhabituelle du fonctionnement des *community art centers* du FAP était qu'ils nécessitaient un soutien provenant à la fois du fédéral et du milieu communautaire pour être en capacité d'opérer (Bullock, mars 2003, p. 1).

Les *community art centers* offrent une programmation culturelle riche et des installations culturelles différentes d'un centre à l'autre[72] en fonction des besoins, intérêts et ressources disponibles dans chaque communauté. De manière générale, les *community art centers* proposent des installations et des loisirs culturels tels que des expositions, des classes d'art[73] (destinées à un public d'enfants ou d'adultes), des ateliers équipés, des salles de représentation pouvant accueillir des performances

[72] Toutes les descriptions que nous avons consultées de ces centres incluaient néanmoins la présence de locaux consacrés aux classes d'art, des ateliers, des salles destinées à la tenue d'expositions et des bureaux (Franklin White, 1987, p. 19 ; Calcagno et Scott, 1987, p. 37 ; Burke, 1987, p. 145 ; Bullock, mars 2013).

[73] Par exemple, le Salem Art Center offre d'abord des classes destinées aux enfants et aux adultes en peinture de chevalet, en sculpture, en peinture murale ainsi qu'en graphisme, en plus de proposer des cours de peinture et de sculpture aux élèves d'une école pour enfants ayant une déficience visuelle (Bullock, mars 2013, p. 3). L'offre de cours s'y diversifie ensuite pour comprendre également des classes de musique, de théâtre et d'artisanat (tel le tissage) (Bullock, mars 2013, p. 3).

musicales, théâtrales ou en danse, des salles de réunion pour accueillir des groupes communautaires, des bibliothèques d'art et d'autres activités d'éducation pour sensibiliser les publics à l'art (Calcagno et Scott, 1987, p. 38 ; Bullock, mars 2013, p. 2).

Les expositions sont un des outils éducatifs et pédagogiques les plus importants pour le FAP, mais il est impensable pour la plupart de ces organismes communautaires de coordonner des expositions de grande envergure ou des collaborations avec des musées à travers le pays (Holzhauer Baker, 1987, p. 167). C'est pourquoi le bureau national du FAP à Washington décide de créer un Service aux Expositions (l'*Exhibition Section*) dédié à la coordination d'expositions itinérantes destinées à parcourir les différents *community art centers* du pays (Holzhauer Baker, 1987, p. 167). Mildred Holzhauer Baker, nommée à la tête de ce service en 1936, raconte comment les meilleures pièces réalisées dans des projets du FAP sont mises de côté puis intégrées aux circuits d'expositions à travers les *community art centers* du pays :

> The state project directors had already been requested to reserve for the national office, the best of the works produced on their projects for allocation to federal offices, to the offices of members of Congress, and to other public institutions that qualified. This stock formed the source of supply for the art center exhibitions. (1987, p. 167)

Les expositions itinérantes organisées par l'*Exhibition Section* pour les *community art centers* peuvent ainsi montrer des œuvres d'artistes contemporains (y compris des œuvres réalisées dans le cadre de la WPA), de l'art traditionnel, des œuvres de maîtres anciens ou d'autres pièces provenant de collections muséales, de l'art provenant de leur région ou d'ailleurs au pays (Franklin White, 1987, p. 4 ; Bullock, mars 2013, p. 2).

D'autres expositions sont organisées localement, directement par le *community art center* qui les accueille ; elles proposent généralement des œuvres créées par des artistes de la région, des travaux réalisés par les élèves du centre, enfants ou adultes,

ou par d'autres groupes communautaires (Bullock, 2013 mars 2013, p. 2, 4). Ainsi, ces organismes participent à défricher de nouveaux talents en offrant une première opportunité d'exposition à des artistes provenant de régions éloignées des grands centres artistiques (Franklin White, 1987, p. 4).

Dans ces centres, les cours sont généralement offerts gratuitement[74] (tant pour les enfants que pour les adultes) et destinés à un public amateur ; des ateliers équipés sont aussi mis à la disposition des élèves plus avancé.e.s (Bullock, mars 2013, p. 2-4).

En plus des expositions et des classes d'art, le Walker Art Center, par exemple, propose des démonstrations de nouveaux procédés et techniques, telle la sérigraphie (Franklin White, 1987, p. 22). John Franklin White estime d'ailleurs qu'un des principaux accomplissements techniques du FAP serait le développement et la popularisation du procédé sérigraphique (1987, p. 22). Comme nous le constaterons dans le septième chapitre de cette thèse, les femmes de notre corpus se sont également affairées à développer, populariser et légitimer des pratiques comme le tissage, la tapisserie et la sérigraphie.

L'historien Page Smith soutient qu'entre 1935 et 1940, plus de 8 millions de personnes ont fréquenté ces organismes (Smith, 1987, dans Gibson, hiver 2002, p. 283). Les *community art centers* relevaient de deux principaux objectifs. Le premier était de rendre la culture accessible à toutes et tous de manière démocratique (Gibson, hiver 2002, p. 283 ; Paquin, 1996, p. 28). Le second objectif était que l'art agisse, en quelque sorte, comme thérapie d'insertion sociale auprès de gens se trouvant dans des conditions difficiles : « [a] FAP artist-teacher […] commented that art was "a great

[74] C'est notamment le cas au Salem Art Center, mais les élèves devaient fournir leur propre matériel et contribuer aux dépenses accessoires (Bullock, mars 2013, p. 3).

therapy" that could turn juveniles (and by implication, other misfits) "into useful social beings" » (Gibson, hiver 2002, p. 283 ; Marantz cité dans Gibson, hiver 2002, p. 283). Conséquemment, l'emplacement de chacun des *community art centers* était réfléchi, et on préconisait leur installation dans des régions rurales ou ayant une faible densité de population, dans des communautés urbaines pauvres ou à proximité de développements immobiliers pour personnes défavorisées, par exemple (Gibson, hiver 2002, p. 283).

Ces *community art centers* ont, selon Gibson (hiver 2002), suscité un réel attrait populaire et ont eu des taux de fréquentation impressionnants. Par exemple, celui de Harlem (qui ouvre en 1937) a attiré plus de 70 000 participant.e.s durant ses 16 premiers mois d'activité, et celui de Jacksonville, en Floride, a accueilli 40 000 personnes durant ses trois premières années d'opération (Bennet, 1973 et Sutton, 1973, dans Gibson, hiver 2002, p. 284).

L'opération de ces centres ne s'est toutefois pas faite sans problèmes : « There was constant bureaucratic tugging and challenge for control and direction between the individual center and the Washington office[75]. Still, most centers were able to work out successful, collaborative efforts with the Washington authorities » (Franklin White, 1987, p. 5).

Néanmoins, le déclin des *community art centers* du FAP se produit rapidement en raison du contexte politique mondial. Dès le printemps 1942, le gouvernement fédéral américain dirige toute son attention vers l'effort de guerre et le financement du FAP s'épuise. Plusieurs projets du programme sont réorientés vers l'exécution des tâches militaires telle que la création de matériel de propagande, mais, finalement, tous les fonds du FAP finissent par être détournés. En décembre 1942, le Président Roosevelt

[75] Il est probablement question du bureau national du FAP à Washington.

ordonne au WPA de cesser ses activités, impliquant entre autres la fin de tout soutien jusqu'alors fourni aux *community art centers* (Franklin White, 1987, p. 33 ; Bullock, mars 2013, p. 4).

Durant ce temps, les citoyen.ne.s américain.e.s sont fortement préoccupé.e.s par les impondérables de la guerre et, nécessairement, les programmes culturels sont rapidement devenus aux yeux de tous moins importants (Franklin White, 1987, p. 33). La plupart des centres, qui étaient opérationnels grâce aux subsides fédéraux, sont incapables de rester en fonction sans cette aide et la très grande majorité d'entre eux ferment au cours des mois suivants (Bullock, mars 2013, p. 4).

Somme toute, Gibson constate qu'un des aspects les plus distinctifs de ces *community art centers* a été la participation active et l'implication des personnes qui les fréquentaient dans le processus de production culturelle lui-même, alors que le rôle des citoyen.ne.s par rapport à l'art était précédemment celui de consommateur passif de la culture, rôle se résumant à l'appréciation de l'objet artistique réalisé (hiver 2002, p. 283). Ainsi, non seulement les *community art centers* ont-ils participé à rendre la culture plus facilement accessible aux personnes jusqu'alors culturellement discriminées, ils leur ont fourni aussi des ressources, des espaces et de l'équipement afin que ces personnes puissent également devenir productrices de culture.

3.2.3 Les *art centers*

Suite à la conclusion de la Seconde Guerre mondiale, et ce jusqu'au début des années 1970, de nombreux *art centers* (différant grandement des organismes présentés dans le sous-point précédent) sont fondés dans la majorité des grandes villes américaines (Illien, 1999, p. 46). Ces nouveaux *art centers* ou *cultural centers* consistent, pour la plupart, en de nouvelles constructions destinées à accueillir des manifestations d'arts performatifs (« to house the living arts ») tels des concerts et des pièces de théâtre, par exemple (Baumol et Bowen, 1966, cités dans Illien, 1999, p. 48).

Illien dénote que des motifs tant sociaux, qu'économiques et politiques sont au cœur de cette « frénésie de construction » menant à la création « [d']édifices monumentaux dont la vocation officielle est de promouvoir et de démocratiser les arts dans toute la population » (1999, p. 46). Le chercheur constate également que ces *arts centers* ont fait l'objet de plusieurs ouvrages : pour la plupart monographiques, certains consistent en des guides destinés aux personnes désirant fonder un centre culturel, et seuls quelques-uns traitent globalement du phénomène de la multiplication de ce type d'organismes (Illien, 1999, p. 47).

Il constate notamment que, dans les années 1960, la fondation de multiples *art centers* à travers le pays est « liée à l'émergence d'une volonté politique d'intégrer les arts à la mission de démocratisation de l'État » (Illien, 1999, p. 52). Elle se trouve également associée à une certaine propagande ou séduction identitaire par la diffusion et la promotion d'un « sentiment national américain » tant au plan national qu'international (impliquant donc des impératifs politiques intérieurs et étrangers) :

> Les termes « culture » et « nation » forment un nouveau couple rhétorique dans les discours politiques de cette époque en même temps que les politiques publiques fédérales et municipales portent un intérêt croissant aux questions culturelles. […] Ainsi apparaît au niveau fédéral une relation directe entre le développement culturel et le développement national. Les institutions culturelles nouvellement créées furent étroitement associées au modèle idéologique de la nation américaine unifiée, et les valeurs de liberté, de justice, d'égalité, de paix ou de progrès, omniprésentes dans les discours définissant l'idéal américain, furent attribuées à des institutions culturelles qui, paradoxalement, demeuraient l'apanage d'une classe privilégiée et plutôt conservatrice. (Illien, 1999, p. 52, 53)

Alors que le programme de soutien des arts de la part de l'État américain durant les années 1930 avait été établi pour répondre à la crise économique, cette nouvelle forme d'implication, dans les années 1960, relève également de motivations socio-politiques. En effet, Illien soulève que cette propagande et cette réaffirmation identitaires nationales à travers la culture aux États-Unis prennent place dans le contexte de la

guerre froide et de l'expansion des multinationales américaines, alors que plusieurs pays sont appelés à prendre parti entre les modèles américain et soviétique (1999, p. 53).

3.3 En France[76] : Malraux et les maisons de la culture

Rappelons-nous que le ministère des Affaires culturelles de France est créé en 1959 avec l'objectif de « rendre accessibles les œuvres capitales de l'humanité, et d'abord de la France, au plus grand nombre possible de Français, d'assurer la plus vaste audience à notre patrimoine culturel et de favoriser la création de l'art et de l'esprit qui l'enrichisse » (Ministère de la Culture de France, s. d. b.).

Le projet des maisons de la culture est dès lors mis en branle par le ministre André Malraux avec l'intention que chaque département en possède une afin de permettre une décentralisation qui améliorerait l'accessibilité à la culture (Girard, 17 février 1999, p. 1). Ce projet est planifié de manière à accueillir une pluralité de disciplines artistiques et de manifestations culturelles actuelles, souhaitant que ces espaces « abrite[nt] toutes les formes de culture sous tous leurs apects » (Moinot cité dans Girard, 17 février 1999, p. 1). Gaétan Picon, alors directeur général des Arts et Lettres, affirme qu'un des objectifs des maisons de la culture est de « [t]ransformer en un bien commun un privilège », confirmant qu'un certain désir anti-élitiste anime ce programme (Picon cité dans Girard, 17 février 1999, p. 1).

---

[76] En France, l'appellation « centre d'art » est utilisée à partir des années 1980 pour faire référence à un lieu d'exposition, cofinancé par l'État et les collectivités locales, lié à l'État par une convention qui en stipule le domaine d'activités et leur rôle double de sensibilisation à l'art contemporain et d'incitation à la création (de Waresquiel, 2001, p. 114-115). Toutefois, durant notre période, les maisons de la culture sont le type d'organismes en France le plus similaire aux centres d'art actifs au Québec et au Canada (bien qu'ils en diffèrent sur plusieurs aspects significatifs).

Également membre du cabinet de Malraux, Pierre Moinot décrit alors la mission de ces maisons de la culture d'agir en tant que lieu de rencontre entre les œuvres et les publics :

> De cette rencontre peut naître une familiarité, un choc une passion, une autre façon pour chacun d'envisager sa propre condition. Les œuvres de la culture étant, par essence, le bien de tous, et notre miroir, il importe que chacun y puisse mesurer sa richesse et s'y contempler. (Moinot cité dans Girard, 17 février 1999, p. 1)

Porté par la motivation de laisser toute la place à cette rencontre, le projet des maisons de la culture prévoit une « confrontation directe » sans médiation culturelle ni « enseignement même des arts », considérant ainsi « évite[r] l'écueil et l'appauvrissement de la vulgarisation simplificatrice » (Moinot cité dans Girard, 17 février 1999, p. 1).

Le projet d'améliorer seulement l'accessibilité physique des œuvres sans outil d'accompagnement ou médiation est fortement critiqué par de multiples intervenant.e.s et sociologues. Par exemple, les sociologues Pierre Bourdieu et Raymonde Moulin estiment que l'accessibilité physique des œuvres ne saurait suffire à attirer les publics et à les faire comprendre ou apprécier ce qui leur est présenté, en dénonçant « la médiocrité des effets d'une politique de démocratisation de l'art fondée sur l'hypothèse du diffusionnisme et du miracle de la rencontre avec l'art » (Bourdieu et Darbel, 1969 ; Moulin, 1992, p. 91). Le « miracle de la rencontre avec l'art » fait référence à l'idée romantique que la mise en contact du public avec une œuvre serait suffisante afin qu'elle soit comprise et appréciée. De son côté, Jean Paquin estime que la diffusion culturelle n'est qu'une composante, parmi plusieurs, d'un projet qui relèverait de la démocratie culturelle (1996, p. 40). C'est pourquoi il soutient que les maisons de la culture en France telles qu'elles fonctionnaient alors ne pouvaient pas être considérées comme un dispositif abouti par rapport à l'objectif fixé de démocratisation, bien que le principe à la base de l'édification de ces institutions était tout à fait valable (Paquin, 1996, p. 40, 41).

Plusieurs critiques à l'égard de ce mode de fonctionnement proposé par les maisons de la culture ont été formulées à la fin des années 1960, (notamment par Bourdieu) en y percevant la reproduction des hiérarchies sociales et d'une conception élitiste de la transmission du capital culturel. La réflexion occasionnée par ces réserves et critiques mène ensuite le ministère français à adopter un changement d'approche et de paradigme culturel qui visera par exemple à intégrer davantage les cultures populaires, ethniques et régionales.

3.4 Les centres d'art au Québec (et au Canada)

La FAC commence à promouvoir la fondation de centres d'art à travers le pays dès 1944. A.Y. Jackson, un des membres fondateurs de la FAC, pousse la réflexion en se disant favorable à l'établissement d'un programme fédéral qui stimulerait la création de centres d'art à travers le pays, comme l'avaient fait les États-Unis avec le WPA. Jackson suppose que les centres d'art pourraient être bénéfiques en accroissant l'intérêt envers les arts et en jouant un rôle d'éducation (par l'amélioration du goût et du jugement esthétique) auprès des publics, mais aussi en permettant à davantage d'artisan.e.s et d'artistes d'être capables de vivre de leur production (Regional Support Promised…, octobre-novembre 1944, p. 38).

La FAC présente les centres d'art comme des organismes promouvant un idéal d'accessibilité de la culture pour chacun.e en leur permettant de développer leurs facultés créatives (par une offre de cours) ainsi que leurs goûts et sensibilité artistiques (par le biais de conférences, de lectures publiques et d'expositions) (Nurse, 1991, p. 140). La Fédération soutient que chaque centre d'art communautaire devrait idéalement être doté d'une bibliothèque de films et de livres, de studios de danse et de beaux-arts ainsi que de salles d'exposition ; mais aussi qu'il pourrait offrir des classes d'art, des conférences ou agir en tant que centre d'éducation pour adultes (Nurse, 1991, p. 141). Lawren Harris estime également que ce type d'organismes peut participer à la

vitalité des régions en leur permettant de se constituer une identité propre par la mise sur pied d'une production culturelle spécifique (Harris and others, 1944-1945, p. 63).

Dans le même ordre d'idées, Barbara E. Scott Fischer constate que les artistes canadien.ne.s font un effort remarquable pour que des centres d'arts soient formés à travers le Canada afin que les citoyen.ne.s puissent développer leur expression créatrice (29 juin 1946, p. A7). Effectivement, alors que les artistes se groupent pour soumettre à l'État fédéral des propositions d'implantation de centres d'art à travers le pays, plusieurs s'acquittent de la tâche en fondant des centres d'art.

Mais qu'est-ce qui fait émerger au Canada de pareilles initiatives à cette époque? Selon Jean Paquin, la crise économique puis la Deuxième Guerre mondiale ont agi en tant que catalyseurs en favorisant le développement de réflexions sur le rôle et la place de l'art ainsi que des artistes dans la société ; l'évolution de ces réflexions a d'ailleurs permis l'élaboration des notions d'accessibilité et de démocratisation de la culture au Québec et au Canada (1996, p. 27).

3.4.1 Le cas des *Children's Art Centres*

Au Québec, des organismes appelés *Children's Art Centres* ont été fondés avant la période de popularité stimulée par les interventions de la FAC en faveur du développement des centres d'art. Ces organisations avaient toutefois un domaine d'action plus réduit que le modèle promu par la FAC, notamment en réduisant leur domaine d'action à l'éducation artistique des enfants.

Par exemple, le Dr Norman Bethune aurait commencé à réfléchir à l'organisation et au financement d'un centre d'art à Montréal pour les enfants de milieux défavorisés dès décembre 1935 (Bethune et Hannant, 1998, p. 367, Grigor 2002, p. 172). Au début 1936, Bethune et son ami Fritz Brandtner fondent le *Children's Creative Art Centre* dont les locaux sont alors situés dans l'appartement de Bethune ; Bethune aurait ensuite

convaincu Marian Scott de se joindre au projet en tant qu'enseignante (Musée des beaux-arts de Montréal, 2013 ; Bethune et Hannant, 1998, p. 72). Bethune quitte toutefois précipitamment pour l'Espagne en octobre 1936[77] après s'être engagé dans les Brigades internationales, mais le projet demeure une de ses principales préoccupations puisque Bethune produit une sorte de testament effectif immédiatement avec deux bénéficiaires (soit son ancienne épouse et le *Children's Art Centre*) (Bethune et Hannant, 1998, p. 367 ; 117). Suite au départ de Bethune, c'est Brandtner qui entretient et gère l'organisme (Hill, 1975, p. 129). Une exposition des travaux des élèves du centre a notamment été présentée à l'Exposition nationale des produits canadiens à Montréal en 1936 et une autre à l'Art Association of Montreal (AAM) en 1939 (La prochaine exposition, 5 octobre 1936, p. 7 ; Grigor, 2002, p. 173).

Norah McCullough attribue à Arthur Lismer un rôle d'importance dans le développement des centres d'art à travers le Canada, particulièrement dans l'élaboration de programmes destinés aux enfants en Ontario (novembre-décembre 1946, p. 27). En 1933, Lismer fonde le *Children's Art Centre* affilié au Art Gallery of Toronto qui devait avoir des fonctions de centre de recherche et de centre communautaire (Grigor, 2002, p. 106). Le financement principal du centre d'art provient alors de la Carnegie Corporation de New York (Grigor, 2002, p. 107). Puis, en 1941, Lismer commence à travailler pour l'AAM ; il est alors engagé afin de développer un programme d'éducation artistique (Grigor, 2002, p. 169, 167). Dans la remise de son premier rapport, il émet son intention de fonder prochainement un centre d'art, mais le projet ne se concrétise pas avant 1947 (Grigor, 2002, p. 176, 187-188). Selon Grigor, le centre d'art, qui offrait des cours pour les enfants, adolescent.e.s et adultes, aurait servi de modèle pour de nouveaux centres d'art qui se sont développés

[77] Il se porte volontaire pour aller faire du travail médical lors de la Guerre civile espagnole qui est déclarée en juillet de la même année (Bethune et Hannant, 1998, p. 367).

autour de Montréal (2002, p. 193). Avant la fondation du centre d'art affilié à l'AAM, Lismer avait également prêté assistance lors de la formation de plusieurs centres d'art pour enfants dans des écoles montréalaises[78] (Grigor, 2002, p. 175).

3.4.2 Des initiatives individuelles et communautaires

Le phénomène des centres d'art durant les années 1940 et 1950 au Canada est encore très peu documenté et mériterait une attention spéciale. Se fondant sur le modèle des *community art centers* des États-Unis, les organismes créés au Canada ont toutefois le mérite d'avoir été fondés puis gérés sans soutien ni instigation gouvernementale, en tant qu'initiatives privées (individuelles ou communautaires).

Comme nous l'avons constaté précédemment, il s'agit d'un contexte au Canada où la communauté artistique (surtout anglophone) exprime un idéal d'intégration des arts à la vie quotidienne ainsi que de reconnaissance du rôle des arts et des artistes dans la société, mais également d'une période où le manque de soutien de la part de l'État est notable. La communauté artistique tente alors de palier ce manque en prenant en charge de fonder des associations et des organismes pour travailler à réaliser ces objectifs. Les centres d'art font partie intégrante de ce mouvement, puisque plusieurs d'entre eux sont l'initiative d'artistes, hommes ou femmes.

Ces centres d'art, comme c'était le cas aux États-Unis, sont des organismes sans but lucratif situés hors des principaux centres urbains (contrairement aux *Children's Art Centres* dont il a été question ci-haut), mais dans des régions ayant tout de même une certaine densité de population ou une forte popularité touristique en saison estivale

---

[78] Notamment à la Roslyn School, à la Willingdon School en plus du Westmount Art Centre (Grigor, 2002, p. 175). Nous constaterons également, dans le cinquième chapitre, que Lismer conseille Pauline Rochon lorsque celle-ci projette la mise sur pied du Centre d'art de Sainte-Adèle.

(pour avoir un certain bassin de public potentiel). Ils offrent une gamme de loisirs culturels tels des cours destinés à un public d'enfants ou d'adultes, l'organisation d'expositions, des représentations musicales ou théâtrales, des conférences éducatives, des causeries, etc. L'objectif global de ces organismes est de rendre les loisirs culturels, ainsi que l'art en général, plus accessibles et de sensibiliser les publics à l'art. Louis-Roland Paradis, dans un guide destiné aux personnes désirant fonder un centre d'art, expose un objectif immédiat allant dans le même sens, soit de « promouvoir la création artistique et de favoriser les échanges intellectuels sous quelque forme que ce soit » (Paradis, 1962, p. 16). Il accorde aussi un second objectif aux centres d'art, en estimant que ceux-ci « par [leur] productivité éventuelle et [leur] rayonnement, [pourraient participer à] faire connaître sous un aspect particulier la région où [ils sont implantés] » (Paradis, 1962, p. 16). De telles déclarations permettent de comprendre que les centres d'art participent à la vie culturelle des citoyen.ne.s de la localité dans laquelle il est installé, mais pourrait viser également à participer à la création d'une identité culturelle collective régionale distincte et spécifique. Dans cet esprit, plusieurs centres d'art vont s'affairer à promouvoir des pratiques locales ou à populariser et légitimer certaines techniques ou esthétiques, par exemple.

Au Québec, le premier centre d'art qui correspond à une telle description et répond à de tels objectifs est le Centre d'art de Sainte-Adèle, fondé en 1949 par Pauline Rochon avec l'assistance d'Agnès Lefort. Certain.e.s considèrent que le succès de ce premier centre d'art a créé un effet d'entraînement qui a permis le développement d'une multitude de centres d'art à travers la province, attribuant à Rochon un rôle d'influence dans le développement des arts visuels qui aurait outrepassé la gestion du Centre d'art de Sainte-Adèle : « [son] dynamisme […] fut à l'origine dans notre province des nombreux centres culturels qui se multiplient maintenant de tous côtés » (De Ste-Adèle à Fort Lauderdale : Un centre de culture canadienne établi sous peu au cœur même de la Floride, 4 octobre 1957, p. 12).

Notre étude de la structure de fonctionnement des centres d'art au Québec pendant les années 1950 nous permet d'identifier deux types de gestion liés à ces organismes, selon qu'il s'agisse d'une initiative individuelle ou davantage communautaire. Ainsi, les centres d'art de Sainte-Adèle et de Percé, par exemple, sont le fruit d'initiatives individuelles, privées. Par contre, l'élargissement des activités du Centre d'art de Sainte-Adèle fera en sorte que, rapidement, sa structure administrative prendra de l'expansion. Le second type de gestion des centres d'art concorde avec le désir de plusieurs personnes, groupées en comité, de mettre en place ce type d'institution dans leur communauté. La fondation du Centre d'art de Cowansville, par exemple, correspond à ce deuxième type de gestion.

L'histoire des centres d'art créés au Québec durant les années 1950 reste encore a écrire et à reconstituer. À travers notre étude des centres d'art fondés par Rochon, Guité et Sharp Lee, nous avons eu l'occasion de nous familiariser avec quelques autres de ces initiatives individuelles ou communautaires qui ont participé activement au développement des arts et de la culture au Québec pendant cette décennie.

En 1951, le Centre d'art Orford est fondé ; il s'agit d'un foyer culturel et camp musical d'été mis sur pied par l'organisation des Jeunesses musicales du Canada, elle-même instituée en 1949 par Gilles Lefebvre, Anaïs Allard-Rousseau, Laurette Desruisseaux-Boisvert et l'Abbé J-H Lemieux (Villeneuve, 2013).

Puis, en 1953, un groupe de Joliettains décide de fonder le Centre d'art de Joliette, avec pour président M. Guy Desjardins, Mme Guy Desjardins[79] et Mlle Marthe Fontaine pour vice-présidentes et Mlle Lise Guertin à la trésorerie (Un Centre d'Art s'ouvre à

[79] Il s'agit des noms tels qu'ils étaient publiés dans la presse écrite. Il était à l'époque usuel d'identifier une femme mariée par le nom complet de son époux.

Joliette, 9 septembre 1953, p. 5). La première saison des cours, devant débuter en octobre 1953, propose des cours de ballet, de langue espagnole, de musique (piano, solfège, culture d'oreille, violon, violoncelle, flute, orgue, harpe) ainsi que de peinture et d'histoire de l'art (Fondation d'un Centre d'Art à Joliette, 9 septembre 1953, p. 5). Le calendrier des cours (débutant à l'automne) confirme que le public cible des activités du centre est composé des populations locales de la région, contrairement au Centre d'art de Sainte-Adèle où les activités ont d'abord été proposées en été pour rejoindre les touristes.

Sous l'instigation de Marguerite Giguère-Boileau qui y agit à titre de présidente, le Centre d'art de Chicoutimi est créé en 1955 (Mouvement artistique, 10 février 1955, p. 3 ; Molière et Chancerel…, 6 juin 1956, p. 1). Actif toute l'année, le centre d'art organise principalement, durant sa première année d'activité des visites de groupes dans des musées, églises, sites historiques, ateliers et collections privées de peinture en plus de présenter des films d'art et des conférences, avant de diversifier ses activités suite à la formation de plusieurs comités, dont un de théâtre (L'art et nous. Chronique…, 3 décembre 1955, p. 4 ; Molière et Chancerel…, 6 juin 1956, p. 1).

Toujours en 1955, un groupe de citoyen.ne.s fonde le Centre d'art de Trois-Rivières, dont l'objectif est de se dévouer « aux arts de tous domaines » (Le centre d'art de Trois-Rivières, 9 septembre 1955, p. 1). L'exposition inaugurale organisée par le centre d'art à l'automne 1955 présente les œuvres de deux peintres nouvellement installés dans la région : Jordi Bonnet et Gilles Lamer (Une rétrospective de 1955…, 31 décembre 1955, p. 19).

En 1956, le Centre d'art de Percé, fondé par la sculpteure Suzanne Guité et son mari le peintre Alberto Tommi, amorce ses activités.

En cette même année, le Centre d'art de Cowansville est créé et prend place dans le pavillon (*clubhouse*) de la Bruck Mills Co. Le premier conseil d'administration du Centre, entièrement féminin, est constitué d'Eugenie Sharp Lee à la présidence ; de Mme G. Fuller, de Mme J.G. Gibson, de Mme Paul E. Roy et de Mlle A. Fleury à la vice-présidence ; de Mme W. S. Rodger à la trésorerie ; ainsi que de Mme K. C. Winer, de Mme A. Gauthier et de Mme D.J. Morrison au poste de secrétaire (Decentralization Of Culture Urged…, 23 juillet 1956, p. 3).

Ensuite, en 1957, le Centre artistique et artisanal du Richelieu est créé au mont Saint-Hilaire à « l'initiative d'un petit groupe d'hommes d'affaires », sous la présidence d'André Saint-Pierre, avec l'objectif de présenter le travail d'artistes et d'artisans du Québec, exclusivement (Ouverture du Centre artistique…, 29 juillet 1957, p. 7).

Fondé en 1958, le Centre d'art Mauricien est le fruit d'une « intense coopération entre divers spécialistes dans tous les domaines où les [Tri-fluviens] désirent se perfectionner », en proposant d'abord, entre autres, des cours de chant, d'art dramatique, de ballet, de peinture ainsi que de stylistique dans un vaste local situé dans le quartier commercial de Trois-Rivières (En potinant…, 10 octobre 1958, p. 1, 8 ; Hospitalité du Centre d'Art Mauricien, 18 novembre 1958, p. 10).

Le Centre Culturel de St-Jean des Piles (Shawinigan) est ensuite créé par le sculpteur Louis Parent en 1959, et commence modestement ses activités en offrant tout d'abord une série d'une dizaine de cours d'initiation aux arts plastiques à une quinzaine d'élèves (« Ce n'est qu'une tentative »… , 2 mars 1959, p. 13). Parent fait dès 1960 appel à Mme Marcel Crête, Mme H. Fisher à Mlle Hélène Robert qui vont l'assister dans son travail (La Grange-aux-Moines…, 27 août 1960, p. 16).

Finalement, sous la direction d'un comité exécutif de onze membres, le Centre d'art de Sorel débute ses activités en 1959, avec l'objectif d'encourager la création artistique et

de fournir des loisirs créatifs aux jeunes et aux adultes dans les domaines des arts plastiques, de l'art dramatique, de la danse, de la musique, de la littérature et de la photographie (La ville de Sorel…, 15 décembre 1959, p. 9). Mme Roger Petitclerc y est présidente ; M. Louis-Roland Paradis, vice-président ; M. Laurier St-Germain, secrétaire ; et Mlle Thérèse Cadorette, trésorière (La ville de Sorel…, 15 décembre 1959, p. 9).

Cette énumération des centres d'art fondés durant les années 1950 au Québec, bien que non exhaustive, met de l'avant une des particularités du phénomène : ces organismes ont tous été créés indépendamment, grâce à des initiatives citoyennes, individuelles ou communautaires. Plusieurs centres d'art – parce qu'il sont fondés par des personnes qui (malgré toute leur bonne volonté) ne disposent pas nécessairement des ressources nécessaires pour maintenir et faire progresser un tel organisme – ont une durée d'existence éphémère, ce qui complexifie le travail de recherche documentaire à leur sujet. L'absence de structure centrale pour les centres d'art de la province explique le fait que l'offre d'activités puisse différer grandement d'un lieu à l'autre ; ceux-ci ayant parfois seulement en commun la dénomination de centre d'art et l'objectif global d'améliorer l'offre culturelle dans une région donnée.

Ainsi, au début des années 1960, une cinquantaine d'initiatives culturelles bénévoles (dénombrement qui inclut les centres d'art, entre autres)[80] stimulaient le développement de la culture à travers la province et hors des grands centres artistiques (Robert, 1973, p. 43). En 1967, le ministère des Affaires culturelles soutient que 25 centres d'art sont en exercice (Ministère des Affaires culturelles, 1967, p. 11).

---

[80] Bien que Guy Robert n'explicite pas quels types d'organismes ont été regroupés sous cette catégorie, nous présumons qu'elle inclut les centres d'art, les théâtres et les colonies de musiciens, entre autres.

3.4.3 L'implication de l'État : le début de la fin

Durant plusieurs années, les centres d'art continuent à se multiplier et seront appréciés au Québec tant par les publics et consommateur.trice.s de culture que par le milieu artistique qui reconnaît aux centres d'art un rôle d'importance dans le développement culturel de la province. Le ministère des Affaires culturelles reconnaît aussi l'efficacité de ces organismes pour favoriser la culture populaire (Ministère des Affaires culturelles du Québec, 1965, p. 18)

Néanmoins, durant les années 1960, un souhait de la part de l'État provincial de structurer « toute cette bonne volonté en vrac […] sous l'administration hiérarchisée d'un ministère de la Culture » aurait eu pour premier résultat de rompre le contact avec plusieurs des initiatives préexistantes et qui avaient jusqu'alors réussi à fonctionner et à s'établir (Robert, 1973, p. 43). Durant l'exercice financier 1964-1965, le ministère des Affaires culturelles adopte un ensemble de normes d'accréditation pour les centres d'art désireux d'obtenir un soutien financier, après que le directeur du service des subventions aux organismes culturels ait constaté que ces organismes « manquaient dans l'ensemble de structure administrative adéquate, et quelques-uns d'une gestion habile » (Ministère des Affaires culturelles du Québec, 1965, p. 63). D'ailleurs, le rapport annuel du ministère évalue qu'on appelait centre d'art « tout ce qu'on ne savait pas étiqueter de façon plus appropriée » (Ministère des Affaires culturelles du Québec, 1965, p. 63).

À cela s'ajoute un vaste programme de subventions lancé dès 1963 à l'échelle nationale afin de construire des centres culturels dans le cadre des festivités du centenaire de la Confédération. En 1964, le rapport annuel du ministère des Affaires culturelles du Québec annonce la fondation prochaine d'un service du rayonnement culturel :

> La création [d'un service du rayonnement culturel] s'impose d'une façon toute particulière en raison de l'éclosion spontanée des centres d'art dans les régions

> du Québec. Outre que la multiplication de ces organismes répond à un besoin souvent constaté de décentralisation culturelle, elle constitue un mouvement destiné à s'accélérer en conséquence de l'impulsion que la loi du centenaire de la Confédération donnera à l'activité locale sur de nombreux points du territoire québécois : il a été, en effet, convenu que les monuments commémoratifs du centenaire seront des centres culturels. Il convient donc de prévoir la mise en train d'un service propre à conseiller les animateurs des centres, de coordonner l'activité de ceux-ci et d'organiser entre eux un système d'échanges, à partir d'un inventaire des manifestations qu'ils peuvent mettre sur pied. (Ministère des Affaires culturelles du Québec, 1964, p. 13)

Bien que, dans cette citation, le ministère reconnaisse l'existence des centres d'art en région, il réduit le phénomène à une « éclosion spontanée » alors que plusieurs organismes faisaient partie du paysage culturel de la province depuis près d'une dizaine d'années, parfois davantage. La création d'une structure pour encadrer ces organismes aurait ainsi surtout été mise en branle en réaction à l'annonce de la construction des centres culturels commémoratifs du centenaire de la Confédération.

Au sujet de ces centres culturels, cinquante-cinq projets sont retenus et réalisés au Québec, constituant un nouveau réseau « improvisé » très peu réfléchi qui aura une très mauvaise réception critique et qui finira par sombrer dans l'oubli, mais non sans heurts ni dette (Robert, 1973, p. 43). Le déclin des centres d'art en raison des implications de l'État sera développé dans le dernier chapitre de cette thèse.

3.5 Conclusion

Bien que l'appellation centre d'art soit polysémique, la définition que nous en proposons dans cette thèse insiste sur la visée non lucrative de ces projets, sur son objectif d'encouragement de la production et des loisirs créatifs ainsi que sur la proposition d'une offre culturelle diversifiée liée à plusieurs disciplines artistiques. Au Canada, il semblerait que la fondation de plusieurs centres d'art dans les années 1940 et 1950 ait été fortement influencée par les programmes états-uniens du FAP. Durant

notre période, plusieurs centres d'art sont fondés au Québec, parmi lesquels ceux énumérés ci-haut, le premier d'entre eux étant la réalisation de Pauline Rochon à Sainte-Adèle, en 1949.

Dans le premier chapitre de cette section, l'importance de la définition et de la reconnaissance d'une identité canadienne-française (autour de valeurs communes et de la construction de l'histoire de cette nation entre autres) a été mise de l'avant afin de démontrer comment ces aspects ont joué un rôle d'importance dans le développement du climat culturel et artistique au Québec entre 1949 et 1960. Mais encore, l'articulation, les représentations de la dualité et les querelles autour des notions de tradition et de modernité nous ont également permis de constater l'effervescence de l'activité et les transformations rapides du milieu artistique durant cette période. Malgré cette forte activité, nous avons démontré dans le second chapitre que tant l'État fédéral que provincial ne participaient pas activement au soutien des arts visuels et ne proposaient que peu de projets visant à stimuler la création et la production artistique ou à soutenir les artistes professionnel.le.s. De surcroît, les entrepreneures culturelles de notre corpus n'ont donc pas bénéficié de l'aide de l'État pour mettre sur pied leur entreprise. Ce n'est qu'à partir de 1961, suite à la création du ministère des Affaires culturelles, que le rôle de l'État provincial dans le soutien des arts visuels prend davantage d'importance. Finalement, le troisième chapitre de cette section a présenté l'émergence des centres d'art au Canada et au Québec. Le phénomène des centres d'art est exemplaire des initiatives privées mises sur pied afin de prendre en charge le développement artistique et culturel de communautés et pallient en quelque sorte le soutien lacunaire de l'État envers le secteur artistique durant cette période. La prochaine section de cette thèse présente plusieurs initiatives privées de femmes qui répondent d'objectifs similaires alors qu'elles ont décidé de fonder et de diriger un organisme culturel pour favoriser le développement des arts visuels.

PARTIE II

FEMMES ET ENTREPRENEURIAT CULTUREL : UNE MISE EN CONTEXTE

Par la démonstration de la multiplication des espaces de promotion et de diffusion des arts visuels au XXe siècle fondés et dirigés par des femmes en France, aux États-Unis et au Canada, la deuxième partie de cette thèse inscrira dans une certaine filiation l'activité des entrepreneures culturelles de notre corpus.

Dans un premier temps, la présentation de plusieurs de ces initiatives permettra de dégager des similarités ou expériences analogues qui seront liées, dans les chapitres suivants, à l'activité de Rochon, Lefort, Guité, Sharp Lee ou Delrue. Dans un second temps, l'examen des ressources et parcours respectifs des entrepreneures culturelles de notre corpus, puis d'aspects relatifs à la mise sur pied ainsi qu'à la gestion de leur organisme culturel, servira à déterminer leurs motivations et à démontrer comment elles ont réussi à intégrer le milieu artistique.

CHAPITRE IV

LA FONDATION DE LIEUX DE DIFFUSION ET D'ÉDUCATION ARTISTIQUE ALTERNATIFS

Cette marche des femmes à travers le siècle ne se fait pas de manière isolée
et nous devons la penser dans un mouvement où chacune avance
avec un regard sur l'autre et sur les domaines des unes et des autres.
L'amateurisme, qui jusque-là était la seule façon d'accéder à ces domaines,
pouvait à la rigueur s'exercer à l'intérieur de la sphère privée, dans le cadre du foyer familial.
Aller vers le professionnalisme signifie sortir de chez soi.
C'est-à-dire aussi, implicitement, s'appuyer sur des réseaux (masculins ou féminins),
trouver ou chercher d'autres modèles de femmes.
Être professionnel.le, c'est pouvoir penser les autres et se penser au sein des autres.

CATHERINE GONNARD ET ELISABETH LEBOVICI

Plusieurs femmes, en France, aux États-Unis et au Canada, se sont appliquées à fonder et à diriger des institutions et des espaces où elles ont pu agir en tant qu'entrepreneures et intermédiaires culturelles. Suite à l'ouverture de la galerie Denyse Delrue en 1957, Adrien Robitaille souligne (à tort) à Delrue qu'elle n'est que la seconde femme, après Agnès Lefort, à s'aventurer ici dans la carrière de galeriste (29 septembre 1957, p. 14). Delrue confirme qu'elle est informée de la présence active des femmes ailleurs dans le secteur de la diffusion culturelle en lui rétorquant qu'il s'agit « […] peut-être [d']une profession nouvelle pour la femme au Canada ; mais il y a déjà belle lurette que les directrices de galeries sont au moins égales en nombre aux hommes dans les grandes

villes d'Europe ou des États-Unis » (Delrue citée dans Robitaille, 29 septembre 1957, p. 14).

Dans ce chapitre, nous examinerons les cas de quelques femmes qui ont fondé des espaces de promotion des arts visuels et ont pu exercer une réelle influence dans le développement des arts. Nous avons sélectionné une pluralité de figures qui nous permettaient de témoigner de la diversité de formes qu'ont pu prendre les projets mis sur pied par toutes ces entrepreneures en fonction de leur milieu de vie, de leurs motivations, de leurs ressources et de leurs goûts respectifs.

Nous aurions souhaité inclure dans ce panorama davantage de femmes ayant créé des organismes adoptant une formule similaire à celle des centres d'art, mais le travail historique de redécouverte des sources documentaires à leur sujet demeure encore, pour la plupart d'entre elles, à faire. Plusieurs ouvrages monographiques[81] ont été consacrés au travail de femmes actives dans le secteur de la diffusion artistique (bien que leur nombre soit de beaucoup inférieur à ceux consacrés aux producteur.trice.s artistiques). Toutefois, le sujet des professions liées à l'animation culturelle et à l'enseignement des arts aux publics amateurs demeure un terrain à défricher. C'est pourquoi notre présentation traitera peu des femmes appartenant à cette catégorie, même si des femmes occupaient ces fonctions et ont certainement influencé le secteur des arts visuels.

Notre analyse – bien qu'incomplète – permettra néanmoins de montrer la présence et l'implication de femmes actives dans ce domaine jusqu'en 1960, et le rôle de premier plan que plusieurs d'entre elles ont joué dans le développement des arts de leur époque.

---

[81] Ces publications prennent principalement la forme de la biographie ou de récits autobiographiques. Voir, par exemple : Guggenheim, 1979 ; Hall, 1991 ; Le Morvan, 2011 ; Pollock, 2006.

4.1 Les entrepreneures culturelles en France

À la fin du XIXe siècle (1894) en France, le rôle des femmes est considéré comme essentiel dans le développement artistique du pays au Congrès national des arts décoratifs (Ha, 2014, p. 42 ; Gonnard et Lebovici, 2007, p. 17). Marie-Joséphine Pégard, envoyée spéciale à l'Exposition universelle de Chicago, soutient que le développement des arts décoratifs dépendrait des femmes puisque ce serait elles qui aménagent et décorent les espaces domestiques, ajoutant même que les femmes seraient elles aussi objets d'art, donc décoratrices ainsi qu'objets de décoration[82] (Offen, 2018, p. 208 ; Gonnard et Lebovici, 2007, p. 18). Le rôle des femmes dans les arts décoratifs demeurait donc, selon cette analyse, contraint à la sphère privée et domestique.

Toutefois, des femmes des milieux bourgeois et lettrés fondent des lieux dans l'espace public pour diffuser les esthétiques modernes et choisissent d'être des « activistes » du monde de l'art en promouvant des productions novatrices (Gonnard et Lebovici, 2007, p. 258). Gonnard et Lebovici attribuent une fonction créatrice à la fondation de ces lieux de diffusion : « De leur galerie, elles vont faire leur *création* […] » (2007, p. 258).

Au sujet des esthétiques contemporaines, Gonnard et Lebovici reconnaissent que plusieurs femmes galeristes telles Jeanne Bucher, Denise René ou Iris Clert se sont portées à la défense de l'art abstrait, tandis que d'autres se sont affairées à promouvoir les esthétiques d'avant-garde tels le fauvisme et le cubisme (2007, p. 258).

---

[82] L'historienne Michelle Perrot amène une constatation similaire lorsqu'elle évoque qu'au XIXe siècle en France les femmes s'inscrivent dans l'espace « comme ornements, strictement disciplinées par la mode, qui codifie leurs appparences, vêtements et maintien […] » (1998, p. 12).

4.1.1 Berthe Weill (1865-1951) – Galerie B. Weill

C'est notamment le cas de Berthe Weil qui, en 1901, devient la première femme à exercer la profession de galeriste en France avec la fondation de la galerie B. Weill, qu'elle gère jusqu'à sa fermeture en 1939. Marianne Le Morvan soutient qu'à l'époque de l'ouverture de cette galerie, seulement deux autres osaient exposer la jeune peinture. Après avoir été la première à présenter les fauves à Paris, notamment Henri Matisse, Weill aurait également été la première à exposer des artistes explorant les avenues du cubisme tels Pablo Picasso, Fernand Léger, André Derain et Georges Braque (Le Morvan, 2011, p. 82, 2017, p. 12).

Weill a laissé plusieurs traces écrites de son activité en tant que galeriste, notamment en publiant ses mémoires[83] et en éditant le *Bulletin de la Galerie B. Weill*[84] ainsi qu'un journal[85] (Le Morvan, 2017, p. 14). Le Morvan qualifie Weill de « militante féministe revendiquée » en soutenant qu'elle a « bataillé pour que soit reconnu le talent d'artistes femmes comme Émilie Charmy, Alice Halicka, Hermine David, Jacqueline Marval, Valentine Prax et Suzanne Valadon et, dans une moindre mesure, Marie Laurencin » (2017, p. 12-13). Elle précise également que Weill a participé à la reconnaissance et à la légitimation des femmes artistes en exposant sur un pied d'égalité les travaux des hommes et des femmes artistes (Le Morvan, 2011, p. 7). Weill est reçue Chevalier de

---

[83] *Pan dans l'oeil, ou trente ans dans les coulisses de la peinture contemporaine 1900-1930* (1933) est édité par la Librairie Lipschutz à un total de 530 exemplaires et comprend notamment des illustrations par Pablo Picasso, Raoul Dufy et Jules Pascin (Bibliothèque Kandinsky, s. d.).

[84] Publié entre 1923 et 1934, le style du *Bulletin* (un dépliant de quatre pages, dans lequel est insérée une feuille volante comprenant la liste des œuvres de l'exposition, paraît environ 15 fois l'an, suivant le rythme des expositions de la galerie) oscillait entre le catalogue d'exposition et l'essai sur l'art. Weill et des collaborateurs rédigent les textes qui y sont imprimés au fil des ans (Perennes, 2014, p. 103-104).

[85] *Le Bousilleur*, à partir de 1924, devient le « second organe » de la galerie et forme un système de double discours de diffusion avec le *Bulletin*. Alors que le *Bulletin* était seulement remis aux personnes visitant la Galerie, le journal visait une distribution plus large (Perennes, 2014, p. 104, 106).

la Légion d'honneur en 1948, distinction accordée en reconnaissance de son rôle de protectrice des arts (Le Morvan, 2011, p. 162).

4.1.2 Yadwiga Zak (1885-1943) – Galerie Zak

Hedwige Zak (née Jadwiga Kon), peintre amateur, rencontre puis épouse le peintre Eugeniusz Zak en 1913, qui bénéficie alors d'une certaine reconnaissance internationale en tant qu'expressionniste romantique jusqu'à son décès en 1926 (Masurovsky, 2017, p. 75).Veuve et mère d'un enfant né en 1914, Hedwige Zak fonde une galerie à Paris à la fin de l'année 1927[86] (Masurovsky, 2017, p. 75), qui se spécialise en art moderne d'Europe et d'Amérique latine (Masurovsky, 2017, p. 75 ; Jozefacka, 2017). Zak y présente notamment le travail de Giorgio de Chirico, de Vassily Kandinsky, d'Alberto Giacometti et de Joaquin Torres-Garcia, en plus de celui de son défunt mari (Masurovsky, 2017, p. 76-77). Masurovsky soutient que Zak présente régulièrement le travail d'artistes juifs de l'École de Paris ainsi que de femmes artistes, notamment en accueillant en 1932 une exposition consacrée à la production de femmes artistes d'origine américaine mais travaillant à Paris (2017, p. 77, 83).

La galerie aurait cessé ses activités suite à l'invasion des Allemands à Paris en juin 1940 et Zak, d'origine juive, est tuée à Auschwitz en 1943 (Masurovsky, 2017, p. 78, 80). En 1946, l'ancien gérant de la Galerie Zak la rouvre en tant que nouveau propriétaire ; Vladimir Raykis dirige ensuite l'entreprise jusqu'à sa mort en 1965 (Masurovsky, 2017, p. 82).

---

[86] Bien qu'elle soit créée en décembre 1927, sa première exposition n'aurait eu lieu qu'en juillet 1928 (Barbara Brus-Malinowska, 2004, dans Masurovsky, 2017/1, p. 75).

4.1.3 Katia Granoff (1895-1989) – Galerie Katia Granoff

En 1926, Katia Granoff fonde à Paris sa première galerie éponyme, après avoir étudié en Suisse la littérature et les sciences sociales (Piguet, s. d.). Elle y expose la jeune peinture, soutient les artistes de l'École de Paris et présente entre autres des œuvres de Marc Chagall (Le Morvan, 2011, p. 49 ; Piguet, s. d.). Au fil des ans, elle ouvre trois nouvelles galeries et est notamment reconnue pour avoir redécouvert les séries de *Nymphéas* de Claude Monet, alors réputées invendables (Piguet, s. d.). À sa retraite, en 1987, ses enfants et son neveu prennent la relève et continuent, notamment, à présenter les artistes qui avaient été lancés et défendus par Granoff (Archives et documentation du Centre Pompidou, s. d.).

4.1.4 Jeanne Bucher (1872-1946) – Galerie Jeanne Bucher

En 1925, Jeanne Bucher fonde à son tour une galerie homonyme à Paris dans laquelle elle défend et expose les esthétiques modernes jusqu'à son décès[87]. Elle y lance la carrière de plusieurs jeunes artistes, réalise un travail d'éditrice d'art[88] et promeut une multiplicité d'esthétiques abstraites, notamment en présentant le travail de Pablo Picasso, de Giorgio de Chirico, de Piet Mondrian, de Max Ernst, de Jean Arp, de Man Ray et de Vassily Kandinsky, pour ne nommer que ceux-là (Galerie Jeanne Bucher Jaeger, 2018a, en ligne)[89]. Selon Gérard Monnier, les activités d'exposition et d'édition

---

[87] À l'exception d'une période entre 1932 et 1936 durant laquelle, à cause d'ennuis financiers, Bucher est forcée de suspendre les activités de sa galerie (Monnier, 1996, p. 145-146).

[88] Entre 1925 et 1943, Bucher édite 28 livres consistant en des recueils de reproductions ou en des livres d'artistes (Monnier, 1996, p. 146).

[89] Kandinsky, que Bucher expose à quatre reprises, la considère comme une figure à part dans le paysage des marchands d'art : « Les autres marchands sont des corbeaux noirs. Elle, c'est une mouette, car elle est toute blanche, toute pure » (Galerie Jeanne Bucher Jaeger, 2018b). Étrangement, Agnès Lefort se fera également comparer à un oiseau blanc (poule blanche) lorsqu'il sera question de son activité de galeriste :

de Bucher ont fait de sa galerie un « lieu de rencontre privilégié » entre peintres et poètes (1996, p. 146). Il ajoute que Bucher fait figure d'exception dans le paysage parisien de son époque en étant pratiquement la seule à Paris, à ce moment, à promouvoir le travail des jeunes femmes artistes (Monnier, 1996, p. 145).

4.1.5 Denise René (1913-2012) – Galerie Denise René

Denise René (de son vrai nom Denise Bleibtreu) est certainement une des figures les plus reconnues dans le secteur de la diffusion artistique en France durant les décennies 1940 et 1950. Elle fonde sa galerie éponyme en 1944 et diffuse de plus en plus l'abstraction géométrique dès 1946, en plus d'accueillir la première exposition d'art cinétique en 1955 (René Denise – [1913-2012], s. d.). Elle décide alors, comme ligne de direction, de n'exposer que de l'art abstrait. Elle réalise également plusieurs dialogues dans ses expositions, faisant se côtoyer des productions provenant d'artistes de générations différentes, en proposant une nouvelle trame évolutive historique pour l'histoire de l'art, en créant donc un lien de continuité et en justifiant la recherche des jeunes artistes abstraits. Elle introduit également à Paris la production de plusieurs artistes de l'Europe de l'Est et de l'Amérique latine, à une époque où souvent les seuls artistes étranger.ères exposé.e.s dans les galeries de Paris l'étaient parce qu'ils ou elles étaient venu.e.s y résider (Abadie, s. d.).

> In the fable, the *poule blanche* spurns the plentiful seed on the common manure heap and starves while fastidiously seeking the purest and best in the field. […] Agnès did not starve, as the art world of Canada well knows today, though her bird-like physique, then as now, has always suggested starvation was not far away. Instead, […] she built a most successful and respected business […]. But whether it is attributed to fastidiousness, to courage, to determination or to simply being unable to see any other course, *la poule blanche* dealt only with the freshest and newest seeds of art, and made it work. (l'italique est de l'auteur) (Haworth, mai-juin 1964, p. 124)

Sur la question de la représentation des entrepreneures culturelles, voir la dernière section de cette thèse.

Gonnard et Lebovici évoquent que certains ne la qualifiaient pas de marchande de tableaux, mais plutôt de militante, reprenant le rôle de protectrice des arts qui a été bien longtemps un des seuls que les femmes pouvaient tenir dans le milieu de l'art (2007, p. 258). Au fil des ans, Denise René ouvre plusieurs autres galeries, dont un espace à New York, et le Centre Georges-Pompidou présente en 2001 une exposition rétrospective en hommage à la galeriste (René Denise – [1913-2012], s. d.). Aujourd'hui, deux Galeries Denise René sont encore en activité.

4.1.6 Iris Clert (1917-1986) – Galerie Iris Clert

Iris Clert (née Athanassiadis) fonde à Paris, en 1956, la galerie Iris Clert qui est consacrée à la diffusion des esthétiques contemporaines (Coleby, 2003). Elle s'est également spécialisée dans la promotion des jeunes artistes en début de carrière et a accueilli des projets d'expositions les plus novateurs, tels *Le Vide*[90] d'Yves Klein en 1958 et *Le Plein* d'Arman en 1960 (Coleby, 2003 ; Poggi, 2011, p. 130).

Ainsi, en France, plusieurs galeries d'art sont fondées par des femmes à partir du début du XXe siècle, avec une certaine période d'accalmie autour des périodes de la crise économique ainsi que de la Première et de la Seconde Guerres mondiales. Ces entrepreneures culturelles ont toutes fait preuve d'audace en présentant le travail des jeunes artistes modernes européen.ne.s et certaines ont aussi mis leur galerie au service de projets artistiques innovateurs.

---

[90] Le titre réel de l'exposition était *La spécialisation de la sensibilité à l'état de matière première en sensibilité,* mais elle a été popularisée sous le nom *Le Vide*.

4.2 Les entrepreneures culturelles aux États-Unis

Dans son étude des femmes dans la culture aux États-Unis au XIXe et au début du XXe siècle (1991), Kathleen D. McCarthy reconnaît qu'elles ont d'abord tenu un rôle limité dans les premières institutions culturelles telles les galeries d'art, musées et associations artistiques, mais que, après le tournant du siècle, des femmes mécènes ou protectrices des arts ont joué un rôle actif en établissant des institutions culturelles majeures qui ont contribué à la reconnaissance de l'art des États-Unis à l'international et à la redéfinition de l'avant-garde américaine (p. xi). Notamment, elles y seraient parvenues en créant des lieux de formation professionnelle pour les femmes dans le domaine des arts décoratifs, en fondant des lieux d'exposition consacrés à des pratiques modernes et marginales et en encourageant les artistes américain.e.s de leur époque (McCarthy, 1991). Une particularité de la situation aux États-Unis consiste en l'établissement de plusieurs institutions muséales fondées, sur une base individuelle, par des femmes fortunées qui souhaitent présenter au public leurs très larges collections personnelles.

4.2.1 Isabella Stewart Gardner (1840-1924) – Isabella Stewart Gardner Museum

C'est notamment le cas d'Isabella Stewart Gardner (née Stewart), issue de l'élite bourgeoise américaine, qui a été une précurseure de ce nouveau style philanthropique, en fondant sa propre institution muséale (inaugurée en 1903) où elle y affirme ses goûts esthétiques (McCarthy, 1991, p. 150 ; Whitelaw, 2012, p. 359, 368). Selon McCarthy, elle aurait ouvert la voie à plusieurs femmes qui, individuellement, durant les premières décennies du XXe siècle, vont participer au développement de l'histoire de l'art américain et à la transformation des arts visuels en diffusant des pratiques (telles les arts décoratifs, les arts populaires et les avant-gardes) jusqu'alors négligées et inconsidérées par les milieux officiels de l'art (1991, p. 150, 179).

4.2.2 Edith Gregor Halpert (1900-1970) – Downtown Gallery

Avant de devenir galeriste, Edith Gregor Halpert (née Edith Gregoryevna Fivoosiovitch) a entre autres travaillé pour une banque d'investissements et elle a été reconnue comme une des seules femmes cadres de Wall Street de l'époque en plus d'avoir donné des conférences sur l'amélioration de la productivité et de l'efficacité du travail en entreprise (Pollock, 2006, p. 46-47). Gregor Halpert a donc des connaissances et habiletés quant à la promotion et la gestion. Avec ses revenus, elle permet à son mari, l'artiste Sam Halpert, de se concentrer sur sa production artistique (Pollock, 2006, p. 47), avant que ceux-ci ne se séparent.

Gregor Halpert fonde la Downtown Gallery en 1926 à New York, pendant une période où seulement quelques galeristes osent exposer et vendre l'art américain contemporain (Pollock, 2006, p. ix). La plupart des galeries new-yorkaises se situant à Uptown, Halpert fait le choix stratégique de s'établir à Greenwich Village, à proximité des ateliers d'artistes, où les loyers sont moins onéreux (Pollock, 2006, p. 57). Il s'agit d'une des premières galeries à s'établir dans le quartier et Gregor Halpert la gère durant 44 ans. Elle ne se limite pas à exposer et vendre tableaux et sculptures : elle va également s'intéresser à d'autres médiums tels la céramique, la poterie ou le mobilier design (Pollock, 2006, p. 60).

Elle a préparé le terrain pour le marché de l'art de l'ère moderne, en instituant des stratégies promotionnelles agressives et efficaces en créant un nouveau type d'environnement commercial qui combine communauté, éducation et commerce (Pollock, 2006, p. 60). Elle a également créé un marché aux États-Unis pour l'art populaire (*folk art*), en plus d'avoir été impliquée dans plusieurs projets culturels d'envergure hors de sa galerie, tel le Federal Art Project. Avec plusieurs des plus grand.e.s collectionneur.euses d'art du pays qui sont devenu.e.s des client.e.s régulier.ères de sa galerie (notamment Abby Aldrich Rockefeller et Mary Quinn Sullivan), elle diffuse des esthétiques modernes et l'art américain : « To me it seems

fitting that women should foster this plan. Tradition points to greater courage in women toward reforms and new ideas » (Gregor Halpert citée dans Pollock, 2006, p. 110).

4.2.3 Abby Aldrich Rockefeller (1874-1948), Lillie Bliss (1864-1931) et Mary Quinn Sullivan (1877-1938) – Museum of Modern Art (MoMA)

Abby Aldrich Rockefeller (née Abigail Aldrich) épouse John Davidson Rockefeller Jr. en 1901 et commence à collectionner l'art moderne américain et européen autour de 1925. Elle fait transformer ensuite une partie de sa résidence en galerie d'art, qu'elle nomme Topside Gallery et où elle organise des expositions présentant sa collection d'œuvres d'art. Lillie Bliss commence à collectionner l'art moderne américain et européen durant la première moitié des années 1910. Rockefeller et Bliss viennent de milieux très fortunés et, en plus de collectionner, elles sont également des mécènes puisqu'elles commandent la réalisation de plusieurs œuvres à des artistes modernes. Quant à Mary Quinn Sullivan (née Quinn), elle enseigne les arts (jusqu'à son mariage en 1917 avec Cornelius J. Sullivan, un avocat réputé de New York) et se consacre à plusieurs causes philanthropiques, souvent liées à l'art ou à l'artisanat, en plus de commencer une collection d'art moderne. En 1929, toutes trois décident de fonder ensemble un musée dédié à l'art moderne : le Museum of Modern Art (MoMA)[91], qui ouvre ses portes la même année. Puis, en 1932, Sullivan fonde une galerie d'art commerciale exposant de l'art américain ainsi qu'européen et où elle emploie Betty Parsons.

---

[91] Le site Internet du musée, dans sa section historique « The Museum of Modern Art History » ne nomme Rockefeller et Sullivan que par le nom de leur mari : « In the late 1920s, three progressive and influential patrons of the arts, Miss Lillie P. Bliss, Mrs. Cornelius J. Sullivan, and Mrs. John D. Rockefeller, Jr., perceived a need to challenge the conservative policies of traditional museums and to establish an institution devoted exclusively to modern art » (The Museum of Modern Art, 2019). Bien qu'il était courant à l'époque de la fondation du musée d'identifier les femmes mariées par le nom complet de leur époux, ce choix dans la rédaction d'un texte actuel nous apparaît à tout le moins discutable.

4.2.4 Gertrude Vanderbilt Whitney (1875-1942) – Whitney Museum of American Art

Gertrude Vanderbilt Whitney (née Vanderbilt), sculpteure professionnelle, est aussi issue d'un milieu fortuné et dispose également d'une imposante collection d'œuvres contemporaines réalisées par des artistes américain.e.s. En 1914, elle fonde le Whitney Studio où elle présente des expositions d'artistes américain.e.s vivant.e.s alors ignoré.e.s par les circuits académiques traditionnels (Whitney Museum of American Art, 2019). Alors qu'elle entreprend des démarches, en 1929, pour faire don de sa collection de plus de 600 pièces d'art contemporain américain au Metropolitan Museum, elle essuie un refus de la part de l'institution muséale qui soutient disposer déjà de suffisamment d'œuvres d'artistes américain.e.s (McCarthy, 1991, p. 237). Dès lors, Whitney, avec sa collaboratrice Juliana Force[92], se fixent l'objectif de fonder un musée qui aurait pour objectif de collectionner et d'exposer l'art américain de qualité, en privilégiant le travail des artistes vivant.e.s (McCarthy, 1991, p. 237). Sa position sociale et sa fortune en tant qu'héritière et épouse d'un homme d'affaires bien nanti lui ont permis de dégager les fonds nécessaires pour une telle entreprise. Le Whitney Museum of American Art ouvre officiellement ses portes en novembre 1931 et Force en devient la première directrice.

4.2.5 Peggy Guggenheim (1898-1979) – Art of This Century

Peggy Guggenheim (tout comme Stewart Gardner, Rockefeller, Bliss et Whitney) provient d'une famille très fortunée. En janvier 1938, elle ouvre une première galerie à Londres : la Guggenheim Jeune (Guggenheim, 1979, p. 166). Elle décide de fermer sa galerie à l'été 1939 avec, en tête, le projet d'établir un musée, mais la Seconde

[92] Force était à l'emploi de Whitney depuis 1907, en étant d'abord secrétaire et réviseure littéraire pour elle, puis est devenue sa collaboratrice dans ses différents projets artistiques, dont au Whitney Studio (McCarthy, 1991, p. 233).

Guerre mondiale la force à quitter l'Europe (car elle y subit de la discrimination en tant que juive) et à venir s'établir aux États-Unis.

En 1942, elle ouvre la galerie Art of This Century à New York où elle présente les avant-gardes européennes. Guggenheim tisse rapidement des liens avec des artistes américain.e.s modernes et offre à plusieurs leur première exposition (The Solomon R. Guggenheim Foundation, 2019). McCarthy soutient qu'elle a été une des personnalités les plus influentes des années 1940 aux États-Unis dans le milieu des arts (1991, p. 244). Une fois la Guerre terminée, Guggenheim choisit de fermer boutique en 1947 pour enfin entreprendre le projet de musée qu'elle chérissait depuis longtemps. Dans cet objectif, elle achète le Pallazo Venier dei Leoni, à Venise, pour accueillir sa collection (The Solomon R. Guggenheim Foundation, 2019).

4.2.6 Betty Parsons (1900-1982) – Betty Parsons Gallery

Betty Parsons (née Bierne Pierson), une artiste, travaille pour plusieurs galeries d'art avant de décider de fonder la sienne à New York en 1946 où elle diffuse les avant-gardes américaines. Elle travaille premièrement aux Midtown Galleries de New York après y avoir exposé en 1935, puis commence à travailler pour Mary Quinn Sullivan, qui devient son mentor, en 1937 (Hall, 1991, p. 62, 68). Elle dirige ensuite, en 1940, la galerie du Wakefield Bookshop sur la 55e rue, puis la section d'art moderne de la Mortimer Brandt Gallery de 1944 à 1946. En septembre 1946, Mortimer Brandt retourne en Angleterre et Parsons récupère l'espace de la galerie pour ouvrir la sienne : la Betty Parsons Gallery (Hall, 1991, p. 77). Elle loue le local à Brandt et le financement de la galerie repose d'abord sur ses économies et de l'argent qu'elle emprunte à quatre artistes et deux amis (Hall, 1991, p. 77). Puis, lorsque son amie Peggy Guggenheim ferme sa galerie pour retourner en Europe, en 1947, Parsons hérite de la représentation de ses artistes, ce qui inclut entre autres Mark Rothko, Jackson Pollock, Barnett Newman et Clyfford Still (Hall, 1991, p. 77).

Selon Lee Hall, avant le début des années 1950 aux États-Unis, peu de galeries exposaient l'art contemporain et encore moins de collectionneur.euse.s l'achetaient, mais Parsons aurait participé activement à la constitution d'un marché de l'art pour ces esthétiques (Hall, 1991, p. 99-100). Reconnaissant le rôle de la Petty Parsons Gallery dans la diffusion des esthétiques modernes, Stuart Preston écrit dans le *New York Times* en 1950 : « the painters and sculptors exhibiting here [à cette galerie] are as much in the front line of today's avant garde as they are highly conscious of being here » (4 juin 1950, p. X6).

Hall souligne que les premiers galeristes de l'art américain moderne étaient pour la plupart des femmes, puis émet l'hypothèse que les artistes, après avoir eu un certain succès sous la protection des femmes galeristes, se tournaient ensuite vers les hommes galeristes lesquels, selon la division sociale des rôles sexués, semblaient leur offrir une gestion des affaires davantage orientée vers le succès et le profit (1991, p. 101-102).

À partir des années 1950, encore plus de femmes choisissent la profession de galeriste aux États-Unis et s'affairent à promouvoir les esthétiques modernes, et particulièrement la production des artistes américain.e.s de la relève. Plusieurs d'entre elles bénéficient d'une formation en arts ainsi qu'en enseignement des arts ou en histoire de l'art. Par exemple, Grace Borgenicht (1915-2001), qui reçoit une formation artistique professionnelle et détient une maîtrise en enseignement des arts, fonde en 1951 à New York une galerie éponyme qu'elle opère jusqu'en 1995 (Smith, 21 juillet 2001, en ligne). Elle soutient alors avoir fondé sa galerie avec l'objectif d'aider l'art américain, qu'elle considérait être négligé par les autres galeristes (Collischan van Wagner, 1984, p. 85 ; Lueloff, 3 janvier 1965, p. C-1). Pour sa part, Martha Jackson (1907-1969) provient d'une famille aisée et étudie les arts ainsi que l'histoire de l'art à New York et à Baltimore avant de commencer à collectionner l'art moderne durant les années 1940 (Deirdre Robson, 2003). Elle fonde la Martha Jackson Gallery à New York en 1953 où elle promeut surtout les jeunes artistes américain.e.s et introduit au

public américain des esthétiques européennes contemporaines (Deirdre Robson, 2003). Percevant une différence entre les hommes et les femmes galeristes qu'elle côtoie, Jackson suppose alors : « Women run galleries for a cause, not for the money, and the artists appreciate that point of view » (Lueloff, 3 janvier 1965, p. C-1).

Finalement, quelques particularités se dégagent de l'entrepreneuriat culturel des femmes aux États-Unis durant la première moitié du XXe siècle. La première de ces particularités tient de la promotion par ces femmes d'esthétiques et de pratiques peu ou pas reconnues des milieux officiels de l'art, tels les arts populaires et l'art moderne américain, par exemple. De plus, plusieurs de ces entrepreneures disposent d'une fortune importante qui leur a d'abord permis de se constituer une imposante collection d'œuvres d'art puis ensuite d'investir (voire de s'investir) dans la mise sur pied d'institutions d'envergure tels des musées ; nous n'avons pas constaté ce phénomène en France ni au Canada. Pour ce qui est des entrepreneures moins fortunées, la plupart d'entre elles bénéficient d'une expérience préalable en gestion de galerie ou d'entreprise avant de se lancer dans la fondation de leur propre galerie. Enfin, une autre particularité de ces entrepreneures tient de leurs importants réseaux d'affaires et de collaborations féminins.

4.3 Les entrepreneures culturelles dans les autres provinces canadiennes

Sandra Gwyn, dans une étude commandée par la Commission royale d'enquête sur la situation de la femme au Canada, soutient que les femmes ont joué, depuis les débuts de la colonisation, un rôle de pionnières en tant que promotrices des arts ou « arts activists » (1971a et 1971b, p. 1). Elle ajoute : « they set out to create in Canada an ambience in which art could flourish – to build, in other words, the institutions through

which the art of others could develop »[93] (Gwyn, 1971b, p. 10). Néanmoins, un travail de recherche global autour de la majorité de ces figures ayant promu les arts visuels au Canada est encore à réaliser puisque peu d'études sur le sujet sont, à ce jour, disponibles.

4.3.1 Maud Bowman (1875-1944) – Edmonton Museum of Arts[94]

Contrairement aux autres cas de fondation de musées précédemment cités, c'est ici une femme de la classe moyenne, soit Maud Bowman, qui fonde le Edmonton Museum of Arts en 1924 (Whitelaw, 2012, p. 76-77). Anne Whitelaw explique :

> She did not have the economic capital or the social status to be an « art matron » in the way of [those women], but she had the powerful reputation of what were often dismissively referred to as « do-gooders » to support her in founding the Edmonton Museum of Arts. (2012, p. 78)

Ainsi, elle a su faire appel à son vaste réseau de bénévolat féminin[95] qui lui a permis d'aller puiser l'influence sociale et politique nécessaire pour mettre en œuvre ce projet (Whitelaw, 2012, p. 78). Le capital culturel de Bowman provient ici de son capital social fourni par son réseau social associatif, plutôt que d'un capital économique et d'un statut social d'importance, comme c'était le cas pour Rockefeller, Bliss, Sullivan, Whitney ou Guggenheim[96].

---

[93] « [E]lles firent naître au Canada une ambiance dans laquelle l'art pourrait s'épanouir, et mirent sur pied des organismes grâce auxquels le talent des autres pourrait se développer » (Gwyn, 1971a, p. 14).

[94] L'institution a ensuite été renommée Edmonton Art Gallery.

[95] Elle est alors membre de la section locale de la Women's Art Association of Canada, affiliée au National Council of Women, lui-même associé au International Council of Women (Whitelaw, 2012, p. 77).

[96] Concernant le processus de transformation du capital social en capital culturel et d'autres stratégies chez les femmes philanthropes entre 1880 et 1945, voir Cohen, 2010.

Suite à la fondation du Musée, l'implication de Bowman se poursuit puisqu'elle en devient la première directrice, poste qu'elle occupe durant plus de 20 ans (Whitelaw, 2012, p. 79). Participant activement aux opérations quotidiennes du musée, Bowman coordonne les expositions et les classes d'art données aux enfants, effectue les communications avec les différents musées et associations d'artistes du pays, prononce des conférences sur l'art dans les écoles et dans les communautés en périphérie d'Edmonton, etc. (Whitelaw, 2012, p. 78).

4.3.2 Madge Smith (1898-1974) – Boutique au 610, Queen Street

En 1936, Edith Marjorie (Madge) Smith, photographe, fonde à Fredericton une boutique où elle expose et vend des photographies coloriées à la main, de la poterie, des bijoux, des ouvrages tissés et des peintures réalisées par des artistes canadien.ne.s (Madge Smith fonds…, s. d.). Parmi les artistes dont elle montre le travail, notons Molly Lamb, Bruno Bobak, Jack Humpfrey, Fritz Brandtner, Pegi Nicol MacLeod et Ghitta Caiserman-Roth (Madge Smith fonds…, s. d.). Smith présente le travail d'artistes et d'artisan.e.s de la région, « trying to be as relevant to the university community as to the community of local artists » (Tremblay, 2017, p. 118).

Aucune hiérarchie des genres artistiques n'est perceptible à sa boutique, ce qui lui confère un caractère hybride qui permet à Smith de proposer des rencontres qui brouillent les distinctions conventionnelles entre les pratiques artistiques et artisanales (Niergarth, 2012, p. 68 ; Tremblay, 2017, p. 117). Kirk Niergarth souligne qu'à cette époque, plusieurs femmes artistes occupent des rôles de premier plan dans les associations culturelles et artistiques communautaires dans les Maritimes, surtout à Saint-John et à Fredericton (2012, p. 64).

4.3.3 Pegi Nicol MacLeod (1904-1949), Lucy Jarvis (1896-1985) et Margaret Mackenzie (1903-1987) – Observatory Art Centre

C'est entre autres le cas au Observatory Art Centre (OAC) de Fredericton qui ouvre ses portes en 1941. L'OAC est fondé par l'artiste peintre Pegi Nicol MacLeod (née Nichol) et l'artiste ainsi qu'enseignante Lucy Jarvis, avec la collaboration de Margaret Mackenzie (née Thomas) – l'épouse du nouveau président de l'Université du Nouveau-Brunswick. L'Université leur fournit un bâtiment ancestral sur le campus que MacLeod et Jarvis aménagent en centre qui allait permettre d'étudier et d'enseigner les arts, en plus d'exposer des œuvres et d'y tenir des concerts tant pour le corps étudiant que pour la communauté (Brandon, 2005, p. 116 ; Niergarth, 2012, p. 63). Alors que MacLeod y enseigne durant l'été, Jarvis dirige le centre durant le reste de l'année (Niergarth, 2012, p. 177).

4.3.4 Helene Mazelow (ou Arthur) (1927-2005) – Helene Arthur Upstairs Gallery

En 1954, Helene Mazelow (ou Helene Arthur selon certaines sources) (née Butler)[97] ouvre à Toronto la Helene Arthur Upstairs Gallery (parfois nommée Helene Arthur Studios ou la Helene Arthur Gallery) avec l'aide d'un partenaire d'affaires ; il s'agit d'abord d'une boutique de souvenirs et d'encadrement (Nowell, 2011, p. 164). Dès la première année d'activité de sa galerie, elle expose des gravures d'Harold Town (Nowell, 2011, p. 164). Durant sa carrière, elle s'est appliquée à exposer la production nouvelle et expérimentale (incluant les esthétiques abstraites) de jeunes artistes canadien.ne.s tels Gerald Squires, Harold Town et Joyce Wieland (Moray, 2014, p. 10 ; Nowell, 2001 ; Nowel, 2011, p. 272 ; Dragland 2017). En 1956, Helene épouse Arnold Mazelow et, jusqu'à son décès en 1967, ils auraient géré conjointement la galerie

[97] Son nom complet donné dans l'avis de décès est Helen Mazelow, née Butler (Helen Mazelow, 17 juin 2005, p. S6).

(devenue la Mazelow Gallery) qu'elle continue ensuite de diriger seule (Nowell, 2001, p. 164 ; Moray, 2014, p. 89).

4.3.5 Dorothy Cameron (1924-2000) – Here and Now Gallery

L'histoire des femmes galeristes au Canada avant les années 1960 reste encore à écrire, mais Dorothy Cameron est probablement la plus connue. Elle ouvre la Here and Now Gallery à Toronto en 1959 et diffuse, comme son nom l'indique, des productions actuelles et des talents canadiens émergents. La galerie devient ensuite en 1962 la Dorothy Cameron Gallery et s'intéresse principalement aux pratiques actuelles de l'époque dans la sculpture et dans la gravure (Tippett, 2017, p. 170 ; Gwyn, 1971b, p. 22).

Helene Arthur et elle ont toutes les deux activement promu les artistes qu'elles défendaient auprès des directeurs et conservateurs de musées en plus d'avoir organisé de nombreuses collectes de fonds pour que les musées puissent acheter davantage d'œuvres d'art réalisées par des artistes canadien.ne.s (Nowell, 2011, p. 272).

Nous sommes convaincue que davantage de femmes ont participé dans les autres provinces canadiennes à la fondation d'espaces de diffusion artistique, mais beaucoup de travail reste à faire pour redécouvrir une à une toutes ces figures qui ont pu favoriser le développement d'un climat favorable pour l'art. Alors qu'aux États-Unis, les figures présentées étaient presque toutes installées à New York, celles énumérées ici ont été actives à travers le Canada. Hormis pour celles établies à Toronto, l'éloignement géographique de leur activité à certainement nui à la possibilité pour ces femmes de se constituer des réseaux collaboratifs féminins comme cela avait été constaté aux États-Unis. Néanmoins, comme nous l'avons constaté avec Maud Bowman, le soutien d'associations féminines comme la Women's Art Association of Canada ont pu l'aider à mettre sur pied le Edmonton Museum of Arts en 1924.

4.4 Les entrepreneures culturelles au Québec

Par désir de présenter l'ampleur du phénomène de la présence de femmes fondant et dirigeant au Québec un organisme culturel orienté vers les arts visuels jusqu'en 1960, nous avons choisi de présenter ici toutes les figures que nous avons découvertes au cours de nos recherches et qui correspondaient à ces critères.

La situation du Québec durant notre période à l'étude est différente de celle d'ailleurs au pays, notamment en raison des régimes légaux qui encadrent la vie des femmes : le Code civil du Bas-Canada pour le Québec et le Common Law pour le reste du Canada. Par exemple, jusqu'en 1964 au Québec, les femmes mariées possèdent approximativement les mêmes droits que les personnes mineures et, si elles souhaitent exercer une profession, elles sont dans l'obligation d'obtenir le consentement légal de leur mari. Le statut particulier de marchande publique peut être accordé aux femmes mariées si elles y sont autorisées par leur mari ; ce statut leur permet de gérer seule un commerce en accordant un recouvrement partiel de leur capacité juridique dans l'exercice des responsabilités liées à leur commerce (Dumont et Toupin, 2003, p. 129). De surcroît, comme nous l'avons déjà souligné, le travail rémunéré chez les femmes ne bénéficiait pas d'un haut taux d'acceptation sociale dans toutes les classes sociales. Mais encore, il leur était alors représenté que l'exercice d'une carrière pour les femmes ne les exemptait aucunement de leur charge de travail domestique ni de l'éducation des enfants ; et que ces aspects devraient demeurer leur priorité et ne jamais être négligés au profit du travail salarié (Carrière, 1942, p. 26).

Nous commençons ce portrait par la pionnière Rose Millman, la première femme à fonder une galerie d'art en Montréal, en 1941[98]. Nous constaterons ensuite que, dès

[98] Pour en apprendre davantage sur Millman, consulter Pageot, 2008 et Lafleur, 2011.

1949, les initiatives de femmes en tant qu'entrepreneures culturelles se sont multipliées au Québec.

4.4.1 Rose Millman (1890-1960) – Dominion Gallery of Fine Art et West End Art Gallery

Rose Millman (née Getz) a d'abord été infirmière[99] ; elle est également peintre amateur et collectionne l'art canadien en achetant des lots d'œuvres à l'Art Association of Montreal (Raphael, 12 juin 1971, p. 49 ; Pageot, 2008, p. 188). En décembre 1941, elle ouvre la Dominion Gallery of Fine Art à Montréal, suite à la suggestion de son mari qui considère que la collection de Rose prend trop d'ampleur pour être conservée dans la résidence familiale (Duncan, 22 août 1992, p. J5).

En 1943, Borduas tient à la Dominion sa première exposition individuelle dans une galerie commerciale ; il y expose notamment sa première œuvre automatiste *Abstraction verte* (1941) (Lafleur, 2011, p. 78). Durant ses années à la galerie, Millman s'entoure de Maurice Gagnon, qui y coordonne plusieurs expositions d'œuvres produites par des artistes modernes canadiens (Pageot, 2008, p. 189-190). En 1942, elle embauche Max Stern au poste de directeur de la galerie. En 1944, ils signent un contrat d'association et, en 1947, Millman vend ses parts de l'entreprise à Stern et à son épouse Iris (Musée des beaux-arts du Canada, 2003, s. p. ; Duncan, 1992, p. J5).

Millman ouvre ensuite la West End Art Gallery en 1949 où elle expose encore la peinture canadienne[100]. Son état de santé l'aurait forcé à mettre fin aux activités de sa

---

[99] Avant d'épouser le pharmacien Aaron Millman et de fonder une famille avec lui.

[100] Une publicité annonçant l'ouverture de la galerie insiste sur cette caractéristique : « Mme R. Millman annonce l'inauguration du West End Art Gallery à 1015 O., rue Sherbrooke par une exposition de peintures de Jean Ferdinand Tidemanis […]. Aussi une collection de peintures des principaux artistes canadiens » (Publicité de la West End Art Gallery, 26 février 1949, p. 41).

galerie en 1954, mais nous n'avons pas été en mesure de retracer d'expositions qui y auraient eu lieu après 1952 (Pageot, 2008, p. 193-195). La couverture des activités de la galerie dans la presse écrite et l'examen des cartons d'invitation retrouvés nous permettent de confirmer qu'entre 1949 et 1951, au moins trois expositions y ont été organisées annuellement, mais aussi que l'activité y était très certainement irrégulière et occasionnelle[101]. Millman s'est surtout appliquée à présenter la production d'artistes femmes ou d'origine juive. Elle a entre autres organisé, en 1949, l'exposition *Canadian Women Painters* qui a bénéficié d'une grande couverture critique et qui regroupait le travail de 22 femmes artistes.

Sauf erreur, les premières femmes à avoir fondé une galerie d'art au Québec, aux États-Unis et en France (soit Rose Millman, Edith Gregor Halpert et Berthe Weill) sont juives ; cette particularité mériterait certainement d'être étudiée dans des recherches futures.

4.4.2 Pauline Rochon (1906-1962) – Centre d'art de Sainte-Adèle

Native de Tillbury en Ontario, Pauline Rochon s'établit à Montréal à 27 ans (Langlais, novembre 1935, p. 4). Elle travaille dans le domaine de la photographie, en plus d'être peintre amateur, avant de déménager à Sainte-Adèle après y avoir passé des vacances. Elle y fonde d'abord une boutique spécialisée dans l'artisanat canadien puis, en 1949, le Centre d'art de Sainte-Adèle avec l'aide de son amie Agnès Lefort. Les classes d'art et les loisirs culturels qui y sont proposés sont d'abord principalement destinés aux

---

[101] Nous n'avons retrouvé qu'une seule exposition pour l'année 1952. Peut-être l'état de santé de Millman l'avait-il forcé à calmer ses ambitions, puisqu'en septembre 1949, il avait été annoncé que la galerie présenterait « plusieurs expositions conjointes de peintres canadiens pendant les prochains mois. Des peintres modernes exhiberont leurs œuvres récentes aux côtés d'artistes aux styles plus classiques » (Le Boulevardier, 1er septembre 1949, p. 42). Pourtant, nous avons retracé que les expositions suivantes de la galerie n'ont seulement lieu qu'en février-mars 1950, avril 1950 et octobre 1950 et qu'il s'agit toutes d'expositions individuelles.

touristes qui viennent séjourner dans les Laurentides durant la période estivale, mais après quelques années des cours sont également offerts à l'automne et à l'hiver pour satisfaire le public des populations locales. En plus d'y enseigner, Agnès Lefort participe également à la coordination d'expositions d'œuvres modernes réalisées par des artistes canadien.ne.s au centre d'art.

Rochon dirige le centre d'art jusqu'en 1957, puisqu'elle est ensuite invitée à mettre sur pied et à coordonner un nouvel organisme semblable en Floride. Au Pine Crest Art Center, Rochon cherche à faire connaître le travail d'artistes canadien.ne.s par le biais d'expositions et de concerts, notamment (De Ste-Adèle à Fort Lauderdale : Un centre de culture canadienne établi sous peu au cœur même de la Floride, 4 octobre 1957, p. 12). Dans cet objectif, Rochon y fait venir au moins une exposition d'artistes canadien.ne.s en collaboration avec la Galerie nationale (Culmer, 18 février 1958, p. 17). Dans les mêmes temps, elle fonde un espace d'exposition à Fort Lauderdale, nommé Gallery 703, pour y exposer et promouvoir l'art des artistes de la région (New Art Gallery To Open, 31 janvier 1957, p. 8-BR).

Elle décède à l'été 1962 des suites d'une maladie à Clearwater (Floride) alors qu'elle occupait depuis le début de l'année le poste de directrice des relations publiques au Safety Harbor Spa (Lee, 24 juillet 1962, p. 4, Hill, 17 mars 1962, p. 14).

En ce qui a trait à la direction du Centre d'art de Sainte-Adèle après 1957, la personne qui remplace Rochon est Margot Choquette[102]. Choquette avait déjà accumulé une expérience variée en administration, en ayant occupé la présidence de plusieurs associations à vocation culturelle ou caritative, comme le comité féminin du Cercle

[102] Elle est l'épouse du poète et romancier Robert Choquette.

d'art de Montréal, le Festival Dramatique Régional, le comité des dames patronnesses de l'œuvre de la Soupe (Au Cercle d'Art, 15 mars 1949, p. 4 ; Qui va s'inscrire pour le Festival?, 19 janvier 1951, p. 18 ; Pour l'œuvre de la Soupe, 3 octobre 1953, p. 2). En 1954, elle est nommée en charge de la promotion et de la réalisation au nouveau poste radiophonique CJMS (Jean-Louis, 24 avril 1954, p. 15). Enfin, elle est, en 1952, la première femme à siéger au comité de direction de l'Alliance Française et en devient la directrice en 1954 (Proulx, 25 octobre 1952, p. 12 ; Un jour fatidique que jeudi le 7 octobre…, 16 octobre 1954, p. 3) élue directrice de l'Alliance française.

Puis, en 1960, la comédienne Nina Diaconesco, qui avait fondé en 1952 une École de vacances similaire en Roumanie, succède à Margot Choquette à la direction du Centre d'art de Sainte-Adèle (Au profit du Centre d'Art de Ste-Adèle : Auto-Élégance aura lieu le 25 juin au Mt-Gabriel, 1er juin 1960, p. 8).

4.4.3 Agnès Lefort (1891-1973) – Galerie Agnès Lefort

Agnès Lefort est une peintre formée à l'École du Monument national et à l'École des beaux-arts de Montréal (ÉBAM) (Musée des beaux-arts de Montréal, s. d., p. 1 ; Sicotte, 1996, p. 6). Elle poursuit une carrière en publicité, enseigne la peinture et le dessin en plus de participer à de nombreuses expositions (Sicotte, 1996, p. 7-8). En 1949, elle aide Pauline Rochon à établir le Centre d'art de Sainte-Adèle et, en octobre 1950, elle ouvre la Galerie Agnès Lefort où elle expose la production d'artistes modernes vivant.e.s canadien.ne.s et, parfois, européen.ne.s.

En 1961, Lefort prend sa retraite puis déménage à Hudson Heights en Montérégie (où elle réside jusqu'à son décès en 1973). Lefort a donc 70 ans lorsqu'elle vend sa galerie à Mira Godard, âgée de 32 ans et alors ingénieure en métrologie pour une compagnie d'aviation de Montréal. Selon l'anecdote, Godard, qui collectionnait l'art canadien depuis déjà une dizaine d'années, s'était présentée à la galerie pour y acheter un tableau, et se serait fait offrir par Lefort de plutôt acheter la galerie. La nouvelle de la transaction

de la galerie aurait fait se manifester quatre acheteur.e.s intéressé.e.s., mais Lefort aurait décidé de s'en tenir à son premier choix, confiante qu'il était le meilleur pour la galerie (Eber, 10 mars 1962, p. 54). Souhaitant poursuivre la tâche de Lefort, Godard vise découvrir de jeunes artistes et les faire reconnaître, mais surtout de ne diffuser que de l'art moderne (Eber, 10 mars 1962, p. 54). Au cours des décennies suivantes, Godard étend ses activités en s'associant à des galeries réputées de New York et en ouvrant de nouvelles galeries à Montréal (Godard Multiple) et à Toronto au début des années 1970 puis à Calgary vers 1980. L'espace de Montréal garde le nom de Galerie Agnès Lefort jusqu'en 1968 pour ensuite prendre le nom de Galerie Godard-Lefort, puis de Galerie Marlborough-Godard et enfin de Galerie Mira Godard. Malgré les changements de nom et de propriétaire, on associe encore souvent la galerie montréalaise – qui ferme ses portes à la fin des années 1970 – à sa fondatrice dans la presse écrite[103]. Au fil des ans, Godard s'implique activement dans la professionnalisation de l'activité de galeriste à travers le Canada, notamment en devenant en 1968 la première présidente de la nouvelle Association professionnelle des Marchands de tableaux du Canada (L'Association des marchands de tableaux, 28 février 1968), p. 59).

4.4.4 Olga (1906-2000) et Vincent (1886-1967) Diniacopoulos – Ars Classica

Vincent et Olga (née Nicolas) Diniacopoulos forment un couple d'archéologues qui immigrent au Canada avec leur jeune fils en 1951. Leur premier projet consiste en la fondation d'un musée archéologique exposant une majeure partie de leur collection personnelle de monuments archéologiques en provenance de multiples pays et époques.

---

[103] Par exemple : « GALERIE MARLBOROUGH-GODARD : Agnès Lefort passe à l'histoire, la galerie Godard s'étant associée à la Galerie Marlborough, l'une des plus importantes galeries de New York » (Les galeries… en bref, 11 mars 1972, p. 18).

Le projet prend finalement forme en 1954 grâce à la Corporation du Séminaire de Valleyfield qui fournit des locaux pour établir ce Musée (Bonin, 9 mai 1954, p. 67 ; Un Musée archéologique, 18 mai 1954, p. 7).

Puis, ils ouvrent une boutique spécialisée en artefacts archéologiques sur la rue Sherbrooke, juste en face du Musée des beaux-arts, entourée de galeries d'art et de magasins de haute couture (Gladu, 8 juillet 1956, p. 54). Plusieurs artistes y viennent pour observer ou s'inspirer des artefacts anciens qu'on y trouve et « c'est ainsi qu'en rencontrant peintres et sculpteurs de chez nous, les propriétaires de Ars Classica […] ont commencé à exposer chez eux les œuvres de nos artistes canadiens [dès 1957] » (Lamer, 1er octobre 1964, p. 40 ; Robitaille, 27 avril 1957, p. 14). Dans la majorité des documents de l'époque que nous avons pu consulter, nous avons constaté une reconnaissance du fait qu'Ars Classica fait l'objet d'une gestion conjointe, tant dans les documents légaux de constitution de l'entreprise que dans la presse écrite.

La couverture des activités de la galerie dans la presse écrite nous porte à croire que des expositions sont occasionnellement présentées chez Ars Classica jusqu'à l'automne 1962[104] (alors qu'il s'agissait vraisemblablement d'une activité de second plan pour la boutique), et ensuite de manière plus assidue et régulière. En 1964, Suzanne Lamer soutient d'ailleurs que la galerie propose maintenant un enchainement d'expositions individuelles de deux semaines durant toute l'année ainsi qu'une exposition permanente de plusieurs œuvres (1er octobre 1964, p. 40).

[104] Nous avons retracé trois expositions tenues en 1957 à Ars Classica, trois également en 1958, deux en 1959 et une en 1960. Les expositions duraient chacune entre deux semaines et un mois.

4.4.5 Suzanne Guité (v. 1927-1981) et Alberto Tommi (1917-1959) – Centre d'art de Percé

La sculpteure d'origine gaspésienne, avec son époux le peintre florentin Alberto Tommi, fondent en 1956 le Centre d'art de Percé. Suite au décès de Tommi en 1959, Guité poursuit seule la direction de l'organisme, qui propose plusieurs classes d'art et des loisirs culturels destinés aux touristes et aux populations locales.

Le centre d'art demeure particulièrement actif durant les années 1960 et 1970, alors que l'offre de divertissements s'adapte aux demandes de la population touristique. Par exemple, le théâtre est transformé en cinéma, puis en boîte à chansons. Guité dirige le centre d'art jusqu'à son décès en début 1981. Michèle et Marie-Josée, des enfants du couple Tommi-Guité, s'impliquent par la suite à divers degrés dans la gestion de l'organisme afin de tenter de le faire survivre, mais il semblerait que le centre d'art cesse complètement ses activités au cours des années suivantes.

4.4.6 Eugenie Sharp Lee (v. 1901-1987) – Centre d'art de Cowansville

Eugenie Sharp Lee (née L. Sharp) fonde en 1956 le Centre d'art de Cowansville qu'elle préside jusqu'en 1968 (Salute to Cowansville's art centre. 15 juillet 1966, p. 4 ; Cowansville Art Centre Honors Its Retiring Woman President, 25 octobre 1968, p. 7). Au fil des ans, plusieurs expositions sont présentées au Centre d'art de Cowansville et, parmi elles, une exposition de l'Association des artistes non figuratifs de Montréal.

Sharp Lee prend sa retraite en 1968 après avoir présidé le Centre d'art de Cowansville durant plus de douze ans. Geoffrey Watkins, ancien président de la Independent Art Association of Montreal, la remplace (Art Centre President Retires, 17 septembre 1968, p. 5). Hugh Brennan, Margot (Marguerite) V. Maddocks puis Rolf Maurer occupent ensuite successivement la présidence jusqu'à la fermeture du centre d'art en 1979 suite à la fin du soutien de la part du mécène principal de l'organisme.

4.4.7 Denyse Delrue (1922-1997) Galerie Denyse Delrue

Denyse Delrue (née Lavallée) étudie à l'ÉBAM et expose son travail à Montréal durant la seconde moitié des années 1940, puis va s'affairer à promouvoir le travail de son mari le joaillier Georges Delrue, avant de fonder la Galerie Denyse Delrue en 1957. Sa galerie est dédiée à la diffusion de la production d'artistes modernes canadien.ne.s vivant.e.s, offrant un premier espace d'exposition à plusieurs artistes de la relève en plus d'être ouverte à des pratiques relevant de plusieurs disciplines artistiques.

Denyse Delrue ferme sa galerie en 1963 pour ouvrir la même année La Galerie du Siècle en association avec Aubert Brillant. Par la suite, Delrue dirigera quatre autres galeries d'art à Montréal[105].

4.4.8 Jessie Lavigueur (dates inconnues) – Galerie Lavigueur[106]

En 1960, Jessie Lavigueur ouvre une galerie sans vocation commerciale dans sa résidence privée de Montréal à Côte Saint-Luc. Elle expose, dans quelques pièces de la demeure, des œuvres récentes réalisées par des artistes canadien.ne.s. Nous n'avons pu retrouver que deux expositions s'y étant déroulées. Néanmoins, nous sommes convaincue que Lavigueur aurait souhaité que l'entreprise dure plus longtemps puisque de nombreux efforts déployés pour insérer la galerie dans le milieu artistique ont été identifiés : création d'une image de marque (logo se trouvant sur les cartons d'invitation), correspondances avec des artistes dans l'objectif d'organiser des

---

[105] Pour en savoir davantage sur les activités professionnelles de Delrue après 1960, consulter le mémoire de maîtrise de Julie Marcotte (2000) dont la référence se trouve en bibliographie.

[106] Les informations présentées dans ce sous-point ont déjà été publiées en 2013 dans le texte « Récurrences dans les représentations du féminin dans la presse écrite chez les galeristes montréalaises Lavigueur, Lefort et Millman » dans l'ouvrage *De l'assignation à l'éclatement : continuités et ruptures dans les représentations des femmes*, sous la direction de Dominique Bourque, Francine Descarries et Caroline Désy.

expositions, couverture dans la presse écrite généraliste et présence dans les calendriers de celle spécialisée (*Vie des Arts*).

La presse écrite de l'époque[107] (surtout celle populiste) accueille l'ouverture de cette galerie avec joie, ravie de la création d'un nouveau lieu de diffusion pour l'art. Elle ne manque pas de spécifier que cette nouvelle galerie est fondée par une mère au foyer et de relever l'audace d'ouvrir un espace d'exposition à ce point éloigné du pourtour du Musée des beaux-arts, qui constitue à l'époque le centre artistique montréalais. Les articles recensés insistent davantage sur les qualités de femme au foyer manifestées par Lavigueur (évoquant entre autres son implication communautaire exceptionnelle ou même le nom des membres de sa famille immédiate) que sur ces connaissances en art. En dirigeant leurs commentaires vers le statut de femme au foyer de Lavigueur, les auteur.e.s inscrivent son activité dans la catégorie des loisirs et des passe-temps. Les propos de la galeriste dans les médias imprimés vont également en ce sens, puisqu'elle choisit de représenter son rôle et la portée de ses choix et gestes dans les limites de l'espace domestique. En effet, les commentaires de Lavigueur sur les productions qu'elle expose rapportés dans les journaux ne portent pas sur l'intérêt qu'elle aurait pu vouer à la démarche ou à l'évolution créatives des artistes, mais bien sur la capacité des œuvres à agrémenter le décor d'un domicile : « [Lavigueur] wanted to prove to home-lovers how pieces of modern sculpture enhance the beauty of a room » (Hodkinson, 26 octobre 1960, p. 42).

4.4.9 Des gestions de galerie – potentiellement – conjointes et invisibilisées

Au fil de nos recherches sur les entrepreneures culturelles au Québec, nous avons été confrontée à plus d'une reprise à une situation particulière : les gestions d'organismes – potentiellement – partagées entre deux conjoints. Dans certains cas, ce partage de la

---

[107] *Le Petit Journal*, *La Presse*, *The Montreal Star*, entre autres.

direction entre les conjoints est annoncé et reconnu, comme au Centre d'art de Percé et à la Galerie Ars Classica, par exemple.

À d'autres occasions, la gestion conjointe n'est seulement présumée que plusieurs années après la fermeture de l'organisme, alors que le rôle de la conjointe n'avait jamais été évoqué officiellement durant ses années d'activité. C'est notamment le cas des galeries L'Art français (Louis et Lucienne Lange), L'Actuelle (Guido Molinari et Fernande Saint-Martin) et Walter Klinkhoff (Walter et Gertrude Klinkhoff). Alors que le rôle de Fernande Saint-Martin a été davantage reconnu avec le temps, ceux de Lucienne Lange et de Gertrude Klinkhoff à la galerie de leur mari restent encore à découvrir.

4.4.9.1 Louis (et Lucienne) Lange – L'Art français

La galerie montréalaise L'Art français est fondée en 1934. Il s'agissait principalement d'une boutique d'encadrement où il était aussi possible d'acheter des tableaux importés de France. Un changement d'orientation se dessine durant la Seconde Guerre mondiale : puisque les importations ont cessé, la galerie se tourne vers l'art canadien figuratif (Lepage, 20 octobre 1984, p. F-8). Cette galerie a notamment participé à la diffusion de l'œuvre de Marc-Aurèle Fortin.

Toutes les publications[108] que nous avons consultées produites entre la fondation de la galerie et le décès de Louis Lange (en 1958) – qu'il s'agisse de publicités, d'articles, d'entrevues accordées ou de la constitution en corporation de l'entreprise – présentent Louis Lange comme unique directeur, fondateur et propriétaire de L'Art français, sans aucune mention de Lucienne ou d'une gestion qui serait conjointe. Suite au décès de

[108] Que ce soit dans *Le Devoir*, *La Presse*, *Le Canada*, *Photo-Journal*, *Le Nouvelliste*, *Le Passe-temps*, la *Revue de la Chambre de Commerce française au Canada*, etc.

Louis Lange, en 1958, Lucienne Lange devient directrice de la galerie. Encore en 1969, il est mentionné dans le périodique spécialisé *Vie des Arts* que la galerie L'Art français avait été fondée par Louis Lange (Dans les galeries de …, printemps 1969, p. 80).

Ce n'est qu'après que la galerie soit rachetée par Jean-Pierre et Anne-Marie Valentin, en 1975, qu'on commence à écrire dans les journaux que Louis et son épouse, Lucienne, étaient tous deux les fondateurs de L'Art français. Il est probable que cet élément d'information ait été rapporté par les nouveaux propriétaires, considérant que Jean-Pierre Valentin connaissait Lucienne Lange avant d'acquérir la galerie puisqu'elle était une de ses clientes alors qu'il était courtier en art (Lepage, 20 octobre 1984, p. F8).

Donc, comme le soulève Hélène Sicotte, le rôle réel de Lucienne Lange dans l'établissement de la galerie L'Art français n'est pas encore très bien connu et reste à déterminer[109] (1995, p. 52).

4.4.9.2 Guido Molinari (et Fernande Saint-Martin) – L'Actuelle

En mai 1955 à Montréal est inaugurée L'Actuelle, première galerie au Canada à présenter exclusivement de l'art non figuratif. L'aventure se termine malheureusement rapidement, soit en mai 1957, mais durant ces deux années L'Actuelle propose un rythme d'expositions effréné et devient, entre autres, le foyer de l'Association des artistes non figuratifs de Montréal.

Durant ses années d'activité, la galerie est présentée – tant dans sa déclaration de constitution sociale, dans le communiqué d'annonce de son ouverture qu'à travers la

---

[109] Une lettre écrite par Marc-Aurèle Fortin et adressée à Lucienne Lange porte à croire que celle-ci a été impliquée dans les activités de la galerie à au moins une occasion avant le décès de Louis, puisque l'artiste lui demande de regrouper et de remettre à quelqu'un plusieurs de ses tableaux (Fortin, 1954). Il s'agit de la seule source documentaire que nous avons retrouvé qui rendait compte d'un quelconque niveau d'implication de la part de Lucienne Lange dans les activités de la galerie durant cette période.

réception critique dans la presse écrite – comme étant la création du jeune peintre Guido Molinari.

Aucun de ces écrits n'évoque même l'idée d'une gestion conjointe ou partagée ; tous les documents retrouvés accordent à Molinari seul le rôle de fondateur et de directeur. Même le communiqué annonçant la fondation de la galerie, qui aurait été rédigé par Fernande Saint-Martin[110], ne mentionne que Molinari à la tête de la galerie.

Les tâches de Saint-Martin à L'Actuelle ont pourtant été multiples et variées, puisqu'elle était « responsable de la bonne marche des opérations de la galerie au quotidien » : elle rédigeait les communiqués, faisait la tenue des livres et était aussi « pourvoyeuse de fonds à même son salaire de journaliste » (Lamarche, 2015, p. 23, 20). Ce n'est qu'avec les années[111] que l'on vient à considérer et reconnaître, dans les articles et les ouvrages publiés, que Fernande et Guido avaient conjointement fondé la galerie.

4.4.9.3 Walter (et Gertrude) Klinkhoff – Galerie Walter Klinkhoff

La galerie Walter Klinkhoff ouvre ses portes à Montréal en 1957. Durant les années 1950, cette galerie de peintures expose principalement des paysages réalisés par des artistes canadien.ne.s qui ont adopté une esthétique figurative traditionnelle. Dans la presse écrite, il n'est alors jamais question de la place ou du rôle qu'aurait pu avoir Gertrude dans la fondation ou les activités de la galerie. L'absence ou la potentielle

---

[110] Le communiqué a été publié dans *La Presse* (28 mai 1955, p. 74) et dans *Le Devoir* (31 mai 1955, p. 5) sans mention d'auteur. Dans l'ouvrage *L'Actuelle (1955-1957)* (dirigé par Lise Lamarche, Gilles Daigneault et Lisa Bouraly), on attribue la rédaction de ce communiqué à Fernande Saint-Martin (2015, p. 11).

[111] Encore en 1977 et en 1995, François-Marc Gagnon (février 1977, p. 43) et Nathalie Leroux (printemps 1995, p. 38) écrivent, dans *Lettres québécoises* et *Vie des Arts*, que Molinari a été fondateur et directeur de la galerie, sans aucune mention de Fernande Saint-Martin.

invisibilisation de la présence de Gertrude se répercute jusque dans le nom même de l'entreprise.

L'historique publié de la Alan Klinkhoff[112] Gallery, successeure, en quelque sorte, de la Walter Klinkhoff, mentionne épisodiquement le rôle de Gertrude à la galerie, permettant une certaine relecture ou (ré)insertion de sa place dans la trame historique de la galerie.

Par exemple, un des sous-titres de l'historique se lit comme suit : « 1957 : Walter Klinkhoff opens a storefront art gallery on Union Avenue in Montreal » ; alors que le texte descriptif immédiatement après présente ces compléments d'information : « Walter and Gertrude Klinkhoff open a storefront art gallery on Union Avenue, between Sherbrooke Street and de Maisonneuve Blvd. In Montreal » (Alan Klinkhoff Gallery, s. d., en ligne). L'implication de Gertrude ainsi que la localisation géographique exacte de la galerie se trouvent ainsi reléguées au statut de précisions informatives qui ne s'avéraient pas nécessaires pour comprendre l'idée générale annoncée dans le sous-titre.

4.4.9.4 Des dynamiques de gestion à (re)découvrir

Bref, les dynamiques des relations liées aux gestions conjointes, mais également de la représentation (ou de la non-représentation) de celles-ci, seraient certainement des plus intéressantes à étudier dans le cadre d'une autre recherche pour enrichir l'histoire de l'art et celle du travail féminin au Québec. Plusieurs aspects liés à ce phénomène mériteraient d'être analysés, notamment l'invisibilisation potentielle du travail de ces

[112] Alan Klinkhoff est le fils de Gertrude et Walter Klinkhoff.

femmes, mais aussi les motivations et les sources qui ont par la suite engendré les révisions ou réinterprétations de la trame historique de ces galeries.

4.5 Conclusion

Bien que la création d'organismes culturels par des femmes soit tardive en comparaison à la situation ailleurs au Canada, en France et aux États-Unis, leur nombre croit rapidement durant la décennie 1950. Comme c'est le cas ailleurs, les Québécoises se sont souvent investies dans la promotion et dans la diffusion de pratiques d'art qu'elles estimaient être insuffisamment considérées par les milieux officiels.

Ici comme ailleurs, ces entrepreneures culturelles ont diffusé les esthétiques d'avant-garde et ont participé à la constitution d'un marché pour les productions réalisées par les jeunes artistes vivant.e.s d'origine européenne, américaine ou canadienne. Plusieurs d'entre elles ont également popularisé et légitimé auprès des publics des pratiques associées au registre des arts populaires ou décoratifs en leur attribuant une réelle valeur artistique et ont sensibilisé ainsi que développé la créativité des publics jeunes et amateurs dans des régions géographiquement éloignées des centres artistiques.

Nous avons constaté l'existence de nombreux réseaux féminins reposant sur cette motivation à promouvoir et à participer à la construction de la reconnaissance de ces productions artistiques marginalisées et inconsidérées. Plutôt que de tenter de devenir des vecteurs de changement du milieu de l'art au sein d'institutions préexistantes, ces femmes ont choisi de fonder des lieux culturels alternatifs pour mieux le transformer.

Finalement, grâce aux exemples de Lucienne Lange, de Fernande Saint-Martin et de Gertrude Klinkhoff, nous avons pu prendre conscience du fait que le rôle de plusieurs femmes a pu être, à l'époque, invisibilisé même si aujourd'hui leur apport aux galeries L'Art français, L'Actuelle et Walter Klinkhoff commence a être davantage reconnu.

CHAPITRE V

LA MISE SUR PIED ET LA GESTION D'UN ORGANISME CULTUREL PAR PAULINE ROCHON, AGNÈS LEFORT, SUZANNE GUITÉ, EUGENIE SHARP LEE ET DENYSE DELRUE

Dans ce chapitre, nous nous intéresserons aux particularités autour de la fondation et de la gestion des organismes dirigés par les entrepreneures culturelles de notre corpus. Pour chacune d'entre elles, nous présenterons premièrement leur parcours de vie (situation maritale, parcours éducationnel et expérience professionnelle, etc.) jusqu'au moment de la fondation de l'organisme culturel qu'elles vont ensuite diriger. Ensuite, nous nous attarderons à l'enregistrement de leur entreprise et aux particularités légales de certains des organismes créés. Pour continuer, nous nous intéresserons aux objectifs et aux publics cibles de ces organismes tels qu'ils ont été déterminés par les entrepreneures culturelles. Puis, nous étudierons pour chacune d'entre elles la constitution de leurs principaux réseaux de soutien. Par la suite, nous analyserons les choix de locaux ou d'aménagement qui ont été faits par les femmes de notre corpus afin d'y accueillir un centre ou une galerie d'art. Enfin, nous examinerons les premières activités à être proposées au Centre d'art de Sainte-Adèle, à la Galerie Agnès Lefort, au Centre d'art de Percé, au Centre d'art de Cowansville et à la Galerie Denyse Delrue.

Mais, tout d'abord, nous amènerons quelques compléments d'informations et précisions afin d'expliquer la pertinence de certains des aspects que nous avons choisis d'analyser dans ce chapitre.

5.1 Compléments d'informations et précisions sur certains aspects étudiés

5.1.1 L'enregistrement légal des entreprises culturelles

Les documents de constitution légale des organismes culturels fondés par les femmes de notre corpus contiennent plusieurs informations d'importance qui permettent de mieux comprendre le contexte de fondation de ces organismes en plus de témoigner de la situation sociojuridique particulière des années 1950 pour les femmes au Québec.

Par exemple, selon le Code civil du Bas-Canada alors en vigueur, les associé.e.s dirigeant toute société formée « pour des fins de commerce, pour l'exploitation de fabriques, d'arts ou de métiers » devaient produire une déclaration écrite et la remettre, notamment, au protonotaire de la Cour Supérieure du ou des districts d'affaires de la société (Code civil du Bas-Canada, 1885, art. 1834). Néanmoins, l'omission de produire ou de remettre cette déclaration « ne rend pas la société nulle », mais elle assujettit, entre autres, les parties y ayant contrevenu à des pénalités (Code civil du Bas-Canada, 1885, art. 1834).

Comme nous l'avons déjà mentionné, les femmes mariées au Québec sont, avant l'adoption de la Loi 16 en 1964, en situation d'incapacité juridique et sous l'autorité maritale. Conséquemmment, les femmes mariées qui souhaitent exercer une profession doivent obtenir l'autorisation (formelle ou tacite) de leur époux pour ce faire (Gérin-Lajoie, 1929, p. 11). Ce consentement peut être à tout moment retiré et ainsi empêcher la femme mariée de continuer à occuper un emploi (Gérin-Lajoie, 1929, p. 11). La nécessité d'une telle autorisation reposerait sur le principe d'obéissance et de soumission de l'épouse envers son mari et sur son rôle dans la famille, puisque « […] la femme, en contractant mariage, s'engage, implicitement du moins, à veiller à l'éducation des enfants à venir, à l'entretien du foyer conjugal » (Tremblay, 1946, p. 44).

Une nouvelle disposition entre en vigueur en 1954, retirant les femmes mariées de la liste des personnes incapables de contracter. Toutefois, jusqu'en 1964, cette capacité juridique se trouve restreinte par le régime matrimonial des époux (Lawrence, août 1955, p. 69). Alors que les épouses sous le régime de la communauté de biens doivent toujours obtenir l'autorisation de leur mari (ou d'un juge), celles mariées sous le régime de la séparation de biens bénéficient dorénavant d'une plus grande liberté de contracter (Lawrence, août 1955, p. 69-70). En août 1955, John Lawrence constate que ce type d'autorisations maritales est encore produit même si elles ne sont légalement plus nécessaires : « although, as a matter of precaution, the autorisation is always procured since our Courts are not imperatively bound to past decisions, and members of our Bench are not unanimously in accord in this matter » (Lawrence, août 1955, p. 69).

Mais, ce n'est qu'en 1964 que les femmes mariées obtiennent pleine capacité juridique ainsi que la liberté d'exercer une profession sans dorénavant nécessiter l'autorisation de leur mari, grâce à l'adoption de la loi 16 et du nouvel article 181 du Code civil (Brière, 1966, p. 83-84). Mais encore, « il n'est même p[lus] prévu[113] [par la Loi] que le mari puisse s'opposer à l'exercice de cette profession » (Pineau, 1965-1966, p. 207). De manière plus générale, l'adoption de la Loi sur la capacité juridique de la femme mariée « supprime le devoir d'obéissance de la femme envers son mari » (Brière, 1966, p. 83-84).

La mention du régime matrimonial et de leur état civil dans les documents légaux encadrant leur fondation et la gestion d'un organisme culturel par les femmes de notre

[113] En fait, une seule exception a été amenée : « *l'hypothèse du défaut de consentement du mari* à l'exercice d'un négoce par sa femme commune en biens ; mais pareil défaut n'empêche pas la femme commune d'exercer un négoce […] » (l'italique est de l'auteur) (Brière, 1966, p. 84).

corpus devient donc un élément essentiel pour évaluer leur position et leur autonomie professionnelle durant les années 1950.

5.1.2 Les principaux critères de sélection de locaux pour un centre d'art et le financement de ses activités

Durant les années 1950, les centres d'art sont le fruit d'initiatives individuelles (ou de petits groupes) et sont le résultat de personnes qui constatent d'abord des lacunes dans l'offre culturelle de leur région auxquelles elles veulent remédier. En 1962, Louis-Roland Paradis rédige un guide destiné aux personnes désireuses de fonder leur propre centre d'art au Québec. Il considère qu'au-delà de cette première considération personnelle, il faut ensuite tenir compte, d'une part, des besoins réels de la région ainsi que de ses spécificités et, d'autre part, de l'orientation que ses fondateur.trice.s souhaitent donner au centre d'art (Paradis, 1962, p. 32).

Selon les types et le nombre d'activités qui y seront proposées, les centres d'art nécessitent un plus ou moins grand nombre de locaux et, parfois même, des installations et des équipements spécialisés (pour les cours de céramique, par exemple).

Aussi, le principe d'accessibilité à la culture motive la fondation de tels organismes. Conséquemment, plusieurs activités et classes seront gratuites ou offertes à un tarif modeste pour les populations locales des environs. Puisqu'il s'agit d'organismes à but non lucratif avec des sources de revenus limitées, les locaux d'un centre d'art doivent être le moins coûteux possible afin d'en assurer la survie.

Paradis estime que les besoins financiers pour le fonctionnement d'un tel organisme devraient être comblés par les cotisations annuelles de la part de ses membres et par les frais d'inscription aux classes qui y sont offertes (1962, p. 64). Paradis plaide pour l'autosuffisance financière en stipulant même qu'il serait malveillant que toute aide extérieure soit acceptée tant que le centre n'aura pas tenté préalablement de se suffire

à lui-même (1962, p. 68). Nous démontrerons dans les prochaines pages que cet objectif, bien que louable, semblait être difficilement atteignable puisqu'aucun des trois centres d'art étudiés n'avait réussi à obtenir une telle rentabilité sans aide extérieure, à tout le moins durant la période étudiée.

Enfin, Paradis insiste sur la primauté d'adapter le projet de chaque centre d'art à la région dans laquelle il s'implante et en fonction des ressources disponibles : « il ne saurait être question de produire en série et par une recette commune de tels organismes » (1962, p. 20). À titre d'exemple, il écrit :

> Nous connaissons l'endroit où un [centre d'art] loge toutes ses activités sous un même toit en utilisant les différentes pièces d'un logis relativement spacieux.
>
> Par contre, dans une autre localité, le comité exécutif du [c]entre d'[a]rt se réunit en un lieu précis alors que chacune des sections du mouvement évolue dans des salles mises à la disposition du groupe par les autorités municipales et scolaires. (Paradis, 1962, p. 73)

5.1.3 Le choix d'un emplacement pour une galerie d'art à Montréal

À Montréal durant notre période à l'étude, le réseau des galeries d'art se constitue principalement sur la rue Sherbrooke Ouest, en périphérie du Musée des beaux-arts (Sicotte, 1996, p. 27). Le galeriste montréalais William R. Watson soutient dans ses mémoires que, dès 1932, il avait compris le potentiel de cette artère pour l'établissement des galeries d'art :

> I went to Montreal, saw the rather handsome building on the south side of the street between Bishop and MacKay, had a fair vision of Sherbrooke becoming the local equivalent of New York's Fifth Avenue […]. […] Thus began the first commercial art gallery on Sherbrooke Street West. […] From the response to [our] first exhibition, I felt assured there was no mistake in this pioneering move

> uptown. In those days Sherbrooke Street was essentially residential […]. (Watson, 1974, p. 56)

En 1953, Jean-René Ostiguy constate ce phénomène d'agglutination qui prend forme :

> Montréal a sa cinquante-septième avenue! Non loin du Musée des Beaux-Arts, s'ordonnent maintenant quatre galeries d'art avec chacune leur personnalité. Ce sont : la [Watson] Art Gallery avec son caractère habituellement conservateur, la Dominion Gallery, large, imposante et sûre, la Waldorf Gallery, de type américain, exposant ses tableaux comme dans un intérieur moderne, et enfin, la galerie Agnès Lefort, bien simple, bien française. (Ostiguy, 26 juin 1953, p. 6)

Raymonde Moulin justifie ce rassemblement des galeries d'art – phénomène qu'elle qualifie de traditionnel – en notant qu'il permet une concentration des publics constituant la clientèle amatrice d'art, ce qui s'avère bénéfique pour l'ensemble de ces galeries (Moulin, 1967, p. 186).

Conséquemment, choisir d'établir une galerie à proximité du Musée des beaux-arts de Montréal (MBAM), particulièrement sur la rue Sherbrooke Ouest, consisterait en une stratégie visant à s'intégrer physiquement dans le réseau des galeries d'art montréalaises préexistantes.

5.1.4 L'aménagement des espaces d'exposition et la présentation des œuvres

Certaines galeries à Montréal, durant les années 1950, commencent à privilégier un nouveau type d'aménagement intérieur. Ainsi, une évolution des dispositifs de mise en exposition des œuvres d'art est perceptible et témoigne de la transformation des productions mêmes, mais également des conditions jugées favorables pour les appréhender par les publics.

Dans un premier temps, des galeries telles L'Art français et Dominion Gallery of Fine Art avaient choisi, durant les années 1940, de présenter sur leurs murs un maximum de pièces en les entassant, ce qui est notamment possible grâce au format souvent

relativement réduit des œuvres accrochées. Il semblerait que la principale attention accordée à la mise en valeur des œuvres dans l'espace consistait en leur encadrement, souvent ornementé, alors que l'éclairage n'était pas nécessairement dirigé vers les œuvres et que celles-ci n'étaient pas toujours positionnées à la hauteur du regard, par exemple. Ce modèle reprend, dans une bien moindre mesure, celui très chargé des Salons de peinture du XIXe siècle.

Ensuite, durant la première moitié des années 1950, des galeristes commencent à favoriser une disposition des œuvres plus aérée en démontrant, entre autres, une préoccupation pour l'éclairage des toiles, comme c'est le cas aux Watson Art Galleries. Puis, de nouvelles galeries destinées à exposer spécifiquement les esthétiques modernes adaptent à ce nouveau type de productions leur espace d'exposition ; c'est notamment le cas de la galerie L'Actuelle. De manière générale, on y constate une disposition des œuvres encore plus aérée qui permet au public d'appréhender une seule œuvre à la fois, les encadrements des pièces deviennent de plus en plus minimalistes (lorsqu'il y en a) et on privilégie une ornementation minimale du décor pour accorder leur pleine importance aux œuvres.

Les galeries de cette dernière catégorie ont appliqué plusieurs dispositifs d'exposition privilégiés par le modèle du *white cube* institutionnalisé à partir de 1936 à New York. En galerie commerciale, le modèle aurait d'abord été introduit par Betty Parsons à sa galerie en 1946, mais ce serait Alfred Barr, directeur du Museum of Modern Art (MoMA), qui l'aurait institutionnalisé à ce musée lors de l'exposition de 1936 *Cubism and Abstract Art* (Poggi, 2011, p. 130 ; McClellan, 2008, p. 78).

Brian O'Doherty, qui a théorisé le principe du *white cube*, décrivait en ces termes l'espace créé : « The work is isolated from everything that would detract from its own evaluation of itself » (1986, p. 14). Reposant sur un objectif de pureté similaire à celle du sanctuaire, la conception de l'espace de la galerie de type *white cube* se transforme

et tranche avec les dispositifs d'exposition jusqu'alors préconisés impliquant un certain entassement des œuvres et l'usage d'ornementation. À titre d'exemple de l'usage jusqu'alors habituel de l'ornementation, Edith Gregor Halpert prévoyait le design intérieur des salles d'exposition de sa galerie de manière à simuler un environnement domestique afin que les personnes la visitant puissent imaginer les œuvres dans leur propre domicile, en intégrant des pièces de mobilier et de décor (Pollock, 2006, p. 60).

Dans un tout autre esprit, la nouvelle approche du *white cube* vise plutôt à créer un espace autonome et pur pour l'art, avec le moins de référents possible au monde extérieur qui pourraient venir « contaminer » l'expérience des œuvres : « The outside world must not come in » (O'Doherty, 1986, p. 15). Dans cet objectif, théoriquement, les fenêtres de l'espace d'exposition devraient être scellées, les murs peints en blanc, l'éclairage adapté de manière à ne pas créer d'ombres sur les œuvres, et l'ameublement devrait être réduit au minimum (O'Doherty, 1986, p. 15). Par exemple, la Petty Parsons Gallery n'avait ni chaise ni tapis pour favoriser le confort des visiteurs (Hall, 1991, p. 77).

Cette transformation de la conception des lieux d'exposition participe à une certaine sacralisation de la production artistique qui s'y trouve exposée, en favorisant la création d'une atmosphère de pureté et de recueillement autour de ces objets, leur octroyant un pouvoir similaire au statut iconique religieux ou spirituel.

Dans cet ordre d'idées, s'intéresser à l'aménagement des espaces d'exposition des organismes culturels permet d'en apprendre davantage sur la direction artistique envisagée par les entrepreneures de notre corpus.

5.2 Pauline Rochon (1906-1962) et le Centre d'art de Sainte-Adèle

5.2.1 Situation et parcours menant à la fondation d'un centre d'art

Pauline Rochon naît à Ottawa en 1906 d'une mère ménagère et d'un père médecin ; elle est la cadette d'une famille de trois enfants[114] (Françoise Pauline Celina Rochon, 1906, p. 1). Elle fait ses études chez les Dames de la Congrégation de Notre-Dame et pratique la musique en amatrice (Le Myre, 4 décembre 1952, p. 8). On ne lui reconnaît aucune relation amoureuse et elle demeure célibataire toute sa vie, ce qui lui laisse pleine autorité légale pour contracter et gérer un organisme culturel[115].

Elle réside notamment – dans l'ordre connu – à Ottawa, à Lac-au-saumon (Québec), à Montréal, à Tillbury (Ontario), puis à Sainte-Adèle (Pauline Rochon, 1911, p. 1 ; Langlais, novembre 1935, p. 4 ; Pauline Rochon, 1947, p. 1). Elle voyage également beaucoup en Europe, au Mexique et aux États-Unis (Benoit, 12 juillet 1952, p. 4 ; Girson, 10 mai 1952, p. 39). À l'été 1947, elle et Mimi Guay (qui enseigne au centre d'art dès sa première année) passent d'ailleurs ensemble trois mois à Paris (Déplacements, 22 juillet 1947, p. 5).

Lorsqu'elle habite Montréal durant les années 1930, elle suit d'abord des cours à l'École des beaux-arts ainsi que des cours de peinture auprès d'Agnès Lefort et de Louis Muhlstock (Langlais, novembre 1935, p. 4 ; Robert, 14 juillet 1949, p. 38).

---

[114] Ses frères sont respectivement devenus pharmacien et doyen de l'école de dentisterie de l'Université de Détroit (New Art Gallery To Open, 31 janvier 1957, p. 8-BR).

[115] En fait, il est question d'une relation de plusieurs années (qui avait pris fin) dans un article de 1935 où le nom de Rochon n'est pas dévoilé (Langlais, novembre 1935, p. 4). Cet article traite de la situation de « Pauline R. », une élève de peinture d'Agnès Lefort qui est venue s'établir à Montréal et dont plusieurs éléments biographiques rapportés coïncident avec la situation de Rochon. Mais encore, un portrait de cette « Pauline R. », réalisé par Agnès Lefort, est utilisé pour illustrer l'article : la ressemblance frappante avec Pauline Rochon est indéniable et il nous apparaît impossible que cet article ne traite pas d'elle (fig. 5.1).

Durant cette période, elle travaille dans le studio du réputé photographe Georges Nakash et devient ensuite agente de liaison pour un autre studio de photographie dans un magasin à rayons (Langlais, novembre 1935, p. 4). Puis en 1939, Rochon et Liane Bernier, toutes deux ayant travaillé pour Nakash, fondent à Montréal un studio de photographie spécialisé dans le portrait d'enfants ; Rochon y occupe le poste de directrice (Galeries et expositions, 18 novembre 1939, p. 52 ; Studio Specializes in Child Portraiture, 25 novembre 1939, p. 4).

Elle retourne ensuite habiter à Tillbury, près de Windsor, où elle occupe le poste de réalisatrice de programmes pour le poste radiophonique de Windsor, avant de s'établir définitivement à Sainte-Adèle (Le Myre, 4 décembre 1952, p. 8 ; Centre d'art créé dans les Laurentides, 25 août 1949, p. 12).

Ce serait à la suite de vacances à Sainte-Adèle au milieu des années 1940 dans les Laurentides que Rochon décide de s'y installer[116] et de participer activement au développement et à la promotion de la culture canadienne-française (Rex, 25 août 1949, p. 3). Ses nombreux voyages lui avaient permis de visiter des centres d'art au Mexique, aux États-Unis et dans le sud de la France (Benoit, 12 juillet 1952, p. 4 ; Girson, 10 mai 1952, p. 39). Dans le même esprit, puisqu'il n'y a pas encore, à cette époque, d'autres centres d'art du genre au Québec, les auteurs qui commentent l'initiative naissante de Rochon dans les journaux mentionnent qu'elle a été inspirée par les projets similaires fondés à Banff, en 1933, sur la côte du Maine ou dans le Massachusetts (Grignon, 31 mai 1949, p. 17 ; Boulanger, 27 mai 1950, p. 4).

---

[116] Elle et son père, le docteur O.-J. Rochon, s'installent à Sainte-Adèle suite au désir de Pauline (Benoit, 12 juillet 1952, p. 4). Alors que les appartements privés de Pauline sont situés à l'étage supérieur de la maison qui accueille également la boutique La Pèlerine, les appartements de son père sont au rez-de-chaussée (Bieler, 8 juillet 1954, p. 26).

Suite à son séjour à Sainte-Adèle, Rochon soutient qu'elle développe « […] deux idées […], […] *établir un centre où les arts seraient enseignés* et ouvrir une boutique pour écouler les produits de l'artisanat canadien » (l'italique est de nous) (Rochon citée dans Centre d'art créé dans les Laurentides, 25 août 1949, p. 12). En entrevue, Rochon relate parfois qu'après ce premier séjour à Sainte-Adèle, elle aurait d'abord demandé à son père qu'ils viennent y habiter pour au moins un an (Rochon citée dans Girson, 10 mai 1952, p. 39 ; Benoit, 12 juillet 1952, p. 4).

La boutique d'artisanat canadien, qu'elle nomme La Pèlerine (mot signifiant notamment un type de cape) est le premier de ces deux projets à avoir été concrétisé par Pauline Rochon. Étienne Benoit soutient que le nom de la boutique évoque son caractère français, mais aussi les racines d'un passé révolu (Benoit, 12 juillet 1952, p. 4).

Cette boutique, ouverte à l'année, vend entre autres des tableaux, des bijoux et des vêtements réalisés par des artistes et artisan.e.s des Laurentides ou provenant d'autres régions de la province (Centre d'art créé dans les Laurentides, 25 août 1949, p. 12 ; Rex, 25 août 1949, p. 3). Une publicité de la boutique La Pèlerine où sont énumérées plusieurs catégories de vêtements et accessoires qu'il est possible s'y procurer est d'ailleurs imprimée dans la brochure promotionnelle de la saison 1950 du Centre d'art de Sainte-Adèle (*Centre d'Art de Ste-Adèle*. *Divertissement,* 1950, s. p.).

Avant de fonder le Centre d'art de Sainte-Adèle, Rochon organise aussi des expositions de peinture au Sainte-Adèle Lodge et « le succès et la curiosité qu'elles obtinrent l'engagèrent à développer l'enseignement des arts, par un cours de vacances à la portée de tous » (Robert, 14 juillet 1949, p. 38). En janvier 1949, lors d'une de ces

expositions[117], Rochon profite de l'événement pour annoncer son projet de fonder « un centre artistique qui se doublera d'une école d'été où l'on enseignera musique, peinture, dessin de modes, tissage, photographie » (Quelques artistes à Sainte-Adèle, 15 janvier 1949, p. 49).

En juillet 1949, juste avant que le centre d'art ne débute ses activités, des défilés de mode sportive sont organisés par Pauline Rochon et Mimi Guay au mont Gabriel et au Sainte-Adèle Lodge pour les touristes québécois.es et américain.e.s ; tous les profits des événements sont destinés aux « orphelins de Sainte-Adèle » (Défilés de modes au profit des orphelins de Sainte-Adèle, 8 juillet 1949, p. 5). Durant l'événement, Nicole Germain présente une allocution dans laquelle elle annonce à l'auditoire l'ouverture prochaine du Centre d'art de Sainte-Adèle. Cette association à une œuvre caritative de la région pour promouvoir l'ouverture du centre d'art participe entre autres à établir des liens entre le travail charitable considéré féminin et l'activité du centre d'art. Cette association est possiblement une stratégie ayant pour objectif de favoriser un sentiment d'acceptation positif de la part des populations locales, qui peuvent être amenées à croire qu'elles bénéficieront directement du succès des activités du centre d'art, comme dans ce cas où les revenus de l'activité allaient être distribués pour venir en aide aux orphelin.e.s de la région. D'autre part, le choix de la personne ayant prononcé l'annonce de l'ouverture prochaine du centre d'art est également signifiant. Nicole Germain est une comédienne connue qui avait joué récemment un rôle (Donalda) dans l'adaptation cinématographique du roman traditionnel *Un homme et son péché*, une fiction ayant Sainte-Adèle pour décor et qui a participé à la mythification de la région aux yeux d'une clientèle touristique. Souvenons-nous également que Claude-Henri

[117] Parmi les artistes dont l'œuvre est exposée, notons William Armstrong, Fritz Brandtner, Stanley Cosgrove, Simone Dénéchaud, Suzanne Duquet, Charles Hilder, Agnès Lefort, Sévère Masse, Eric Riordon, Jori Smith, Philip Surrey, Roméo Vincelette et quelques jeunes peintres de la région (Quelques artistes à Sainte-Adèle, 15 janvier 1949, p. 49).

Grignon, auteur d'*Un homme et son péché*, est durant cette période maire de Sainte-Adèle. Ainsi, par l'affiliation indirecte du centre d'art à une œuvre caritative locale et à une personnalité connue associée à la tradition et à la promotion de Sainte-Adèle, le Centre d'art de Sainte-Adèle se positionne, avant même son ouverture. Cette autoreprésentation par association lie le centre d'art à des valeurs de charité, de soins aux populations locales, de tradition et de promotion du territoire ou terroir de Sainte-Adèle.

Donc, avant de fonder le Centre d'art de Sainte-Adèle en 1949, Rochon bénéficie déjà d'une expérience solide en ayant fondé et dirigé deux entreprises (soit un studio de photographie d'enfants à Montréal puis une boutique d'artisanat à Sainte-Adèle) en plus d'avoir déjà développé une relation de collaboration avec au moins une institution hôtelière à Sainte-Adèle ainsi que d'avoir coordonné diverses activités de divertissement culturel dans la région.

5.2.2 Enregistrement légal de l'entreprise

En ce qui a trait au Centre d'art de Sainte-Adèle, Pauline Rochon produit d'abord une déclaration de raison sociale qu'elle soumet le 7 novembre 1949, soit après sa première saison d'activité (Rochon, 1949, p. 1). Elle y déclare être « célibataire majeure », ce qui confirme sa capacité juridique, et n'être associée à personne dans le projet (Rochon, 1949, p. 2). L'objectif décrit du centre d'art dans le document est de « promouvoir les arts en général, et en particulier, la peinture, la musique, l'artisanat, la photographie, la mode, la couture, la diction française, la danse, le chant, et le théâtre » (Rochon, 1949, p. 2). Puis, selon l'avis d'émission de lettres patentes publié dans la *Gazette officielle de Québec* en 1951, le Centre d'art de Sainte-Adèle est légalement constitué en novembre 1950 en tant que personne morale sans but lucratif (Lettres patentes : Le Centre d'Art…, 5 janvier 1951, p. 40).

Les organismes sans but lucratif reposent sur la création d'une « existence [juridique] distincte de celle de ses membres » et nécessitent l'association d'au moins trois personnes (Gouvernement du Québec, 2017). Pauline Rochon n'est pas parmi les personnes qui constituent la corporation du Centre d'art de Sainte-Adèle : sont plutôt nommés Paul Gauthier (avocat), Fidélia-F. Léger, Marie-Louise Choquette, Florence Lacroix et Madeleine Brais (toutes secrétaires) (Lettres patentes : Le Centre d'Art…, 5 janvier 1951, p. 40). Le rôle de ces personnes au centre d'art est incertain ; les documents dont nous disposons nous permettent d'éliminer les possibilités qu'ils aient fait partie du Conseil d'administration en 1950 (*Centre d'Art de Ste-Adèle. Divertissement*, 1950, s. p.) ou qu'ils aient fait partie de l'équipe de direction en 1951 (Centre d'art de Sainte-Adèle, 1951, p. 1). Il est probable qu'il s'agit là plutôt d'administrateur.trice.s nommé.e.s provisoirement à même le cabinet légal qui a rédigé la constitution pour le centre d'art, puisqu'avoir au moins trois signataires est une des conditions nécessaires à la constitution. Les objectifs du centre d'art nommés dans cette constitution sont : « enseigner, encourager et aider à développer les arts industriels et toutes sortes de travaux d'artisanat […] », précisant une orientation qui privilégierait le développement de disciplines relevant des catégories de l'artisanat et des arts décoratifs (Lettres patentes : Le Centre d'Art…, 5 janvier 1951, p. 40).

5.2.3 Établissement d'objectifs et de publics cibles

Dans la déclaration de raison sociale du Centre d'art de Sainte-Adèle déposée en 1949, Rochon y indique l'objectif de « promouvoir les arts en général » puis énumère ensuite plusieurs disciplines qui sont toutes l'objet de cours au Centre d'art durant cette même saison (Rochon, 1949, p. 2). En 1950, lorsque questionnée sur les buts du centre d'art, Rochon répond : « Occuper les loisirs. Surtout, montrer aux étrangers ce dont nous sommes capables » (Rochon citée dans Dupire, 17 juin 1950, p. 4). Elle évoque donc des objectifs de divertissement, mais aussi de promotion et de diffusion de la culture canadienne-française aux touristes étranger.ère.s. En entrevue, elle avoue avoir fondé

le centre d'art afin de combler le manque de « nourriture intellectuelle » qu'elle aurait constaté au village (Benoit, 12 juillet 1952, p. 4 ; Rochon citée dans Girson, 10 mai 1952, p. 39). C'est en collaboration avec Lefort, qu'elle présente comme une amie, qu'elle élabore un « plan d'études et de divertissements » (Benoit, 12 juillet 1952, p. 4). Dans la prochaine section de cette thèse, nous constaterons que les objectifs entretenus par le centre d'art vont se multiplier et s'orienter de plus en plus vers les besoins des communautés locales et la promotion des arts décoratifs au fil des ans, notamment en offrant davantage de loisirs destinés à ces populations et en tentant de développer une spécialisation culturelle régionale.

5.2.4 La constitution de réseaux de soutien

Sur la question, Pauline Rochon est certainement la figure dont les réseaux de soutien ont le plus significativement collaboré à la mise sur pied et au développement de son entreprise culturelle. Les sociologues Fernand Harvey et Andrée Fortin établissent qu'une activité culturelle régionale considérée importante dans son milieu peut bénéficier d'un fort ancrage régional et de plusieurs ressources locales pour l'aider parce que son action outrepasse le domaine culturel pour avoir également un impact sur le développement économique et touristique de la région (1995, p. 19-20). Dans cet esprit, dès son aménagement à Sainte-Adèle, Rochon s'est affairée à aller chercher le soutien des ressources locales afin de pouvoir participer activement au développement artistique, culturel et touristique de la région.

Le projet et la programmation du Centre d'art de Sainte-Adèle ont été réfléchis puis élaborés par Rochon et Agnès Lefort, que Simone Le Myre décrit en tant que « précieuse collaboratrice » (fig. 5.2) (Benoit, 12 juillet 1952, p. 4 ; Le Myre, 4 décembre 1952, p. 8). Elles entretiennent une amitié depuis au moins 1935, alors que Lefort enseigne à Rochon la peinture lorsqu'elle réside à Montréal. Germaine Parizeau soutient, qu'au Centre d'art de Sainte-Adèle, c'était Lefort « qui lui [à Rochon] suggérait les artistes » (4 août 1962, p. 19). Au fil des ans, Lefort et Rochon collaborent

aux activités du Centre d'art de Sainte-Adèle, mais également à d'autres ayant lieu à la galerie Agnès Lefort et à divers centres d'art où Rochon travaille durant la saison hivernale, aux États-Unis.

Rochon soumet le projet de centre d'art qu'elle a développé avec Lefort au Dr Arthur Lismer qui dirige alors le centre d'art du MBAM, afin d'obtenir ses conseils (Bieler, 8 juillet 1954, p. 26). Il lui aurait indiqué les principaux obstacles qu'elle aurait à surmonter et aurait approuvé ainsi qu'encouragé le projet qui lui était exposé (Bieler, 8 juillet 1954, p. 26 ; Benoit, 12 juillet 1952, p. 4). Il lui aurait conseillé, pour que le projet réussisse, de commencer en grand : « [b]ut remember when you start, start big. Right from the beginning offer all the courses and sponsor all the concerts and exhibitions you think the center should have. If you start small you'll fail » (Lismer cité dans Bieler, 8 juillet 1954, p. 26). En 1949, alors qu'il n'y avait pas d'autre organisme similaire sur le territoire de la province, Rochon convainc tout de même plusieurs artistes professionnel.le.s de disciplines variées de se joindre au projet et de venir enseigner leur art à Sainte-Adèle durant la période estivale.

Rochon est également allée quérir l'approbation de son projet par le maire du village Claude-Henri Grignon. Au sujet de la fondation du centre d'art, Grignon déclare : « il s'agit d'un grand honneur pour le village en même temps qu'un privilège appréciable que de voir s'instaurer chez nous un tel Centre original destiné aux développements artistiques et intellectuels qui glorifient les civilisations » (31 mai 1949, p. 17). Cette citation corrobore la déclaration de la journaliste Karen Aitken, qui soutient que le maire Grignon voue alors un intérêt actif au projet du centre d'art (6 août 1949, p. 13). Rochon considère certainement que ce soutien de la part de Lismer et de Grignon est bénéfique pour le développement de la réputation et de la reconnaissance du centre d'art puisqu'elle inclut deux courts textes qu'ils ont rédigés pour promouvoir l'organisme dans son premier dépliant promotionnel (Grignon, 1949, s. p. ; Lismer, 1949, s. p.).

En 1950, la brochure promotionnelle de la saison estivale 1950 du centre d'art a une section dans laquelle sont énumérées des personnes qui « par leur encouragement et leur aide pécuniaire » ont permis la mise en place et la poursuite des activités du Centre d'art (*Centre d'Art de Ste-Adèle. Divertissement*, 1950, s. p.). Parmi les institutions et personnes remerciées, soulignons Claude-Henri Grignon. Ce document promotionnel remercie également « Germaine Parizeau, dont le dévouement a été précieux à l'organisation du centre d'art, […] Madame Cécile Caillé[118] dont le précieux apport a ajouté au prestige du Centre d'Art » ainsi que les « dames qui nous ont prêté leur aimable concours » (*Centre d'Art de Ste-Adèle. Divertissement*, 1950, s. p.).

Au fil des ans, Rochon a aussi bénéficié de l'entourage d'autres amies « intelligentes et cultivées » telles Mimi Guay et Solange Chaput-Rolland, en plus d'Agnès Lefort (Parizeau, 4 août 1962, p. 19). Chaput-Rolland apporte à Rochon « des idées, beaucoup d'idées et un dynamisme magnifique » (Parizeau, 4 août 1962, p. 19). Ces remerciements et témoignages démontrent l'existence de réseaux de bénévolat et d'amitiés féminins qui ont contribué à la mise sur pied et au fonctionnement du centre d'art.

Selon le dépliant promotionnel du Centre d'art de Sainte-Adèle de 1950, l'équipe de direction de l'organisme est constituée comme suit : Pauline Rochon en est la fondatrice directrice ; Roland Leduc est directeur musical ; le Conseil est composé d'Agnès Lefort, de Mme Audet, de Mimi Guay, de Roland Lorrain, du Père Legault,

---

[118] Un article publié en juillet 1949 mentionne qu'une « Cécile Vallé » serait directrice-adjointe du centre d'art ; nous émettons l'hypothèse qu'il s'agirait plutôt de Cécile Caillé, considérant que l'article fait aussi d'autres fautes dans la transcription des noms de certains des professeurs du Centre d'art (Cours de vacances à Ste-Adèle par le « Centre d'Art », 23 juillet 1949, p. 7). Sauf erreur, elle n'aurait plus été impliquée dans l'équipe d'administration du centre d'art après cette année. En 1950, Caillé devient membre du nouveau comité féminin du MBAM (Comité des Beaux-Arts, 14 avril 1950, p. 6 ; Le nouveau comité féminin prend déjà beaucoup d'ampleur, 1er juin 1950, p. 6).

de Didi Michaud Reusch et d'Adrien Vilandré ; et M.J.A. McDonald est conseiller d'affaires (*Centre d'Art de Ste-Adèle. Divertissement*, 1950, s. p.). Rochon fait donc appel dès les premiers temps au soutien de plusieurs personnes afin de diriger le centre d'art.

Deux complexes hôteliers de Sainte-Adèle (le Chantecler et le Sainte-Adèle Lodge) ont également soutenu le projet dès 1949 en fournissant certains de leurs locaux pour accueillir les multiples classes et activités du centre d'art (Robert, 14 juillet 1949, p. 38). Mais encore, le Sainte-Adèle Lodge, en 1949, paye l'impression des premières circulaires du centre d'art afin de l'aider « à démarrer » (Rochon citée dans Le Centre d'Art de Sainte-Adèle, 13 juin 1952, p. 5). En ce qui a trait aux salles de classe, plusieurs d'entre elles sont installées dans des espaces inutilisés durant l'été, puisque dédiés aux sports d'hiver tels des chalets de ski, par exemple. Par la suite, de plus en plus d'institutions de Sainte-Adèle, dont plusieurs sites d'hébergement touristique, collaborent avec le centre d'art en considérant que l'organisme joue un rôle actif dans le développement culturel et touristique de la région. Dans cet esprit, la brochure promotionnelle de l'été 1950 du centre d'art comprend des pages pleines de publicité pour les hôtels Chantecler et le Sainte-Adèle Lodge ainsi que pour la Chambre de Commerce de Sainte-Adèle.

À partir de l'été 1951, le Centre d'art de Sainte-Adèle bénéficie d'encore plus de soutien de la part des institutions d'hébergement de la région, puisque les différents cours et divertissements du centre d'art sont dorénavant partagés entre le Sainte-Adèle Lodge, le Chantecler, L'Alpine Inn et le Chalet Cochand (Mme Ria Lenssens invitée à former un chœur mixte au C. d'art de Sainte-Adèle, 20 juillet 1951, p. 8). Simone Le Myre précise que ce soutien continue à grandir au fil des ans :

> Après que fut posé, par Mlle Rochon, le geste héroïque de la fondation, dont on observa les résultats avec intérêt, les hôtels et grandes entreprises sportives de Sainte-Adèle, où on n'avait qu'une foi modérée dans ce que pouvait rapporter

> l'art en bénéfices sonnants, se rallièrent peu à peu à la fondatrice, jusqu'à se joindre à son mouvement. […] On mit donc à sa disposition des pavillons de ski, des écuries désaffectées, des salons, des hôtels, où organiser ses cours et concerts, de même que la ville mit l'École d'En-Haut à sa disposition. (Le Myre, 4 décembre 1952, p. 8)

Mais encore, le centre d'art et la Chambre de Commerce de Sainte-Adèle[119] collaborent sur différents projets depuis au moins 1950. À compter de 1952, Rochon obtient un soutien supplémentaire de la part de la Chambre de Commerce puisque celle-ci prend dorénavant en charge l'organisation du financement du centre d'art : « elle [Rochon] n'aura qu'à s'occuper de la direction et de l'élaboration des programmes » (Le Myre, 4 décembre 1952, p. 8). Simone Le Myre soutient notamment que cette « *paternité* que viennent de lui accorder nos hommes d'affaires » confirme la réussite de l'entreprise de Rochon (l'italique est de nous) (4 décembre 1952, p. 8).

Considérant que le centre d'art a la capacité de favoriser le tourisme dans la région et que les gens y restent plus longtemps, le soutien et cet échange de services de la part des sites d'hébergement et de la Chambre de Commerce envers le centre d'art tiennent presque de l'investissement.

5.2.4.1 La Nuit et la Fête laurentiennes

La Nuit laurentienne, tenue dans la nuit du 12 au 13 août 1950, est une fête organisée par le centre d'art et la Chambre de Commerce de Sainte-Adèle ; il s'agit probablement

---

[119] Fondée en 1947, la Chambre de Commerce de Sainte-Adèle consiste en une association de citoyen.ne.s qui ont décidé de mettre en commun « leur influence et certains fonds afin de promouvoir les intérêts de la communauté » dans les secteurs de l'économie, du civisme et du tourisme, notamment en contribuant aux activités du Centre d'art de Sainte-Adèle (Manseau, 1962, s. p.).

d'une de leurs premières collaborations visant à stimuler le tourisme dans la région (La Nuit Laurentienne, une fête sans précédent, 14 août 1950, p. 4).

La fête comprend notamment un défilé, sur le lac Rond, d'une trentaine d'embarcations illuminées illustrant des thèmes historiques ; de la musique produite par la fanfare de Saint-Jérôme et des chants par le Quatuor Parisien (La Nuit Laurentienne, une fête sans précédent, 14 août 1950, p. 4). Suite au défilé, un feu de joie a été allumé sur le lac et il y eut un feu d'artifice ainsi que de la danse dans les rues de Sainte-Adèle durant toute la nuit (La Nuit Laurentienne, une fête sans précédent, 14 août 1950, p. 4). On rapporte qu'entre 25 000 et 30 000 personnes ont participé à cette fête nocturne, créant une affluence touristique impressionnante dans la région (Laurentian Night…, 14 août 1950, p. 13 ; 30,000 personnes à la « Nuit Laurentienne »…, 18 août 1950, p. 10).

Le lendemain, des prix ont notamment été remis pour souligner les plus belles embarcations illuminées ainsi que les demeures les mieux décorées (La Nuit Laurentienne, une fête sans précédent, 14 août 1950, p. 4). Les festivités sonnaient le coup d'envoi pour une Foire qui devait durer toute la semaine et se conclure vendredi par une parade organisée par le centre d'art dans les rues du village puis par un bal masqué (La Nuit Laurentienne, une fête sans précédent, 14 août 1950, p. 4).

Le centre d'art, qui avait la responsabilité de la décoration de la rue Principale, incluant sa côte ayant une élévation d'une centaine de pieds, demande à Robert LaPalme d'y exécuter une immense fresque (couvrant plus de 25 000 pieds carrés, soit plus de 850 pieds de long par 30 pieds de large) sur le pavé (fig. 5.3) (Le Coin de Ste-Adèle, 28 juillet 1950, p. 10 ; Robert Lapalme peint…, 13 août 1950, p. 40). Grâce, notamment, à l'aide d'un « groupe d'artistes en herbe » (que nous supposons être les jeunes élèves du centre d'art, puisqu'il participaient à la décoration des rues) LaPalme a pu compléter le projet de dimensions spectaculaires qui devait perdurer environ un mois malgré les

intempéries et le passage quotidien des piétons et véhicules (Robert Lapalme peint…, 13 août 1950, p. 40 ; Le Coin de Ste-Adèle, 28 juillet 1950, p. 10).

Au sujet de cette fresque peinte à même une rue de Sainte-Adèle et de la fête laurentienne, un auteur s'exclame : « jamais l'art ne s'est à ce point rapproché du peuple » (Robert Lapalme peint…, 13 août 1950, p. 40).

5.2.4.2 Un soutien considérable de la part de l'État – le cas exceptionnel du Centre d'art de Sainte-Adèle

Durant notre période, les centres d'art en région ne reçoivent peu ou pas de soutien financier de la part de l'État. Le Centre d'art de Sainte-Adèle y fait figure d'exception, comme le souligne Fernand Harvey qui a étudié la distribution des subsides de l'État provincial en matière d'art et de culture et confirme une subvention annuelle de 2000 $ au centre d'art entre 1955 et 1959 octroyée par le Conseil exécutif de la province (2014, p. 208).

Du Conseil exécutif (le ministère du premier ministre) relevaient, en ce qui a trait au domaine culturel, le financement de films documentaires éducatifs (rattaché à l'Office de la publicité) ainsi que le secteur des « subventions aux associations et aux organismes en tous genres, incluant les arts et la culture » (Harvey, 2014, p. 207). Relativement à ce dernier secteur de dépenses, Harvey constate que, dans les arts, la musique et l'art vocal étaient privilégiés (notamment puisque le premier ministre Duplessis appréciait les fanfares) alors que les autres disciplines ainsi que la littérature n'étaient presque pas subventionnées par le Conseil exécutif (2014, p. 208). Il ajoute :

> Les autres formes d'art et l'aide à la littérature sont plutôt laissées aux soins du secrétariat de la Province. On note cependant deux exceptions : une aide au Centre d'art de Sainte-Adèle (2,000 $/an, 1955-1959) et surtout l'octroi de deux subventions stratégiques, l'une en 1958 (35 000 $), l'autre l'année suivante (50 000 $) pour la consolidation de la Comédie canadienne, le théâtre de Gratien Gélinas. (Harvey, 2014, p. 208)

Selon les informations dont nous disposons, nous n'avons pas de raison de penser que l'engagement, pris en 1952, par la Chambre de Commerce de Sainte-Adèle envers le centre d'art (visant la prise en charge de son financement) n'était plus en vigueur (Dufresne, 22 novembre 1952, p. 53 ; Le Myre, 4 décembre 1952, p. 8). Conséquemment, le Centre d'art de Sainte-Adèle, par l'entremise de la Chambre de Commerce, disposait probablement de plus de ressources, de relations et de moyens qui permettaient d'aller obtenir du financement, notamment de la part de l'État qui possède certaines enveloppes pour des subventions discrétionnaires. Souvenons-nous qu'à cette époque les fonds en provenance de l'État provincial destinés à la culture proviennent de sources éparses (Secrétariat de la province, ministère du Bien-Être social et de la Jeunesse, ministère de l'Industrie et du Commerce et Conseil exécutif) et qu'il était donc d'autant plus ardu de s'adresser à la bonne porte pour obtenir des fonds[120] (Harvey, 2014, p. 205-207).

On évoque, dès 1952, que le gouvernement provincial[121] apporte au centre d'art une aide pécuniaire pour permettre l'octroi de bourses afin d'améliorer l'accessibilité des classes offertes aux jeunes de la région ou qu'ils puissent parfaire leur formation (Centre d'Art Opens Classes, 10 juillet 1952, p. 23 ; Important et fécond travail du Centre d'art de Ste-Adèle, 23 octobre 1953, p. 8 ; Gladu, 26 juin 1954, p. 4). En 1953,

---

[120] Les centres d'art étant fondés par des personnes désireuses d'accroître l'offre culturelle dans leur région, celles-ci ne possèdent pas nécessairement de connaissances quant aux potentielles ressources gouvernementales existantes, ni d'expérience en comptabilité ou en recherche de financement (Guité, par exemple). Elles ne bénéficient pas nécessairement, non plus, d'un réseau de contacts disposant d'une capacité d'influence au sein de l'appareil de l'État. Pour celles ayant une expérience en financement liée à la gestion d'autres associations (Sharp Lee, par exemple), celle-ci peut être teintée par le processus de financement privilégié dans le secteur caritatif reposant sur l'organisation de collectes ou d'activités rassemblant des fonds donnés par des gens de la communauté plutôt que par l'État. La coopération exceptionnelle entre un centre d'art et une Chambre de Commerce (à Sainte-Adèle) a certainement influencé pour le mieux le financement que le centre d'art de Sainte-Adèle a été en capacité d'aller chercher – et obtenir – de la part de l'État.

[121] Nous ne sommes pas en mesure de confirmer si les montants provenaient du Secrétariat de la province ou d'une autre source.

au moins 300 $[122] sont remis au Centre d'art de Sainte-Adèle de la part de l'État provincial en tant que démonstration de la « reconnaissance du dévouement et de l'esprit d'initiative dont font preuve la fondatrice et les directeurs du Centre pour le rayonnement de la culture artistique chez nos compatriotes » (Bruchési, 7 novembre 1953, p. 1).

En 1954, l'aide financière de l'État provincial permet au centre d'art d'acheter de la publicité dans plusieurs revues américaines (Activités à l'année au Centre d'Art de Ste-Adèle, 29 mai 1954, p. 66). En 1956, un article mentionne que le centre d'art vit principalement de ses frais de scolarité, mais que le gouvernement provincial aide à combler les déficits, lorsqu'il y en a (Le Centre artistique de Sainte-Adèle, 22 juin 1956, p. 12).

Au sujet des revenus du Centre d'art de Sainte-Adèle, la brochure promotionnelle pour l'été 1953 mentionne des frais d'inscription de 2,00 $ s'additionnant au coût des cours (*Le Centre d'Art de Ste-Adèle, Inc. Québec…*, 1953, s. p.). Il est aussi question, à quelques reprises dans les journaux, de l'existence de billets de saison ou d'abonnements / adhésions donnant accès gratuitement à tous les divertissements des mardis et des vendredis soirs de la saison. En 1952, cet abonnement coûte 10,00 $ (La région de Sainte-Adèle vous offre des vacances idéales, 7 juin 1952, p. 5).

5.2.5 Le choix d'un emplacement et de locaux

Le Centre d'art de Sainte-Adèle ne regroupe pas toutes ses activités en un même lieu. Dès 1949, les activités du centre d'art sont disséminées dans plusieurs établissements de la localité qui sont prêtés par la ville ou par les institutions hôtelières, ce qui témoigne d'un véritable soutien de la part de plusieurs membres de la communauté.

[122] Ce montant précis provient du Secrétariat de la province (Bruchési, 7 novembre 1953, p. 1).

Durant la première année d'activité du centre d'art, les classes d'art et de danse sont tenues dans des chalets et pavillons de skieurs de l'hôtel Le Chantecler, les cours de français et de musique sont donnés sur la terrasse du Sainte-Adèle Lodge et ceux de dessin de mode ont lieu à l'école locale ou à la salle paroissiale (Aitken, 6 août 1949, p. 13 ; Centre d'art créé dans les Laurentides, 25 août 1949, p. 12 ; Rex, 3 septembre 1949, p. 26 ; Villégiature artistique à Ste-Adèle, 2 septembre 1949, p. 3).

Malgré la disponibilité de tous ces locaux pour le centre d'art, les classes et autres activités, à cette « université de plein air », ont lieu à l'extérieur aussi souvent que possible (fig. 5.4) (Le défilé annuel du 18 au Centre d'Art de Ste-Adèle, 18 août 1951, p. 6 ; Le Centre d'Art inaugure sa saison picturale, 10 juillet 1950, p. 7 ; Le Myre, 4 décembre 1952, p. 8 ; *Le Centre d'Art de Ste-Adèle, Inc. Québec…*, 1953, s. p. ; Villégiature artistique à Ste-Adèle, 2 septembre 1949, p. 3).

Le centre d'art bénéficie notamment de locaux qui seraient sinon inoccupés, tels les pavillons de ski et l'école et qui se trouvent, par exemple, convertis en atelier pour la saison estivale. Le prêt de locaux diminue certainement les coûts de fonctionnement du centre d'art, mais il n'empêche que plusieurs autres dépenses pour l'opération du centre d'art ont obligé Rochon à faire des emprunts qui lui ont occasionné de lourdes dettes (Benoit, 12 juillet 1952, p. 4).

Comme le souligne Rodolphe de Repentigny, le prêt de locaux disséminés à travers Sainte-Adèle complexifie aussi grandement la tâche de gestion pour Rochon, notamment puisqu'il implique une installation temporaire des équipements (5 septembre 1953, p. 64). L'ajout, dès 1950, de cours de céramique et de tapisserie / tissage participe beaucoup à cette complexification puisqu'il s'agit de disciplines qui nécessitent l'utilisation d'équipements spécialisés difficiles à déplacer parce que volumineux (tels des fours et des métiers à tisser). En effet, la professeure de tissage Didi Michaud Reusch soutient en 1950 que le centre d'art a fait construire dix métiers

à tisser en haute lisse (*Centre d'Art de Ste-Adèle. Divertissement*, 1950, s. p.). Cette même année, les classes de tissage et de tapisserie sont données au Diable Vert, un chalet de ski en pierre et bois du Sainte-Adèle Lodge qui abrite également l'atelier de peinture (Le Centre d'Art inaugure sa saison picturale, 10 juillet 1950, p. 7).

Une solution est mise en place vers 1953 pour installer dans des locaux de façon permanente les classes de tapisserie / tissage et de céramique. Alors que le nouveau professeur du cours de céramique Claude Vermette s'installe définitivement à Sainte-Adèle, il décide de mettre à la disposition des élèves du centre d'art son propre atelier (de Repentigny, 5 septembre 1953, p. 64). Pour ce qui est des cours de tapisserie et de tissage, Rodolphe de Repentigny rapporte que « [l]'atelier de tapisserie a dû être établi dans un sous-sol qui sert en même temps de salle d'exposition et d'office pour le Centre d'art » (de Repentigny, 5 septembre 1953, p. 64). Certainement ce sous-sol est-il celui de la résidence de Rochon (fig. 5.5), puisque Bieler souligne, en 1954, que la pièce en bas des escaliers qui accueillait jadis la boutique La Pèlerine sert maintenant de centrale pour le centre d'art et d'atelier de tissage (8 juillet 1954, p. 26). Au moins un article fait référence à cet endroit en l'appelant « Le Caveau » (Au Centre d'Art de Sainte-Adèle. 16 juillet 1953, p. 2).

Puis, en 1956, le nouveau propriétaire du Sainte-Adèle Lodge Hugh Paton fait don d'un terrain au centre d'art pour que puisse y être construit un édifice permanent pouvant accueillir les classes et les représentations artistiques, en reconnaissant la « valeur publicitaire du centre d'art » ainsi que sa « contribution à l'élégance et au progrès de Sainte-Adèle » (Paton cité dans Dunnigan, 12 juillet 1956, p. 1). La construction du bâtiment est complétée pour le lancement des activités de la saison estivale 1960 (« Au Centre d'Art de Sainte-Adèle », 11 juin 1960, p. 32).

5.2.6 Les premières activités

Lorsque Rochon a voulu fonder le centre d'art de Sainte-Adèle, Arthur Lismer lui aurait conseillé de présenter dès sa première année un programme de classes et de divertissements le plus complet possible, le plus près possible de son idéal pour le centre d'art (Bieler, 8 juillet 1954, p. 26). Ainsi, pour les centres d'art, il leur faudrait, dès leurs débuts, susciter le meilleur engouement possible afin d'encourager les publics à venir s'installer temporairement dans la région, mais aussi d'intéresser les professeur.e.s compétent.e.s à venir y enseigner. Chacun de ces projets étant conçu pour répondre aux besoins de la région dans laquelle il s'implante, il est pertinent d'examiner quels ont été les premiers cours, divertissements et expositions à y être proposés.

Pour sa première saison d'activités à l'été 1949, le Centre d'art de Sainte-Adèle propose de nombreux divertissements les mardis et vendredis soirs ainsi que les samedis matin durant tout l'été. La programmation de ces activités (*voir Annexe B, Tableau 5.1*) permet de comprendre que la majorité du corps professoral coordonne ou anime, chacun à leur tour, ces divertissements selon leur domaine de compétence, qu'il s'agisse de concerts, de récitals, de la présentation de conférences ou de la diffusion de documentaires sur l'art, par exemple. Tous les samedis matin, Agnès Lefort anime également un atelier de critique d'art où elle traite notamment des travaux réalisés par les élèves durant la semaine précédente et de la peinture moderne en général (Cours de vacances…, 23 juillet 1949, p. 7 ; Haworth, mai-juin 1964, p. 125). La gamme de divertissements proposée est variée, comprenant entre autres plusieurs spectacles et concerts par des artistes professionnel.le.s ou par les élèves du centre d'art. Pour cette première saison, 36 billets de saison donnant accès aux divertissements des mardis et vendredis soir sont vendus (Le Centre d'Art de Sainte-Adèle, 13 juin 1952, p. 5).

Le Centre d'art de Sainte-Adèle offre également en 1949 des cours de beaux-arts (peinture et dessin), de musique, de chant, de photographie, de ballet, de mode et de

français (*voir Annexe C, Tableau 5.2*). Agnès Lefort y enseigne la peinture avec Jacques de Tonnancour qui agit à titre de professeur invité (Rex, 3 septembre 1949, p. 26 ; Aitken, 6 août 1949, p. 13 ; Grignon, 31 mai 1949, p. 17 ; Cours de vacances…, 23 juillet 1949, p. 7). Lefort enseigne alors la peinture depuis plus de quinze ans tout en ayant une bonne reconnaissance professionnelle et de Tonnancour bénéficie alors d'une grande renommée et est également critique d'art et professeur (Robert, 14 juillet 1949, p. 38). Leurs cours comprennent une certaine formation en dessin et en différentes techniques de peinture et des principes de composition, mais aussi d'éducation « à l'œil à voir avec sensibilité » et d'initiation à la peinture contemporaine (Robert, 14 juillet 1949, p. 38).

En ce qui a trait à la musique[123], Roland Leduc offre les cours d'initiation musicale et Roger Filiatrault ceux d'art vocal (Cours de vacances…, 23 juillet 1949, p. 7). Ces classes portent sur l'histoire de la musique, sur l'orchestration ainsi que sur la direction musicale et font usage d'un répertoire musical français tout en offrant des ateliers lyriques (Robert, 14 juillet 1949, p. 38). Leduc a notamment été formé par le réputé Pierre Monteux, alors directeur de l'orchestre de San Francisco (Robert, 14 juillet 1949, p. 38). Un photographe dénommé Malak, d'Ottawa, enseigne les cours de photographie (Robert, 14 juillet 1949, p. 38). Il est présenté comme le frère de Yousuf Karsh[124], réputé photographe portraitiste (*Centre d'Arts de Ste-Adèle,* 1949, s. p.). Roland Lorrain est responsable des cours de ballet (Rex, 3 septembre 1949, p. 26 ; Aitken, 6

[123] La programmation imprimée du centre d'art et un article de Claude-Henri Grignon en mai 1949 mentionnent que la musique sera enseignée par Jean Vallerand, mais il semblerait qu'un changement dans l'assignation des classes ait eu lieu puisque le nom de Vallerand n'a plus été évoqué par la suite (*Centre d'Arts de Ste-Adèle,* 1949, s. p. ; Grignon, 31 mai 1949, p. 17). Dans le même esprit, le cours de ballet ne se trouvait pas dans la programmation imprimée du centre d'art pour l'été 1949, mais le cours a certainement été ajouté suite à une demande en ce sens.

[124] Il est également le neveu du photographe Georges Nakash, pour qui Rochon a travaillé durant les années 1930.

août 1949, p. 13). Danseur de ballet renommé, il avait été membre de l'Original Ballet Russe, compagnie de danse formée par le Colonel de Basil (Rex, 3 septembre 1949, p. 26 ; Bourque, 5 mai 2012, p. F-19). Mimi Guay offre les cours de mode ; elle aurait été assistée de Christine Menzies (Rex, 3 septembre 1949, p. 26 ; Aitken, 6 août 1949, p. 13 ; Grignon, 31 mai 1949, p. 17). Guay est alors la directrice de la Fashion Arts Academy de Montreal et a acquis son expérience de la haute couture à Paris (*Centre d'Arts de Ste-Adèle,* 1949, s. p.). Menzies enseigne à la Fashion Arts Academy et est diplômée de l'École des beaux-arts de Banff (*Centre d'Arts de Ste-Adèle,* 1949, s. p.). Les cours offerts portent sur l'adaptation et l'interprétation des patrons de couture, sur la couture ainsi que sur la réalisation de croquis de mode (*Centre d'Arts de Ste-Adèle,* 1949, s. p.). Finalement, les cours de conversation française sont donnés par Marie-Thérèse Brunet et Mme Jean-Louis Audet en tant que professeure invitée (Rex, 3 septembre 1949, p. 26 ; Aitken, 6 août 1949, p. 13 ; Grignon, 31 mai 1949, p. 17 ; Cours de vacances…, 23 juillet 1949, p. 7). Alors que la première est professeure de français et diplômée de l'Université d'Ottawa, la seconde est directrice d'une école de diction française, professeure de cours de vacances à l'Université de Montréal ainsi que chevalier de la Société du Bon parler français (*Centre d'Arts de Ste-Adèle,* 1949, s. p.). Leurs classes comprennent la prononciation phonétique, la grammaire, le vocabulaire et s'orientent autour de la composition orale et de la conversation, mais incluent également la lecture de « textes français de haute qualité littéraire » et l'étude de l'histoire du Canada et de chants folkloriques (Robert, 14 juillet 1949, p. 38). À l'été 1949, 25 enfants, âgés d'entre cinq et onze ans suivent ces cours de conversation française (Rex, 3 septembre 1949, p. 26). C'est donc dire que, pour sa première année d'activité, le Centre d'art de Sainte-Adèle a offert plusieurs cours provenant de disciplines diversifiées, mais nécessitant relativement peu d'équipement spécialisé, volumineux ou dispendieux.

5.3 Agnès Lefort (1891-1973) et la Galerie Agnès Lefort

5.3.1 Situation et parcours menant à la fondation d'une galerie d'art

Agnès Lefort, née à St-Rémi de Napierville en Montérégie en 1891, a 11 frères et sœurs. En 1899, sa famille déménage à Trois-Rivières suite au décès de leur père et Agnès fait ses études chez les Ursulines de Trois-Rivières (Sicotte, 1996, p. 6 ; Des peintres montréalais exposent leurs œuvres. 21 octobre 1949, p. 1). Elle complète d'abord un cours commercial en choisissant la voie du graphisme puisqu'elle est attirée par les arts visuels depuis son jeune âge (Sicotte, 1996, p. 6).

Parallèlement à sa carrière en publicité en tant que graphiste, elle étudie la peinture et le dessin au Monument National[125] durant quatre ans ; elle y est lauréate de la médaille d'honneur en dessin en 1917 (Sicotte, 1996, p. 6 ; Duval, 30 août 1952, p. 37 ; Des peintres montréalais exposent leurs œuvres, 21 octobre 1949, p. 1). Elle suit également plusieurs cours à l'École des beaux-arts de Montréal (ÉBAM) et un cours d'anatomie à l'Université McGill (Des peintres montréalais exposent leurs œuvres, 21 octobre 1949, p. 1 ; Lorrain, 24 septembre 1955, p. 12-13).

Lefort produit d'abord une peinture figurative davantage traditionnelle, voire classique (fig 5.6). Son premier voyage en Europe se déroule en 1937 alors qu'elle visite la France, l'Italie et l'Angleterre (Devenue marchande, pour faire œuvre d'éducation, 30 mai 1954, p. 6). Elle visite l'Exposition Universelle à Paris où elle est mise en contact pour la première fois avec les œuvres originales des maîtres français dans l'exposition rétrospective réalisée par le pavillon français (Duval, 30 août 1952, p. 37 ; Sicotte, 1996,

---

[125] Le Conseil des arts et manufactures, un organisme gouvernemental provincial actif de 1872 à 1926, offre des cours artistiques et techniques (dessin, peinture, modelage, peinture murale, peinture décorative, etc.) dans plusieurs villes de la province. À Montréal, les cours ont lieu au Monument National (Lacroix, 2005, p. 56, 62).

p. 43). Suite à ce voyage, Lefort développe progressivement un style démontrant de plus en plus une influence moderne et fauviste par l'utilisation d'aplats de couleur saturée, de forts contrastes chromatiques et de cernes foncés en guise de contour des formes (fig. 5.7 et 5.8).

À titre de rédactrice et de graphiste, elle travaille pour plusieurs grands magasins, agences de publicité et journaux qui l'engagent afin qu'elle rédige et mette en page leurs publicités (Desrameaux, 9 juin 1956, p. 7).

Lefort rencontre Louis Bourgouin (1891-1951) durant les années 1930 alors qu'il crée les parfums pour une parfumerie pour qui elle travaille ; ils entretiennent dès lors une longue relation amoureuse, non exclusive pour Bourgouin (Sicotte, 1996, p. 7). Chimiste de formation et vulgarisateur scientifique, Bourgouin travaille notamment à la radio et pour des revues en plus de publier des livres (Sicotte, 1996, p. 7). Lefort l'assiste dans plusieurs de ses tâches professionnelles en effectuant des recherches, contribue à la rédaction de ses articles et autres communications et illustre deux de ses ouvrages scientifiques (Sicotte, 1996, p. 8). Il aurait présenté Lefort à son vaste réseau relationnel dans les milieux scientifique et artistique (Sicotte, 1996, p. 8).

Elle enseigne la peinture et le dessin à son atelier et à l'École Edgar & Cramp depuis approximativement 1935 ; elle offre également des cours de peinture au centre d'art de Sainte-Adèle dès son ouverture en 1949 (Des peintres montréalais exposent leurs œuvres, 21 octobre 1949, p. 1).

En juin 1941, elle participe à la Conférence des artistes canadiens à Kingston et elle devient une des membres fondatrices de la Fédération des artistes canadiens, association pour laquelle elle s'implique dans la section montréalaise jusqu'en 1951 (Canadian Artists Meet, 12 juillet 1941, p. 10 ; Karel, 1992, p. 486 ; Sicotte, 1996, p. 48).

Durant la Deuxième Guerre mondiale, elle détourne temporairement son attention de la peinture et devient, jusqu'en 1947, scénariste pour les radios francophones locales et outremer à des fins de propagande (Duval, 30 août 1952, p. 37).

Lefort écrit aussi pour de nombreuses émissions de radio telles que « Les Coulisses de l'Histoire », « S.V.P. » et « Baptiste dans les Champs Élysées »[126] (Devenue marchande, pour faire œuvre d'éducation, 30 mai 1954, p. 6 ; Desrameaux, 9 juin 1956, p. 7).

Elle participe également à plusieurs expositions d'envergure. Ses œuvres sont, entre autres, présentées à l'exposition *Canadian Art in Brazil* à Rio de Janeiro et à Sao Paulo en 1944 et elle expose régulièrement à l'Académie royale des arts du Canada et à l'Art Association of Montreal (AAM) à partir de 1923 (Agnès Lefort, 4 mai 1959, p. 1). Mais encore, elle participe à des expositions consacrées aux femmes artistes telles *Femina*, tenue au Musée de la province (1947), et *Canadian Women Artists*, tenue à la Galerie du Centre Eaton (1947) ainsi qu'au Riverside Museum à New York et à Toronto (Trépanier, 2010, p. 41, 67 ; Vallée, 2010, p. 240 ; Eaton Company, 1947 ; Agnès Lefort, 4 mai 1959, p. 1). Ses œuvres font notamment partie des collections du Musée national des beaux-arts du Québec et du MBAM.

En 1948, Bourgouin met un terme à leurs collaborations professionnelles ainsi qu'à leur relation amoureuse, ce qui incite Lefort à entamer une réflexion autour de « ses moyens et perspectives d'avenir » (Sicotte, 1996, p. 8). Cette même année, elle accompagne Suzanne Duquet au Premier Congrès international des critiques d'art tenu à Paris (Gagnon, 28 octobre 1948, p. 3 ; Boulanger, 26 novembre 1949, p. 4). Durant

---

[126] Elle aurait travaillé en collaboration avec Louis Bourgouin sur au moins les deux premières émissions (Devenue marchande, pour faire œuvre d'éducation, 30 mai 1954, p. 6).

une des activités du Congrès, Lefort rencontre le peintre André Lhote et décide de prolonger de quelques mois son voyage afin d'aller étudier la peinture à ses côtés (Sicotte, 1996, p. 11-12). En plus de la familiariser à de nouvelles approches esthétiques, Lhote enseigne à Lefort comment distinguer une œuvre originale d'une copie (Gagnon, 9 octobre 1960, p. 104). Durant ce séjour, elle visite également plusieurs galeries d'art dirigées par des femmes, parmi lesquelles celles de Denise René et de Jeanne Bucher (Sicotte, 1996, p. 12). Elle revient au Québec en octobre 1948 avec un nouveau style graphique influencé par le post-cubisme (fig. 5.9) (Sicotte, 1996, p. 11-12).

En 1950, le critique Adrien Robitaille remarque que l'œuvre peinte de Lefort démontre un grand éclectisme (18 décembre 1950, p. 6). L'évolution stylistique de Lefort durant sa carrière (fig. 5.6 à 5.9) est elle-même représentative du développement des esthétiques au Québec.

Elle participe également au second Congrès International de la Critique d'Art à Paris qui a lieu du 27 juin au 3 juillet 1949 et devient membre de l'Association internationale des critiques d'art[127] (Boulanger, 20 juillet 1950, p. 3 ; AICA-France, 23 janvier 2013).

Cette même année, elle assiste Pauline Rochon dans la fondation du Centre d'art de Sainte-Adèle qui ouvre ses portes à l'été 1949 en contribuant notamment à recruter le corps professoral et à en établir le plan d'études et de divertissements (Forster, 1952, p. 165 ; Benoit, 12 juillet 1952, p. 4).

---

[127] Elle manifestait déjà son intérêt dès le congrès de fondation de l'Association en 1948 à Paris (auquel elle a assisté). Ce n'est toutefois qu'en 1955 que la section canadienne de l'Association est créée, nommée Association internationale des critiques d'art du Canada (International Association of Art Critics – Canada, 2018).

Elle y enseigne d'ailleurs la peinture en plus d'y tenir des causeries hebdomadaires sur l'art contemporain. Lefort constate alors que le public peut être sensibilisé, si on y met les efforts, aux esthétiques contemporaines (Duval, 30 août 1952, p. 37).

La première exposition de Lefort à Montréal en galerie commerciale, suite à son séjour de 1948 en France, se déroule à l'Art français en novembre 1949. Elle constate alors que sa nouvelle manière de peindre se vend difficilement et que les galeries sont peu réceptives aux esthétiques modernes, malgré une réception critique relativement positive de l'exposition dans la presse[128]. Le directeur de la galerie lui aurait alors dit : « Que vais-je faire de vos tableaux, maintenant que vous faites de la peinture moderne? » et lui aurait également conseillé de « peindre des tableaux qui se vendraient mieux » (Sarrazin, 23 septembre 1961, p. 26 ; Devenue marchande, pour faire œuvre d'éducation, 30 mai 1954, p. 6)[129].

Elle en aurait conclu que les galeries d'art sont partie prenante de l'état réfractaire du public, en favorisant la vente de tableaux et le profit au détriment des rôles d'éducateur envers la population et de soutien des artistes dont elles devraient, selon Lefort, s'acquitter. En 1950, elle inaugure la Galerie Agnès Lefort, sur la rue Sherbrooke Ouest, à proximité du MBAM.

---

[128] « […] Lefort is showing oils and watercolours […] marked by modernistic tendencies. Those who are stimulated by this type of painting will find much to interest them […] (« Works by Agnes Lefort », 19 novembre 1949, p. 18) ; « rendons-lui le crédit d'avoir si bien saisi ce que le cubisme avait su trouver de constructif […]. Agnès Lefort nous a démontré encore une fois qu'elle est capable de transformations enrichissantes d'une fois à l'autre tout en sachant si bien conserver les qualités rares qui la distinguent de plusieurs femmes peintres et d'un nombre encore plus considérable encore de femmes tout simplement » (Boulanger, 26 novembre 1949, p. 4).

[129] Cette anecdote a été utilisée par Lefort dans les médias en tant qu'élément déclencheur pour résumer ses motivations à ouvrir une galerie. Nous ne sommes pas en mesure de confirmer la véracité de la conversation, mais considérons cette autoreprésentation de Lefort en tant qu'élément contribuant à la construction de son identité publique.

5.3.2 Enregistrement légal de l'entreprise

Elle dépose la déclaration sociale pour sa galerie un mois avant son ouverture, soit le 25 septembre 1950 (Lefort, 1950a, s. p.). Elle y spécifie être peintre et, tout comme c'était le cas pour Pauline Rochon, être célibataire et « seule propriétaire de cette affaire » (Lefort, 1950a, s. p.). Aucun objectif n'est statué dans le document et aucun enregistrement légal de la galerie en tant que compagnie (personne morale) n'a été produit.

5.3.3 Établissement d'objectifs et de publics cibles

Elle fonde d'abord sa galerie afin d'offrir un espace d'exposition aux artistes modernes, en tant que projet « où le mercantilisme n'aurait pas droit de cité », mais en faisant le pari qu'une telle entreprise pourrait subsister et même avoir un effet entraînant dans le milieu de l'art contemporain (Lefort, juillet 1955, s. p.). Elle souhaite également sensibiliser les publics – ayant déjà un intérêt pour l'art – aux esthétiques modernes et multiplie les moyens pour y parvenir, que ce soit à sa galerie, au Centre d'art de Sainte-Adèle, dans les articles qu'elle écrit ou dans les conférences qu'elle prononce. La Galerie Agnès Lefort est reconnue pour avoir été la première galerie d'avant-garde au Québec[130], ce qui prouve qu'elle a su atteindre son objectif premier. Lefort souhaite également privilégier les pratiques artistiques canadiennes en soutenant, qu'à qualité égale, elle priorise toujours d'exposer des artistes canadien.ne.s (Gagnon, 9 octobre 1960, p. 104).

---

[130] Plusieurs la considèrent comme la première galerie d'avant-garde à Montréal ; nous nous permettons d'extrapoler en la qualifiant de première galerie d'avant-garde au Québec, Montréal étant alors le centre artistique de la province, et le plus propice aux avant-gardes (Québec faisant figure de second pôle artistique, mais avec peu de galeries d'art et aucune à notre connaissance ne proposant les esthétiques modernes). Voir entre autres Harvey et Southam, 1972, p. 121 ; Harvey, 2011, p. 18 ; Lacoursière, Provencher et Vaugeois, 2001, p. 554 et Robert, 1966, p. 43.

5.3.4 La constitution de réseaux de soutien

Lefort bénéficie d'un vaste réseau de connaissances lorsqu'elle fonde sa galerie en 1950, qu'il s'agisse d'artistes ou de collectionneur.euses ; elle a également de nombreux.ses frères, sœurs, ami.e.s et relations (Sicotte, 1996, p. 14). Néanmoins, son entourage aurait majoritairement cru le projet voué à la faillite : « [e]lle en parla à des collègues, à des hommes d'affaires, mais tous lui disaient à peu près ceci : "C'est impossible si vous présentez les abstraits" » (Gagnon, 9 octobre 1960, p. 104).

Avant de se lancer dans ce projet, elle a d'abord consulté un ami économiste qui lui aurait recommandé de ne pas se lancer en affaires avant d'avoir économisé un montant équivalant au loyer du local pour une année (Gagnon, 9 octobre 1960, p. 104). Lefort reconnaît qu'il s'agissait d'un excellent conseil puisque les débuts de la galerie ont été difficiles (Gagnon, 9 octobre 1960, p. 104).

Avant de fonder sa propre galerie, Lefort s'implique activement dans divers regroupements et associations du secteur culturel, mais nos recherches ne permettent pas de déterminer si ces réseaux l'ont soutenue concrètement dans la fondation de sa galerie ou même si elle a fait appel à ces ressources[131].

5.3.5 Le choix d'un emplacement et de l'aménagement des espaces d'exposition

Tant Lefort que Delrue vont établir leur galerie à proximité du MBAM, ce qui témoigne de leur volonté de s'insérer dans le réseau de diffusion artistique montréalais.

---

[131] À titre d'exception, peut-être a-t-elle accueilli à sa galerie pour une réception les membres de la Fédération des artistes canadiens qui étaient alors réunis à Montréal pour souligner l'ouverture récente de sa galerie.

Lefort disposait d'économies qui lui ont permis d'ouvrir sa galerie sans qu'elle n'ait eu besoin de solliciter d'appuis financiers extérieurs, hormis une possible contribution – qui n'a pas pu être confirmée – de la part de Louis Bourgoin, avec qui elle avait déjà entretenu une relation (Sicotte, 1996, p. 14, 57). Nous pouvons présumer que Lefort a dû investir la majeure partie de ses économies dans ce projet de galerie, puisqu'elle y aurait logé durant ses premières années d'activité (Sicotte, 1996, p. 48).

Durant les années 1950, la Galerie Agnès Lefort a occupé deux emplacements. Elle est d'abord localisée au 1028, rue Sherbrooke Ouest, « juste à l'est de Peel, côté sud de la rue Sherbrooke » et à 700 mètres à l'est du MBAM (Boulanger, 9 décembre 1950, p. 8 ; Robert LaPalme expose bientôt, 26 octobre 1950, p. 2 ; Devenue marchande…, 30 mai 1954, p. 6 ; Lafleur, 2011, p. 67). En raison d'un « contretemps fâcheux », elle est forcée de déménager (Devenue marchande…, 30 mai 1954, p. 6). La dernière exposition à avoir lieu à cette première adresse est celle de Joseph Illiu, qui se conclut le 25 avril 1953 (Un prix de Rome exposé chez Agnès Lefort, 18 avril 1953, p. 6). Le nouvel emplacement, au 1504, rue Sherbrooke Ouest, est situé près de la rue Guy et est significativement plus rapproché du MBAM – soit à moins de 200 mètres à l'ouest (Ostiguy, 26 juin 1953, p. 6 ; Devenue marchande…, 30 mai 1954, p. 6 ; Lafleur, 2011, p. 67). Son inauguration officielle a lieu le 26 juin 1953, mais elle est ouverte au public avant, ou au plus tard, le 30 mai 1953 puisque des tableaux y sont déjà en montre à cette date (Ostiguy, 26 juin 1953, p. 6 ; Publicité de la Galerie Agnès Lefort, 30 mai 1953, p. 74).

Le premier espace de la Galerie Agnès Lefort, qu'elle occupe jusqu'au printemps 1953, dispose d'une grande vitrine en saillie de laquelle Lefort pouvait faire voir aux passant.e.s une œuvre de l'exposition en cours (fig. 5.10). La galerie était composée d'une pièce double, avec un bureau ainsi qu'un petit espace de rangement (Sicotte, 1996, p. 17). Rolland Boulanger soutient que l'éclairage y est « à peu près parfait » et

que la décoration des lieux est discrète et « révèle un bon goût inspiré » (Boulanger, 31 octobre 1950, p. 3).

Bien que le nouvel emplacement de la Galerie Agnès Lefort bénéficie d'une localisation comparativement avantageuse, en étant encore plus près du MBAM, son espace d'exposition et de vitrine se trouve réduit. La galerie est dorénavant installée à l'arrière d'une boutique d'antiquités détenue par John L. Russel avec qui elle doit partager la vitrine donnant sur la rue (Sicotte, 1996, p. 19). L'immeuble abritant les deux commerces est possédé par J.C. Lallemand, un homme d'affaires et collectionneur d'art (Sicotte, 1996, p. 19). Concernant la petitesse de la galerie, Rodolphe de Repentigny révèle que Lefort doit décrocher toute sa collection et la ranger dans des casiers lorsqu'une exposition individuelle est en cours (28 avril 1956, p. 4). Le nouvel espace, que Jean-René Ostiguy qualifie d'attrayant, est divisé en une succession de trois salles, décorées d'un tapis gris argent, de murs gris rosé et disposant de hauts plafonds blancs (26 juin 1953, p. 6 ; Desrameaux, 9 juin 1956, p. 7). L'éclairage est alors constitué de plusieurs réflecteurs munis d'abat-jour argentés (Desrameaux, 9 juin 1956, p. 7).

Au fil des ans, Lefort déploie des efforts afin d'actualiser la mise en disposition des œuvres (fig. 5.11 à 5.14). En 1957, Rodolphe de Repentigny remarque que l'éclairage de la galerie est soigné et souligne que les murs y sont maintenant peints en blanc et que les moulures ainsi que toutes les boiseries ont été retirées (27 avril 1957, p. 78). Les pièces auraient également été agrandies et Madeleine Vaillancourt souligne que la galerie est très lumineuse et dispose d'un éclairage diffus, mais discret (11 octobre 1958, p. 40). On note également une disposition des œuvres de plus en plus aérée ainsi qu'une épuration de l'ornementation dans l'encadrement des œuvres, bien que ce dernier aspect ne soit pas nécessairement le fait de Lefort mais peut-être des artistes.

5.3.6 Les premières activités

5.3.6.1 Exposition inaugurale : Robert LaPalme

La première exposition tenue à la Galerie Agnès Lefort du 30 octobre au 10 novembre 1950 montre le travail de Robert LaPalme, artiste que Lefort a notamment pu côtoyer au Centre d'art de Sainte-Adèle (*voir Annexe D, Tableau 5.3*). Bien qu'il n'y soit alors pas professeur, LaPalme s'implique dans plusieurs des activités du centre à l'été 1950. Il réalise notamment le logo de l'organisme ainsi qu'une caricature de Rochon reproduits dans le document promotionnel du centre d'art, il y coanime une activité hommage à la caricature en août et procède à la réalisation d'une immense fresque sur l'asphalte pour la Fête laurentienne. De surcroît, LaPalme réside à Sainte-Adèle (Grignon, 25 août 1950, p. 5). S'ils ne se connaissaient pas déjà, Lefort et LaPalme ont donc certainement été appelés à se côtoyer durant cet été et elle a, sans l'ombre d'un doute, été mise en contact physiquement avec l'œuvre de l'artiste, si ce n'est que de l'immense fresque de 850 x 32 pieds qu'il a réalisée sur l'asphalte (Roy, 14 août 1950, p. 3).

LaPalme est alors un caricaturiste reconnu internationalement dans les mondes artistique et politique : son travail a été exposé à Rome, à Sao Paulo, à Rio de Janeiro, à Toronto et à New York (Lefort, octobre1955, s. p. ; Robert LaPalme expose bientôt, 26 octobre 1950, p. 2). Chez Lefort, il expose deux séries de gouaches humoristiques représentant l'histoire de la Guerre et celle de la Médecine[132] ainsi que des tissus et foulards[133]. Alors que la première série a déjà été présentée à Montréal par le passé, il s'agit de la première montréalaise pour la série portant sur l'histoire de la Médecine

---

[132] *La Médecine à travers les Âges* comprend douze tableaux alors que *l'Histoire de la Guerre* en comprend dix-neuf (Robert LaPalme expose bientôt, 26 octobre 1950, p. 2).

[133] Les motifs décoratifs imprimés sur les morceaux de tissus ont été réalisés par LaPalme et sont formés de groupes de personnages représentés de manière stylisée (Le Marchand, 9 novembre 1950, p. 3).

(Robert LaPalme expose bientôt, 26 octobre 1950, p. 2 ; Robitaille, 2 novembre 1950, p. 6). La combinaison de ces deux séries a d'ailleurs déjà circulé à l'étranger puisqu'elle a été exposée avec grand succès à Rio de Janeiro, puis à Rome et à Paris (Boulanger, 9 janvier 1950, p. 3).

L'exposition est présentée chez Lefort sous les auspices de l'Association de la Jeunesse libérale du district de Montréal, qui annonce que le vernissage sera suivi d'un vin d'honneur dans les salons du club de Réforme[134] (Robert LaPalme expose bientôt, 26 octobre 1950, p. 2). Le maire de Montréal Camilien Houde (1889-1958) préside la cérémonie d'ouverture de la galerie (fig. 5.11) (Sicotte, 1996, p. 15). Hélène Sicotte considère que cette association de Lefort avec le regroupement politique, pour sa première exposition, n'est pas innocente et présente une critique à peine voilée du conformisme culturel encouragé par Duplessis (1996, p. 15). L'exposition est, selon Lefort, un grand succès puisque deux mille visiteurs seraient venus la voir en moins de deux semaines (juin-juillet 1951, p. 76).

Lefort organise une autre réception à la galerie durant l'exposition de LaPalme (Boulanger, 13 novembre 1950, p. 8). L'événement aurait peut-être été organisé dans la foulée de la réunion du conseil exécutif de la Fédération des artistes canadiens puisque Boulanger note que les membres du conseil exécutif de la Fédération étaient présent.e.s et que nous savons que Lefort s'impliquait dans le regroupement.

Le choix de sélectionner pour premier exposant un artiste québécois bénéficiant déjà d'une reconnaissance locale et internationale et dont la pratique – étant caricaturiste – conteste la hiérarchie des genres artistiques, mais aussi le pouvoir politique en place, a

[134] Le club de Réforme est alors le club politique du Parti libéral du Québec.

été le premier geste de Lefort visant à positionner la direction artistique ainsi que le caractère qu'elle souhaitait donner à sa galerie.

5.3.6.2 Les expositions suivantes

Lefort présente ensuite le travail de l'artiste commercial Henry Eveleigh. Dans la presse, on souligne les choix risqués des premières expositions présentées à la Galerie Agnès Lefort :

> Agnès Lefort ne redoute aucune gageure. C'en était une que de lancer sa galerie avec un artiste caricaturiste comme premier exposant. On a pu le constater, elle a magnifiquement réussi. Enhardie, elle ouvre maintenant la porte de sa galerie à un artiste commercial, Henry Eveleigh. Ce sera, cette fois aussi, un succès du même ordre que le précédent. (L'art commercial à l'honneur à la galerie A. Lefort, 15 novembre 1950, p. 2)

Puis, en décembre 1950, Lefort organise une exposition collective présentée jusqu'à la fin janvier 1951. De ses propres mots, Lefort considère qu'il s'agit d'une :

> [e]xposition éclectique où j'ai groupé des artistes qui ne se groupent pas. Mon audace a été acceptée avec beaucoup de grâce. *Automatistes* et *Prisme d'yeux* se coudoyaient comme l'on fait chez les gens bien élevés, les réalistes et les surréalistes, les figuratifs et les non figuratifs, et qui sais-je encore? (Lefort, juin-juillet 1951, p. 76-77)

Ce panorama de la peinture canadienne (ou québécoise, plutôt) est effectivement accueilli favorablement par la critique qui en conclut que la peinture moderne se porte bien : « C'est tout un panorama d'ensemble de la jeune peinture canadienne que nous offre la galerie d'Agnès Lefort, avec suffisamment d'éclaircies sur des horizons nouveaux pour que nous soyons rassurés […] » (Robitaille, 18 décembre 1950, p. 6).

D'ailleurs, Boulanger reconnaît le caractère audacieux du projet :

> Je l'ai déjà écrit plus tôt : Agnès Lefort ne redoute aucun tour de force. Car c'en est un que de présenter côte à côte des peintres aussi divers, aussi divers que les tendances et les individus. Peu importe, Agnès Lefort a voulu prouver que ces artistes étaient capables de passer par-dessus leurs divergences de points de vue et d'exposer tous ensemble. […] Combien de fois n'a-t-on pas vu nos peintres refuser d'exposer à côté de ceux dont ils ne partagent pas la conception. (Boulanger, 9 décembre 1950, p. 8)

Boulanger soutient également que Lefort aurait peut-être voulu prouver qu'elle pouvait exposer à sa galerie des peintres qui l'avaient personnellement critiquée par le passé et vice versa (9 décembre 1950, p. 8). En effet, en 1948, une entrevue de Lefort avait été publiée dans le journal *Le Canada* dans laquelle elle avait mentionné qu'elle n'appréciait pas l'automatisme (Gagnon, 28 octobre 1948, p. 3). Quelques artistes avaient alors répliqué à Lefort dans les pages du journal, parmi lesquels Jean-Paul Riopelle qui lui adresse une réponse critique, quoique polie (5 novembre 1948, p. 4). Alors que Boulanger considère que l'exposition de ces peintres au début de son activité de galeriste sert à affirmer un certain détachement et une absence de rancune, nous estimons également qu'il s'agit pour Lefort d'un moyen de statuer que ses opinions et ses goûts personnels ont, depuis, évolué et qu'elle souhaite faire preuve dans sa galerie de la plus grande ouverture d'esprit possible.

Afin de promouvoir les activités de sa galerie et améliorer la diffusion des artistes qu'elle expose, Lefort publie dans *La Nouvelle Revue canadienne* un article rétrospectif où elle traite des expositions qu'elle a organisées durant sa première année d'activité en tant que galeriste, se permettant même quelques critiques à l'égard de certaines œuvres qu'elle a exposées (juin-juillet 1951, p. 75-78).

De plus, Lefort est bien consciente du rôle des critiques d'art dans le succès d'une galerie d'art puisqu'elle organise un cocktail pour souligner la nouvelle année 1951 où sont invités plusieurs d'entre eux (ainsi que leur compagne) tels Robert Ayre, Rolland

Boulanger, Jean Dénéchaud, Charles Doyon, Maurice Huot et Adrien Robitaille (Carnet mondain : Coquetel chez Agnès Lefort, 3 janvier 1951, p. 2).

Pour le reste de sa première saison (qui se termine en mai 1951), Lefort accueille au moins un lancement de livre[135] et propose sept autres expositions individuelles, parmi lesquelles la première exposition en galerie commerciale de la sculpteure Suzanne Guité[136]. C'est également durant cette première année d'activité qu'a lieu l'épisode de censure lors duquel une sculpture de Robert Roussil intitulée *La Paix* fait les frais d'un règlement municipal (qui empêche d'exposer à la vue du public des représentations de personnages nus ou à demi nus) ainsi que de la colère d'un citoyen (qui détruit partiellement l'œuvre à coups de madrier), avant qu'elle ne soit finalement retirée du terrain en fin mars 1951[137]. L'événement fait couler beaucoup d'encre à l'époque et a certainement participé à faire reconnaître Lefort dans le milieu artistique montréalais en tant que défenderesse de l'art moderne et des artistes canadien.ne.s.

5.4 Suzanne Guité (v.1927-1981) et le Centre d'art de Percé

5.4.1 Situation et parcours menant à la fondation d'un centre d'art

Bien que la très grande majorité des sources consultées considèrent 1927 comme étant l'année de naissance de Guité, un certificat de baptême produit en 1945 (dont une copie est conservée aux archives du Musée de la Gaspésie, mentionne plutôt que Guité serait

---

[135] L'album *Les 20 premières années du caricaturiste canadien LaPalme* publié par le Cercle du Livre de France et contenant plus de 400 dessins a son lancement à la Galerie Agnès Lefort le 11 janvier 1951 (Vingt ans de caricature, 11 janvier 1951, p. 2).

[136] Les six autres exposants sont Herman Heimlich (d'Hongrie), Pierre de Ligny Boudreau, Jean McEwen, Ernest H. Underhill (de Winnipeg), André Jasmin et Leslie Schalk (aussi d'Hongrie). Sicotte souligne que Schalk venait tout juste d'émigrer à Montréal en 1951 (1996, p. 44).

[137] Pour en savoir davantage sur cet événement, consulter Sicotte, 1996 et Godin-Laverdière, 2017.

née en décembre 1926 (Certificat de baptême…, 13 septembre 1945). Les raisons expliquant cette divergence dans les dates ne sont pas élucidées, mais nous émettons l'hypothèse que la date du certificat produit en 1945 aurait pu avoir été falsifiée pour, potentiellement, permettre à Guité d'aller étudier à Chicago à l'automne 1945 (puisqu'elle aurait alors eu 18 ans au lieu de, véritablement, 17).

Dans le même esprit, il est aisé de retracer les grandes lignes du parcours de vie de Guité avant 1960, mais les sources consultées attribuent souvent des dates différentes et conflictuelles à de mêmes événements.

Née en 1926 ou en 1927 à New Richmond, Suzanne provient d'une famille d'origine acadienne de douze enfants qui a été « pionni[ère] dans l'implantation d'un réseau hôtelier de la Gaspésie-Sud » (Stanton, juin 2009, p. 35 ; L., 3 mars 1981, p. A-16). Elle est pensionnaire chez les Ursulines de Québec à partir de ses douze ans, suite au décès de sa mère (Stanton, juin 2009, p. 36). Durant son adolescence, Guité travaille pendant l'été comme guide touristique au Pic de l'Aurore, complexe vacancier fondé en 1939 par son père Ernest (Stanton, juin 2009, p. 36). À l'été 1944, elle est guide d'une randonnée dans les montagnes de la région (probablement au mont Saint-Anne) pour André Breton et, potentiellement, Alfred Pellan (Karel, 1992, p. 130 ; Gervais, 2003, p. 24).

Puis, autour de 1945, elle étudie l'architecture à l'Institute of Design of Chicago sous l'égide de Lászlo Moholy-Nagy où elle obtient une bourse d'études (Millar, hiver 1993, p. 23). Elle étudie ensuite la sculpture avec Alexander Archipenko[138], puis se déplace vers Paris pour étudier avec Constantin Brancusi (Millar, hiver 1993, p. 23 ; Notes

[138] Alors que certaines sources mentionnent qu'Archipenko lui aurait enseigné à Chicago (Heller et Heller, 2013, p. 231 ; Robert, 1961-1962, p. 52), Joyce Millar estime que c'était à Paris (hiver 1993, p. 23).

biographiques. Suzanne Guité, s. d., p. 1). Vers 1948, elle se rend finalement à Florence où elle étudie l'art roman et perfectionne ses techniques de taille de pierre et de moulage à la cire perdue à l'Académie des beaux-arts (Heller et Heller, 2013, p. 231 ; Millar, hiver 1993, p. 23 ; Notes biographiques. Suzanne Guité, s. d., p. 1). Elle y rencontre Alberto Tommi qu'elle épouse en 1948, approximativement (Robert, 1961-1962, p. 52). Le couple vient s'établir à Percé à la fin des années 1940 (Vallerand, 17 août 1957, p. 10). De leur union naissent quatre enfants en 1950, 1952, 1954 et 1959[139] (Déclaration et affidavit de succession d'Alberto Tommi, 1959, p. 1).

Au début des années 1950, elle et Tommi voyagent au Mexique où elle effectue des recherches sur les matières plastiques pour la peinture murale à l'Instituto Polytechnico de Mexico et se familiarise avec la sculpture primitive mexicaine ; ils réalisent aussi conjointement trois fresques dans l'église San Miguel de Allende (Notes biographiques. Suzanne Guité, s. d., p. 1 ; Heller et Heller, 2013, p. 231 ; Millar, hiver 1993, p. 23).

En ce qui a trait à sa carrière de sculpteure, Guité est représentée à Montréal par la Galerie Agnès Lefort qui lui offre d'ailleurs en 1951 sa première exposition individuelle en galerie commerciale (Millar, hiver 1993, p. 24). Durant les années 1950, les œuvres de Guité sont présentées dans des expositions individuelles à Ottawa, à Percé, à Québec, à Montréal, à Mexico, au Musée d'art moderne de Sao Paulo, etc. En 1956, elle partage avec Robert Roussil la troisième place des Concours artistiques de la province (Millar, hiver 1993, p. 25). Dans son travail, elle préconise la technique de la taille des matières brutes, comme le bois et la pierre (fig. 5.15).

---

[139] Lorsqu'Alberto Tommi décède en octobre 1959, leur dernier-né n'a pas encore un an.

Son travail fait aujourd'hui partie de plusieurs collections prestigieuses, telles celles du Musée national des beaux-arts du Canada, du Musée national des beaux-arts du Québec et du MoMA (Heller et Heller, 2013, p. 231).

Le projet de centre d'art à Percé germait depuis le début des années 1950 dans la tête de ses fondateurs qui ont visité plusieurs centres d'art en Californie, au Mexique, à Woodstock (New York) et à Banff pour s'en inspirer (Guité-Tommi, 29 juin 1956, p. 1 ; Guité, 1972, p. 1). Ils rêvent alors de fonder un centre d'art comme ceux en Europe « afin d'apporter aux Gaspésiens la possibilité d'un contact avec les arts et avec l'arrière pensée, bien sûr, de développer en Gaspésie un artisanat autonome » (Vallerand, 17 août 1957, p. 10). Guité soutient que la région a besoin d'un organisme qui pourrait favoriser et développer les activités artistiques, sociales, folkloriques ainsi que l'artisanat local et qu'une telle institution pourrait même avoir des retombées économiques positives sur l'industrie du tourisme. Elle suppose également qu'une fois la construction du centre terminé, l'organisme pourrait être économiquement autosuffisant (Guité-Tommi, 29 juin 1956, p. 1).

Selon Lisette Morin, ce serait Tommi qui aurait d'abord eu l'idée de fonder un centre d'art, mais ce serait Guité qui aurait insisté afin que ce projet se concrétise le plus rapidement possible (Morin, 3 août 1956, p. 12). Néanmoins, certains auteurs effacent le rôle joué par Tommi dans la fondation du centre d'art, comme Marcel Hamel qui raconte :

> En un tour de main, Suzanne y créa un théâtre de poche d'une centaine de places, une librairie, un cinéma, deux ateliers de peinture, pour elle et les jeunes gaspésiens de la côte, deux salles d'expositions permanentes où elle invitait les peintres du Québec à montrer leurs œuvres. (Hamel, 14 août 1969, p. 1)

Louise Cousineau procède également de manière similaire, lorsqu'elle souligne dans l'introduction de son texte et dans la légende de la photographie reproduite que Guité

a fondé le centre d'art sans mention de Tommi (19 juin 1972, p. A-4). Dans les deux cas, n'est que plus loin dans l'article que Tommi est nommé en tant que cofondateur du centre. Allant encore plus loin, certains articles dans la presse généraliste omettent complètement le rôle de Tommi dans la fondation et la direction du Centre d'art de Percé, pour nommer Guité comme seule fondatrice[140].

Comme pour le Centre d'art de Sainte-Adèle qui a été précédé de la boutique d'artisanat La Pèlerine fondée par Pauline Rochon, le Centre d'art de Percé aurait d'abord débuté en tant que projet à plus petite échelle dans sa localité. Un article écrit par Paul Gladu dans *Le Petit Journal* fait état, en 1955, de l'existence de l'Atelier, organisme de Percé fondé et animé par Suzanne Guité et Alberto Tommi qui serait à l'origine du projet de centre d'art (Gladu, 17 juillet 1955, p. 56). Gladu explique que l'Atelier est un lieu de réunion pour les amateur.trice.s d'art dans la région, où sont offerts divers cours et qui abrite une galerie dédiée à l'exposition des œuvres du couple (Gladu, 17 juillet 1955, p. 56). Il conclut son article en indiquant que Guité et Tommi ont pour projet de développer l'Atelier afin que le projet atteigne l'envergure de celle du Centre d'art de Sainte-Adèle, et en lançant un appel aux « hommes influents de la Gaspésie » afin qu'ils montrent un soutien au projet équivalent à celui apporté par la communauté locale au Centre d'art de Sainte-Adèle, pour le développement des arts ainsi que celui de la région (Gladu, 17 juillet 1955, p. 56).

Une publicité de « "L'Atelier" Perce Art Center » trouvée dans le fonds d'archives Suzanne Guité au Musée de la Gaspésie témoigne de cette étape embryonnaire du centre d'art (*Publicité anglophone de L'Atelier Perce Art Center*, s. d.). Il y est spécifié que L'Atelier est dirigé par Alberto Tommi et Suzanne Guité ; il y est fait mention

---

[140] Voir par exemple Tremblay, 9 juillet 1966, p. 6 ; Corbeil, 8 septembre 1981, p. A-5 ; Corbeil, 14 septembre 1981, p. A-4 ; Lavoie, 14 mai 1983, p. D-20.

d'une exposition de peintures à l'huile, de ses heures d'ouverture et de l'absence de frais d'entrée ; on y fait également la promotion de cours de peinture à l'huile spécialisés dans le paysage offerts par Alberto Tommi avec les heures et coûts des leçons individuelles et de groupe ainsi que la vente de matériel artistique. Bien que le document soit non daté, il est possible de situer sa publication avant la fondation du Centre d'art de Percé, soit avant 1956. En effet, depuis la constitution du document présentant longuement le projet du Centre d'art de Percé, jamais une autre appellation n'a été envisagée ou enregistrée pour nommer l'organisme. Le fait que les activités inscrites dans la publicité soient prises en charge par Tommi signifie que le carton date assurément d'une période antérieure à octobre 1959, alors que le tarif des cours laisse penser que la date remonte à avant 1957[141]. Suzanne Guité traite certainement de l'Atelier lorsqu'elle relate en 1956 :

> Durant les années passées [, le centre d'art à l'état embryonnaire] a tenu ouvert une galerie d'art ; a présenté aux touristes de passage à Percé, des films documentaires à sujets gaspésiens, susceptibles d'accroitre l'intérêt parfois trop primaire qu'on porte à nos villages gaspésiens. (Guité-Tommi, 29 juin 1956, p. 1)

5.4.2 Enregistrement légal de l'entreprise

L'enregistrement légal du Centre d'art de Percé nécessite plusieurs années avant d'être réglé. En effet, aucune déclaration de raison sociale pour le Centre d'art de Percé n'est déposée au district judiciaire de Gaspé avant 1960. En 1960, Suzanne Guité est désormais seule dans la prise en charge des activités du centre d'art ; elle se présente

---

[141] Le dépliant publicitaire du centre d'art mentionne les tarifs suivants pour les classes de peinture offertes par Alberto Tommi à l'été 1957 : 7 $ pour une séance individuelle et 5 $ pour une séance de groupe ; alors que le feuillet non daté donne les tarifs suivants : 5 $ de l'heure pour une séance individuelle et 2,50 $ pour une séance de groupe (*Dépliant promotionnel des cours…,* 1957, p. 1 ; *Publicité anglophone de L'Atelier…*, s. d., p. 1). La logique veut qu'avec les années et l'inflation, le coût demandé pour un même produit ou service tende à augmenter, la publicité non datée serait donc antérieure à 1957. Il y a également de fortes chances que la publicité soit également antérieure à 1956, puisque nous n'avons pas eu connaissance d'une potentielle coexistence du centre d'art et de l'Atelier.

dans le document comme « Suzanne Guité-Tommi, veuve non remariée de Alberto Tommi » et spécifie « [qu']aucune autre personne n'est associée avec [elle] dans cette entreprise » (Guité-Tommi, 1960, p. 2). Le statut marital de veuve implique, pour les femmes mariées, la récupération de leur pleine capacité juridique. Guité y énumère succinctement les différentes activités du centre dans sa déclaration : « des représentations théâtrales, des cours de ballet, de dessin, de peinture, de sculpture, de modelage, de céramique » (Guité-Tommi, 1960, p. 2).

En ce qui a trait à l'enregistrement légal[142] du centre d'art, des lettres patentes sont émises en vertu de la première partie de la Loi des compagnies du Québec en novembre 1958 et indiquent que le siège social de la compagnie est situé à Montréal (Lettres patentes : Le Centre d'Art de Percé Inc., 3 janvier 1959, p. 14). L'objectif du centre d'art indiqué est alors de « [p]romouvoir, enseigner, encourager, développer, exploiter les arts et l'artisanat sous toutes leurs formes ainsi qu'en exercer le commerce » (Lettres patentes : Le Centre d'Art de Percé Inc., 3 janvier 1959, p. 14). Les trois personnes qui constituent en corporation l'organisme sont trois avocats de Montréal.

Une correspondance du notaire Vilmont Dupuis destinée à la Société Historique de la Gaspésie soutient que le « Centre d'Art de Percé est une corporation sans but lucratif constituée en vertu de la troisième partie de la Loi des Compagnies de Québec dont l'existence légale remonte au 18 novembre 1958 », mais cette information s'avère partiellement inexacte (Dupuis, 14 mai 1981, p. 1). En effet, l'avis publié dans la

---

[142] Les arrangements autour de la constitution légale du centre d'art étaient probablement administrés par Tommi puisqu'une correspondance du Bureau du Revenu de la province de Québec s'informant, en mai 1959, du moment du début des activités du centre d'art lui est adressée (Turcot, 29 mai 1959, p. 1). Dans le même ordre d'idées, les documents légaux de succession de Tommi font état d'une dette engagée à son nom en 1958 demeurée impayée pour la formation de la compagnie du centre d'art (*Déclaration et affidavit de succession d'Alberto Tommi*, 1959, p. 1).

Gazette officielle de Québec du 3 janvier 1959 affirme que l'existence légale du Centre d'art de Percé remonte bien au 18 novembre 1958, mais qu'il relevait alors de la première partie de la Loi des Compagnies de Québec, étant enregistrée (certainement à tort) comme une compagnie avec émission d'un capital en actions et non pas comme un organisme à but non lucratif (Lettres patentes : Le Centre d'Art de Percé Inc., 3 janvier 1959, p. 14). Qui plus est, il avait été indiqué que le siège social de la compagnie se situait à Montréal (Lettres patentes : Le Centre d'Art de Percé Inc., 3 janvier 1959, p. 14). La publication, en décembre 1960, d'un avis spécifiant que le bureau principal de la compagnie serait dorénavant à Percé corrige partiellement cette erreur (Le Centre d'Art de Percé Inc., 17 décembre 1960, p. 5194). En août 1961, un nouvel avis est publié dans la *Gazette officielle de Québec* par Suzanne Guité-Tommi, identifiée comme présidente, précisant que le siège social ainsi que le première place d'affaires du Centre d'art sont à Percé (Le Centre d'Art de Percé, 12 août 1961, p. 3568-3569). Finalement, la modification du centre d'art en un organisme à but non lucratif n'aurait été apportée que le 3 septembre 1965, puisqu'il s'agit de la date de l'émission de lettres patentes pour le centre d'art en vertu de la troisième partie de la Loi des compagnies de Québec, celle qui régit ce type d'organismes (Lettres patentes : Le Centre d'art de Percé Inc., 16 octobre 1965, p. 5416). Cette nouvelle constitution en corporation, signée par Guité ainsi que par une secrétaire et un avocat domiciliés à Québec, attribue au centre d'art les objectifs suivants : « [p]romouvoir toutes activités culturelles et artistiques, expositions de peinture et sculpture, spectacles de théâtre et activités de ciné-clubs » et a son siège social à Percé (Lettres patentes : Le Centre d'art de Percé Inc., 16 octobre 1965, p. 5416).

5.4.3 Établissement d'objectifs et de publics cibles

Un document écrit par Guité en juin 1956 publié dans un journal gaspésien présente le projet du Centre d'art de Percé ainsi que ses principaux objectifs (Guité-Tommi, 29 juin 1956, p. 1, 8). On y apprend que le centre d'art a notamment été institué afin de

développer les talents artistiques locaux, mais aussi afin de réunir les activités culturelles (sociales, folkloriques et artisanales) (Guité-Tommi, 29 juin 1956, p. 1). Jacques Coulon souligne le fait que Tommi et Guité, en fondant le Centre d'art de Percé, avaient pour objectif de « favoriser la pratique et le développement de certaines techniques artistiques […] dans une région ravissante certes, mais où le public [était] peu favorisé en fait de manifestation artistique » (10 septembre 1960, p. 4-5).

Michelle Harvey soutient que le Centre d'art de Percé s'est d'abord adressé, notamment avec l'Atelier, aux habitants de la région avant de commencer à s'intéresser également aux touristes en tant que publics (1982, p. 9). Quant aux cours offerts par le centre d'art destinés à la jeunesse, Guité établit en ces termes leurs visées : « aider les étudiants à découvrir en eux-mêmes, dans la nature et dans notre culture, des valeurs spirituelles et à les exprimer dans les arts, donnant ainsi à leur vie plus d'intérêts, plus de plénitude, de beauté et d'idéal » (Guité-Tommi, 29 juin 1956, p, 1, 8). Les classes accueilleraient des élèves de langue française et de langue anglaise désirant se familiariser avec la culture canadienne-française (Guité-Tommi, 29 juin 1956, p. 1). Les objectifs décrits transcendent donc le caractère de divertissement et de loisir culturel pour comprendre également une dimension d'élévation morale et d'affirmation (ou reconnaissance) culturelle identitaire.

En ce qui a trait aux classes destinées à un public adulte, Guité estime qu'elles auraient pour principaux publics cibles les artisan.e.s de la région (dans l'objectif de raffiner la qualité et diversifier l'artisanat local) et les touristes (Guité-Tommi, 29 juin 1956, p. 1). Le Centre d'art de Percé viserait à :

> [s]ervir la culture artistique locale [;] [f]avoriser l'artisanat et son évolution [;] [r]épondre (à armes égales) à l'initiative artistique et sociale des États-Unis, de l'Europe et de certaines provinces du Canada [;] [a]ttirer et entretenir les touristes dans la région [;] [e]xploiter le fait que les artistes ont, depuis toujours, eu un véritable attrait pour la Gaspésie, en les informant sur les possibilités de venir travailler en Gaspésie et en facilitant leur travail par les matériaux et ateliers

> fournis par le [Centre d'art ;] [d]evenir le cœur, le symbole, le centre des activités artistiques du nord-est du continent [;] [et p]romouvoir des concours et expositions d'art. (Guité-Tommi, 29 juin 1956, p. 1)

Lorsque Suzanne Guité présente le projet du centre d'art en 1956, elle soutient qu'il a pour objectif, notamment, de « développer avec une attention spéciale [l']artisanat » de la région en favorisant aussi son évolution (Guité-Tommi, 29 juin 1956, p. 1).

La Chambre de Commerce Régionale de la Gaspésie transmet en 1956 une lettre au député de la région, le Dr Camille Pouliot, vantant le potentiel économique du centre d'art en évaluant que « [d']un seul point de vue financier, le développement d'un artisanat bien piloté aura un retentissement excessivement [sic] favorable sur l'économie de la région » (Chambre de Commerce régionale de la Gaspésie, 9 mai 1956, p. 1).

Pour ce faire, il est projetté de former les artisan.e.s de la région à l'utilisation de nouveaux matériaux et techniques, inviter des spécialistes de l'artisanat au centre d'art afin qu'ils et elles puissent y tenir des conférences, et finalement de sélectionner, pour exposition, les meilleures pièces afin qu'elles puissent être vues et appréciées des publics (Guité-Tommi, 29 juin 1956, p. 8). Les formes d'artisanat que Guité souhaite introduire en Gaspésie sont les travaux sur argent, sur cuivre et sur matériaux plastiques ainsi que le travail des pierres semi-précieuses (Guité-Tommi, 29 juin 1956, p. 8).

5.4.3.1 Le développement d'une production artisanale régionale : le travail des pierres locales

En effet, alors que les plages de la Gaspésie sont réputées pour leurs agates[143], le Centre d'art de Percé propose en 1958 et 1959 des cours de joaillerie pour apprendre à travailler, tailler et polir les pierres locales.

En octobre 1958, Suzanne Guité écrit à Jean Bruchési que le centre dispose maintenant d'un « laboratoire de bijouterie avec machines pour polir et tailler les pierres locales » [144] telles l'agate et le jaspe ainsi que d'une salle d'exposition dédiée aux produits de l'artisanat (Guité-Tommi, 15 octobre 1958, p. 1-2) C'est Alberto Tommi qui est alors responsable des classes de bijouterie ; Michel Lacombe occupe ensuite le poste en 1959 (Liste des salaires et gages payables…, 29 août 1958, p. 1 ; Liste des salaires et gages payables …, 1959, p. 1).

Des bijoux faits à la main dans les ateliers du centre d'art sont mis en montre dans une des salles d'exposition, comprenant entre autres des amulettes en argent, des bracelets, des colliers, des bagues et des broches serties d'agates polies, mais non taillées, dont on a préservé les formes originales (Pfeiffer, 19 septembre 1959, p. 28 ; Guité, 16 juin 1960, p. 1).

La boutique du centre d'art met également en vente les bijoux réalisés par les artisan.e.s réalisées à partir de ces pierres locales, soit le jaspe et l'agate, favorisant ainsi la vente et participant à la reconnaissance d'une production artisanale spécifique à la Gaspésie,

---

[143] La possibilité de cueillir ces pierres aurait motivé André Breton à venir séjourner en Gaspésie en 1944. Durant ce voyage, Suzanne Guité lui a d'ailleurs servi de guide d'excursion ; François-Marc Gagnon a écrit sur ce voyage dans le périodique *Vie des Arts* (été 1993, p. 16-19).

[144] Une feuille dactylographiée présentant vraisemblablement les dépenses prévisionnelles pour l'été 1958 anticipe, pour les classes de joaillerie, des dépenses pour des limes, des feutres, des oxydes, des acides ainsi que du gaz propane (*Résumé général des cours donnés…,* 1957, p. 1).

notamment en raison de la provenance des matériaux utilisés (Seconde saison du Centre d'Art de Percé, 4 juillet 1958, p. 5 ; Gauthier, 13 mai 1960, p. 25).

Notons que les deux centres d'art à l'étude qui ont eu pour objectif de développer une production artisanale locale, soit à Sainte-Adèle et à Percé, disposaient d'un espace où ils pouvaient la mettre en vente, témoignant que, d'un point de vue stratégique, un tel développement nécessiterait également la fondation d'espaces pour la commercialier. Le Centre d'art de Percé a une boutique à même son local principal et Pauline Rochon peut utiliser la Pélerine (qui agit également de siège social pour le centre d'art) afin de diffuser, promouvoir et vendre cette production.

5.4.4 La constitution de réseaux de soutien

Alors que les centres d'art de Sainte-Adèle et de Cowansville (dont il sera question au prochain sous-point) établissent rapidement des postes et comités visant à soutenir Rochon et Sharp Lee dans leurs tâches, il semblerait que la direction du Centre d'art de Percé relève exclusivement de Guité, secondée dans ses activités par Tommi. Néanmoins, dès 1956, la Chambre de Commerce régionale de la Gaspésie appuie le projet du Centre d'art de Percé en le recommandant aux instances ministérielles de l'État (Chambre de Commerce régionale de la Gaspésie, 9 mai 1956, p. 1). L'organisation estime que ce projet serait une « acquisition extraordinaire pour la Gaspésie » ainsi qu'une attraction touristique « incomparable » (Chambre de Commerce régionale de la Gaspésie, 9 mai 1956, p. 1). Toutefois, au-delà de cette correspondance, nous n'avons répertorié aucune autre documentation qui pourrait laisser croire qu'une collaboration semblable à celle que l'on trouve à Sainte-Adèle entre le centre d'art et la Chambre de Commerce ait ici été mise en place durant les années 1950.

Guité est forcément consciente de l'importance du tourisme dans l'économie régionale, notamment puisque son père est propriétaire d'un gîte d'hébergement à Percé, tout

comme plusieurs de ses sœurs et frères qui gèrent de nombreuses institutions hôtelières, touristiques ou commerciales dans la localité (Hamel, 14 août 1969, p. 1). Ainsi, Suzanne est membre de la famille Guité « à qui l'on doit sans conteste le réveil du tourisme local [en Gaspésie], il y a une trentaine d'années » (Hamel, 14 août 1969, p. 1).

Proposant des parallèles imagés avec l'univers des contes de fées et maniant l'hyperbole, le journaliste Marcel Hamel dépeint avec humour et critique à demi mots la situation de Suzanne vis-à-vis des autres Guité et de l'État :

> Tous ces Guité possédaient un sens aigu des affaires. La fée de l'argent présida à leur naissance. Il y en eut une cependant qui ne répondit pas à cette vocation financière. Son destin était marqué du signe de l'art.
>
> Il y a une quinzaine d'années, la famille acheta pour elle une très vieille grange […]. […]
>
> Il reste toujours le problème de la rentabilité. […] L'État se défend toujours de ne pas encourager l'entreprise privée. C'est le cas du Centre d'[a]rt de Percé. Le problème serait-il sans issue? Pourtant Suzanne Guité devait profiter de la corne d'abondance comme les autres. Elle se débat dans des périls d'argent. C'est, à mon sens, la femme la plus courageuse du Canada, La mère Courage de la Gaspésie, car elle croit à l'art, à son héritage intellectuel pour la péninsule quand les autorités supérieures croient avoir rempli leur mission en la félicitant dans des lettres officielles. Est-ce ainsi que le [c]entre d'[a]rt pourra poursuivre sa mission éducatrice? Cela ne me paraît pas convaincant. J'ai déjà appelé les Guité les Medicis d'une Florence septentrionale, les mécènes de l'art gaspésien. Peut-être Suzane Guité n'est-elle que la Cendrillon de cette illustre famille. Peut-être attend-elle son carrosse doré. Que vienne le prince charmant. (14 août 1969, p. 1, 6)

Alors que Suzanne Guité aurait facilement (en raison des liens de parenté) pu établir un réseau collaboratif entre le centre d'art et les institutions touristiques de Percé comme c'était déjà le cas à Sainte-Adèle, il semblerait que cette voie n'ait pas été prisée.

Nous ne sommes pas en mesure de dire s'il s'agit là du résultat d'un désir d'autonomie ou d'indépendance de la part de Guité ou peut-être le résultat de querelles familiales[145].

Néanmoins, plusieurs auteur.e.s s'accordent pour soutenir que le Centre d'art de Percé a favorisé le développement du tourisme dans la région. Par exemple, Simone G. Murray rapporte les propos d'un aubergiste de Percé qui aurait affirmé que le centre d'art rehaussait la valeur de l'endroit et que la publicité que le centre faisait pour la région augmentait le nombre de touristes en plus de les inciter à y prolonger leur séjour (septembre 1959, p. 14). Quant au journaliste Jean Vallerand, il attribue au Centre d'art de Percé un rôle essentiel similaire au Rocher Percé et considère même que sa fondation a transformé la vitalité de la localité en devenant un pôle attractif important (17 août 1957, p. 10). Jean-Raymond St-Cyr émet une comparaison analogue : « Et c'est ainsi qu'à Percé, deux pôles d'attraction se partagent successivement notre attache, le rocher souverain et la corne d'abondance qui coquettement se coiffe du nom de [c]entre d'art » (St-Cyr, s. d., s. p.).

---

[145] L'hypothèse de la mésentente familiale paraît plausible si on se réfère à la situation qui s'est déroulée au début des années 1970, suite au décès du père de Suzanne qui avait été l'acquéreur du bâtiment abritant le centre d'art. La journaliste Louise Cousineau rapporte sur le sujet :

> Cette décision [le rejet d'une demande d'injonction interlocutoire produite par Suzanne Guité] confirme donc le droit de propriété de Bernard Guité, frère de Suzanne, sur le [c]entre d'[a]rt et son contenu. Bernard est le seul héritier, avec son frère Jean-François (il y a neuf enfants dans la famille) des biens laissés par leur père J.-Ernest Guité, décédé en mai 1970. […] La bataille implique la « famille royale » de Percé, les Guité. Elle prend sa source dans une querelle vieille comme le monde, celle de l'art et du commerce qui, s'ils sont souvent (trop souvent?) réconciliés, sont destinés à ne pas faire bon ménage. (19 juin 1972, p. A-4)

Suite à cette exécution d'un testament produit en 1941, le frère de Suzanne avait repris possession du centre d'art et même fait mettre à la rue (dans la boue) des œuvres de Suzanne, d'Alberto Tommi et de six autres artistes qui y étaient entreposées, détruisant pour 144 000 $ d'œuvres (Suzanne Guité, dans Cousineau, 19 juin 1972, p. A-4).

5.4.4.1 Des demandes de soutien à l'État répétées – le cas du Centre d'art de Percé

La situation financière du Centre d'art de Percé est précaire puisqu'il n'est pas actif à l'année, il ne bénéficie pas d'un soutien extérieur (provenant d'une chambre de commerce ou de mécènes, par exemple) et il n'est pas entouré d'un bassin de population assez grand pour générer des revenus suffisants grâce à l'organisation d'activités de financement.

Des journalistes soulignent en 1960 le fait que Suzanne Guité gère seule le Centre d'art de Percé sans aide financière extérieure :

> Il est à son éloge […] que ce Centre ait pu jusqu'ici attirer des artistes de valeur et donner lieu à des manifestations de qualité. C'est que Mme Guité a jusqu'ici soutenu cette entreprise sans aucun concours de l'extérieur ; il ne s'est pas trouvé encore d'homme public disposant des fonds alloués à la culture qui ait jugé à propos d'attribuer des subsides, aussi modestes fussent-ils, pour assurer la survivance d'un Centre […]. (Béraud, 13 juillet 1960, p. 13)

Jacques Coulon ajoute, en 1960, que le centre « ne reçoit aucune subvention du gouvernement » (Coulon, 10 septembre 1960, p. 4). Comme nous le constaterons dans les prochaines pages, cette information mérite d'être nuancée, puisque l'organisme reçoit une certaine aide financière de l'État, quoique certainement insuffisante pour répondre aux besoins réels du centre d'art.

Dès 1954, Guité et Tommi auraient présenté au gouvernement provincial leur projet de centre d'art qui comprenait l'acquisition d'un terrain et la construction d'un bâtiment doté d'ateliers et d'un théâtre, évaluant à 80 000 $ le budget nécessaire pour sa réalisation (Guité-Tommi, 15 octobre 1958, p. 1).

Dans une lettre destinée au Ministre du Bien-Être social et de la Jeunesse Paul Sauvé, Suzanne Guité mentionne qu'il était originellement prévu, par Tommi et elle, que le Centre d'art de Percé soit complètement à la charge du gouvernement (Guité-Tommi,

15 mars 1957, p. 1). Néanmoins, il semblerait que cette vision n'était pas partagée par le gouvernement provincial, qui répond par la négative à plusieurs requêtes financières du centre. Dans sa lettre du 15 mars 1957 au même ministère, Guité mentionne que le centre d'art a épuisé ses ressources financières et a déjà dépensé la somme de 22 000 $ pour l'achat du terrain et du bâtiment ainsi que pour les réparations et adaptations nécessaires, mais qu'il reste encore à défrayer les coûts d'installation de l'eau courante, de l'électricité, de réparation du toit du bâtiment, du nivellement du terrain et de l'achat de matériel pour les classes ainsi que pour la construction des bancs du théâtre, réclamant une aide de 2000 $ ou 2500 $ (Suzanne Guité-Tommi, 15 mars 1957, p. 2 ; Suzanne Guité-Tommi, 5 juin 1957, p. 1). Une réponse négative du ministère est envoyée le 11 juin 1957, en précisant qu'aucun fonds n'a été prévu dans le présent budget pour l'octroi demandé par le centre d'art (Poisson, 11 juin 1957, p. 1). Ce type de correspondance de la part de Guité demandant une aide financière pour le centre d'art sera répété (9 mai 1958, 15 octobre 1958, 7 juin 1960, 9 juillet 1960).

Un employé du ministère du Bien-Être social et de la Jeunesse (MBESJ) aurait conseillé à Suzanne Guité en 1958 d'appliquer au service des cours de Culture Populaire pour obtenir une aide financière destinée à payer les professeur.e.s des cours offerts aux adultes (Guité-Tommi, 9 mai 1958, p. 1). Cette demande de financement est acceptée par le Service d'éducation aux adultes et une aide de 582,50 $ est octroyée par le Service des cours de culture populaire du MBESJ (Roy, 7 juin 1958, p. 1). Il est précisé que le budget actuel du Service ne permet pas le remboursement complet des frais qui étaient remboursables, mais seulement de la moitié (Roy, 7 juin 1958, p. 1). Il est également fait mention, dans la lettre, d'une autre aide de la part du même ministère : « Nous voulons croire toutefois, que ce montant ajouté à celui que vous recevrez directement du Ministère sera pour vous un précieux encouragement […] » (Roy, 7 juin 1958, p. 1). Une lettre de remerciement adressée au Dr Camille Pouliot mentionne que cette seconde aide est d'une somme de 600 $ (Guité-Tommi, 16 juin 1958, p. 1). Bien que le Dr Pouliot soit ministre de la Chasse et des Pêcheries, nous supposons

toutefois que son aide proviendrait plutôt de son propre budget discrétionnaire en tant que député de Gaspé-Sud.

Puis, à l'automne 1958, Suzanne Guité écrit au gouvernement provincial que le Centre d'art de Percé survit de la vente de ses œuvres et de celle de son époux et est affecté d'un déficit annuel répété, puis demande une subvention de 5000 $ (Guité-Tommi, 15 octobre 1958, p. 2).

Pour la période estivale de 1959, l'aide du Service des cours de culture populaire est renouvelée de l'ordre de 600 $ (Ministère du Bien-Être social et de la Jeunesse, 11 juin 1959, p. 1).

Dans une demande d'aide financière écrite au député de la Gaspésie le Dr. Camille Pouliot en 1960, Suzanne Guité soutient qu'elle et son mari ont dû supporter de nombreux sacrifices pour permettre au centre d'art de survivre, et qu'il s'agit d'un organisme qui offre gratuitement des classes à plusieurs enfants de la communauté en plus de faire une publicité qui profite à toute la Gaspésie (Guité-Tommi, 7 juin 1960, p. 1). Elle demande alors la somme de 2000 $ pour payer le salaire des professeur.e.s embauché.e.s.

Suite à la victoire, le 22 juin 1960, du Parti libéral de Jean Lesage aux élections provinciales, Suzanne Guité écrit dès le 9 juillet à Gérard Lévesque pour le féliciter de son élection et l'informer de la situation du Centre d'art de Percé. Elle spécifie que, depuis cinq ans, le centre reste en fonction par la vente de ses œuvres et de celles de son mari et qu'ils ont eu à en assumer l'entière responsabilité financière et les déficits (Guité-Tommi, 9 juillet 1960, p. 2). Elle informe également de l'aide financière apportée au centre par le gouvernement précédent :

> Nous avons demandé à maintes reprises au Gouvernement Provincial National une aide financière. En 1959, nous avons reçu du Ministère de l'Aide à la Jeunesse 600 $, somme extrêmement minime qui a servi à payer les matériaux de peinture des enfants. Toutes les démarches que nous avons faites à date pour un octroi sont demeurées infructueuses. (Guité-Tommi, 9 juillet 1960, p. 2)

Guité demande cette fois une subvention de 5000 $ pour maintenir le budget du centre en équilibre. Une demande de réclamation des salaires des professeur.e.s est également produite au Service des cours de Culture populaire du Ministère de la Jeunesse.

Pour l'année 1960, le Directeur des Services de l'Aide à la Jeunesse a approuvé une aide de 900 $ pour le centre d'art (Ministère de la Jeunesse, 23 juin 1960, p. 1 ; Ministère de la Jeunesse, 11 août 1960, p. 1 ; Guité-Tommi, 4 septembre 1960, p. 1). Le remboursement pour les années 1961 et 1962 fait par le Service des cours de culture populaire du Ministère de la Jeunesse est augmenté à 2000 $ par an (Roy, 3 juin 1961, p. 1 ; Roy, 6 août 1962, p. 1). Le remboursement consenti par ce service est calculé en fonction d'un taux horaire multiplié par le nombre d'heures de cours offerts. Ce taux horaire fixé par le gouvernement était de 2,50 $ en 1958[146] et de 5 $ en 1959, 1960, 1961 et 1962. Toutefois, les documents dont nous disposons ne nous permettent pas de déterminer si le nombre d'heures de cours offerts qui y est indiqué est représentatif du nombre réel offert ou non. Par rapport au montant octroyé pour le remboursement d'honoraires du Centre d'art de Percé, le nombre d'heures a plus que doublé, mais nous ne sommes pas en mesure de déterminer si le nombre d'heures de cours a augmenté aussi significativement ou si, par exemple, le nombre d'heures maximales éligibles à un remboursement a été bonifié. Néanmoins, le remboursement offert par le

[146] Le taux réel aurait peut-être dû être de 5,00 $ aussi pour 1958, si on considère, dans la réponse de François Roy du Service d'Éducation des Adultes, la mention stipulant que le Service a dû limiter son remboursement à la moitié des cours (Roy, 1958, p. 1).

gouvernement provincial est passé de 900 $ à 2000 $ et cette bonification correspond également à un changement de gouvernement, qu'il y ait lien de cause à effet ou non.

5.4.4.1.1 De manière générale : une aide de l'État jugée insuffisante

Une correspondance destinée à Guité, écrite par le sous-secrétaire de la province Jean Bruchési en 1958, témoigne d'un certain sentiment d'impuissance face à l'incapacité de soutenir davantage de projets culturels tel que le Centre d'art de Percé : « Quant à notre ministère, il n'est certes pas indifférent aux manifestations de ce genre, mais aucune politique précise n'a encore été déterminée pour leur venir en aide » (Bruchési, 16 octobre 1958, p. 1).

Bruchési recommande même à Guité, à demi mots, de formuler une demande d'aide financière au gouvernement fédéral, qui s'était nouvellement doté d'un Conseil des arts :

> Si je ne me trompe, un centre d'art peut être assimilé aux Arts Community Centres qui sont formés dans certaines provinces de notre pays. Je crois que quelques-uns d'entre eux ont même obtenu l'aide financière du Conseil des Arts du Canada (Bruchési, 16 octobre 1958, p. 1).

Il confirme néanmoins son intention claire de « soumettre un projet d'assistance aux centres d'art, dont le nombre tend à augmenter chez nous » au Secrétaire de la province (Bruchési, 16 octobre 1958, p. 1). Il en profite pour demander l'aide de Guité afin qu'elle lui transmette des états financiers des années antérieure, présente et prévisionnelle aussi précis que possible afin de documenter son projet, qui ne sera finalement jamais mis sur pied.

Ainsi, malgré des demandes de soutien formulées à l'État, la survie du Centre d'art de Percé a été possible durant cette période grâce à un automécénat de Guité, qui aura investi dans l'entreprise les revenus de la vente de ses propres œuvres et de celles

réalisées par son mari. Une première subvention au Centre d'art de Percé est octroyée par le ministère des Affaires culturelles durant l'exercice financier 1964-1965 (Ministère des Affaires culturelles du Québec, 1965, p. 241).

5.4.1 Le choix d'un emplacement et de locaux

Contrairement au Centre d'art de Sainte-Adèle, celui de Percé regroupe toutes ses activités dans un unique bâtiment (fig 5.16). En 1955, Guité et Tommi louent une grange jusqu'alors abandonnée depuis plus de 25 ans à Percé pour y donner des cours d'art (Vallerand, 17 août 1957, p. 10 ; Guité, 1972, p. 1). Il s'agit d'une grange construite à la fin du XVIIIe siècle par Charles Robin, un Huguenot provenant de l'île de Jersey et organisateur de grandes pêcheries, qui a fondé en 1783 la société Charles Robin and Company spécialisée dans la préparation et la vente de morue séchée (Le Centre d'art de Percé fête son 25e anniversaire, 23 juin 1982, p. 17 ; Gouvernement du Québec, 2013). En 1956, les propriétaires avisent Guité et Tommi qu'ils ne peuvent plus leur louer la grange, leur proposant plutôt de l'acquérir (Guité, 1972, p. 1). À l'automne 1956, le père de Suzanne achète la propriété de 1000 âcres et une entente de remboursement est faite (Morin, 3 août 1956, p. 12 ; Guité, 1972, p. 1). Malheureusement, ils n'auraient jamais été en capacité de rembourser à Ernest Guité les 12 000 $ qui avaient permis d'acheter la grange et le terrain en raison des difficultés financières persistantes du centre d'art, année après année (Guité, 1972, p. 2). Bien qu'Ernest Guité en ait été le propriétaire, Suzanne Guité soutient que c'est Tommi et elle qui payaient les taxes municipales et scolaires ainsi que les assurances, en assumant les responsabilités liées au terrain et à l'immeuble comme s'ils en avaient été eux-mêmes les propriétaires (Guité, 1972, p. 3).

Michelle Tisseyre décrit la bâtisse comme une « immense grange aux poutres en coque de navire » et Julien Morissette la considère comme « un chef-d'œuvre d'architecture normande » (Tisseyre, août 1957, p. 8 ; Morissette, 3 août 1957, p. 4). Le très long bâtiment serait typique « d'une architecture régionale reliée à l'industrie de la pêche »

(Morin, 16 avril 1994, p. 11). Robert Roy soutient la pertinence d'avoir utilisé un tel lieu pour établir le Centre d'art de Percé : « [s]itué dans une grange magnifique dont les poutres évoquent les carènes d'un bateau, il rappelle à ses occupants que la mer joue un rôle de premier ordre dans le cœur et l'âme des gaspésiens » (Roy, 5 juillet 1957, p. 17). Mais encore, les dimensions importantes de l'édifice offrent la possibilité d'y tenir toutes les activités du centre d'art et, en plus, d'agir comme atelier pour Guité et Tommi.

Le couple débute des travaux de rénovation de la grange à l'automne 1956 ; ils y aménagent d'abord un théâtre (avec scène, loge, sièges, estrades, rideau et éclairage adapté) et construisent une boutique ainsi qu'une librairie (Guité, 1972, p. 1). À la saison estivale 1957, le Centre d'art de Percé est composé d'une librairie (avec une collection de livres pour enfants), d'une boutique (où sont mis en ventes émaux, peintures et céramiques produits par les élèves du centre et par des artistes professionnels), de salles de cours, d'un atelier de céramique, de deux spacieuses salles d'exposition et d'un théâtre de 153 places (Morissette, 3 août 1957, p. 4 ; Vallerand, 17 août 1957, p. 10). Plusieurs citoyen.ne.s de la région participent au projet en faisant des dons de mobilier, de bois et de collections de livres pour le centre d'art (Morin, 3 août 1956, p. 12). En août 1957, Michelle Tisseyre écrit dans *La Revue moderne* :

> Ce centre est logé dans une immense grange […] où se trouvent réunis des ateliers de céramique, de peinture et de sculpture, un studio de danse, et, merveille des merveilles, un petit théâtre splendidement aménagé, comportant jusqu'à des loges pour les spectateurs de marque, et une entrée des artistes! […] Voilà donc le charmant petit village de Percé […] devenu colonie artistique. Voilà qui est fort bien. (Tisseyre, août 1957, p. 8)

À l'automne 1957 et à l'hiver 1958, Tommi et Guité aménagent le haut de l'immeuble en une galerie d'art (fig. 5.17) (Historique du Centre d'art de Percé, 1972, p. 1). En 1958, Guité précise dans une lettre que le centre comprend un atelier de peinture, un de céramique, un laboratoire de joaillerie (comprenant la machinerie pour tailler et polir

les pierres semi-précieuses), une classe de ballet, une de dessin et de modelage pour les enfants, trois salles d'exposition (une pour la peinture, une pour la sculpture et une pour l'artisanat) ainsi qu'un théâtre pouvant accueillir 200 spectateurs (Guité-Tommi, 15 octobre 1958, p. 2). Ils souhaitent ainsi pouvoir offrir aux publics, en plus des classes d'art, des divertissements culturels comme des expositions et des pièces de théâtre (*voir Annexe E, Tableau 5.4*).

En 1959, Guité et Tommi réorganisent les ateliers de peinture, de ballet, de sculpture et de modelage (Guité, 1972, p. 1). En 1960, Guité améliore les équipements de l'atelier de céramique en y installant un lavabo, des tours de potier, des fours électriques, un séchoir, et en aménageant un espace pour la préparation de la glaise et la fabrication des glaçures (Guité, 1972, p. 1). Au fil des ans, et ce jusqu'à la fin des années 1960, tous les travaux réalisés pour l'aménagement du centre d'art ont été exécutés par le couple (puis par Guité) avec leurs moyens financiers personnels (Guité, 1972, p. 2). Conséquemment, les locaux du Centre d'art de Percé occasionnent davantage de frais qu'au Centre d'art de Sainte-Adèle.

5.4.2 Les premières activités

Pour sa première saison d'activité, à l'été 1956, le Centre d'art de Percé offre des cours à 22 jeunes élèves « enfants des pêcheurs de Percé » (Morin, 3 août 1956, p. 12). Les classes offertes par un groupe de professeur.e.s bénévoles sont variées : ballet classique, art dramatique, natation et culture corporelle, peinture, sculpture ainsi qu'arts plastiques et dessin (*voir Annexe F, Tableau 5.5*) (Morin 3 août 1956, p. 12). Micheline Loranger, qui y enseigne le ballet, est danseuse de formation ; Marcel Houben et Roland Chenail, tous deux comédiens à la télévision, dirigent les classes d'art dramatique. La natation et la culture corporelle sont enseignées par une dénommée Hélène Pelletier et ceux d'initiation aux arts plastiques et au dessin pour les enfants sont donnés par « [u]ne jeune artiste parisienne […] qui fait à Percé un séjour de trois

mois » dont le nom n'est pas dévoilé (Morin, 3 août 1956, p. 12). Finalement, la peinture et la sculpture sont respectivement enseignées par Tommi et Guité.

Il est très peu question dans les médias de cette première saison du centre d'art, à un point tel où le quotidien *Le Progrès du Golfe* intitule (à tort) un de ses articles en juin 1957 : « Première saison du Centre d'Art de Percé » (14 juin 1957, p. 5). La réception médiatique du centre d'art s'élargit dès sa seconde saison, notamment en raison de l'ajout d'un théâtre. De plus, l'offre de cours se trouve bonifiée comparativement à l'année précédente, le centre d'art pouvant compter sur un plus large corps professoral et sur l'aménagement de locaux et d'équipements spécialisés.

Alors que le Centre d'art de Sainte-Adèle est principalement actif durant la période estivale[147], le Centre d'art de Percé n'est actif que durant cette période. Ces organismes sont donc des entreprises « intermittentes », pour reprendre l'expression de Guy Bellavance et ses collaborateurs, « dans la mesure où elle[s ne sont] visiblement active[s] que quelques mois par années » tout en disposant d'une structure permanente (2014, p. 65). Dans les cas des centres d'art, que cette structure soit en quelque sorte imposée (par l'affluence touristique durant la période estivale et qui constitue le public le plus nombreux de ces organismes) ou souhaitée, Rochon et Guité ont pu profiter des périodes de mise en suspens de leur entreprise pour se consacrer à d'autres activités professionnelles, soit la direction d'autres organismes culturels pour la première et la poursuite de sa production artistique pour la seconde. Néanmoins, Guité et Tommi ont également consacré de leur temps et ressources financières à la rénovation ainsi qu'à

[147] Le Centre d'art de Sainte-Adèle a quelquefois proposé des programmations réduites à quelques cours (donnés par des artistes professionnel.le.s résidant dans la région) à l'automne ou à l'hiver en 1951-1952, 1953-1954 et 1954-1955.

l'aménagement des locaux et des équipements du centre d'art durant cette partie de l'année, surtout durant ses premières années d'activité.

5.5 Eugenie Sharp Lee (v.1901-1987) et le Centre d'art de Cowansville

5.5.1 Situation et parcours menant à la fondation d'un centre d'art

Eugenie Lillian Sharp (ou Schnapp[148]) naît en territoire autrichien vers 1901 (Liste des passagers, New York…, 1933, p. 1). Elle émigre en Amérique du Nord au début du XXe siècle et épouse Leopold Schildkraut Lee en 1923 (Racicot, 2009, p. 1). Le couple s'établit à Cowansville durant les années 1920 pour ensuite avoir deux filles[149], respectivement nées en 1925 et en 1930 (C'ville Art Centre hold party for Mrs. Lee, 30 octobre 1968, p. 8 ; Eleonor Joy Schildkraut, 1925, p. 1 ; Judith Maud Schildkraut, 1930, p. 1). Les lettres patentes de constitution du Centre d'art de Cowansville l'identifient comme femme au foyer (*housekeeper*) (*Letters Patent Incorporating « Cowansville Art Center »*, 1959, p. 1).

Leopold travaille pour l'usine de textile Bruck Silk Mills, Ltd. depuis son ouverture à Cowansville en 1922, où il occupe les postes de directeur général et de vice-président (Construction Permits Total $ 66, 645, 28 février 1941, p. 12). Il était alors le bras droit du président fondateur Isaac Bruck (Racicot, 2004, p. 5).

---

[148] Dans les lettres patentes d'incorporation du Centre d'art de Cowansville, elle est nommée Eugenie Sharp Lee alors que, dans le registre de naissances de ses deux enfants nées en 1925 et en 1930, elle est nommée Eugenie Lilian Schnapp (Letters Patent Incorporating « Cowansville Art Center », 1959, p. 1 ; Eleonor Joy Schildkraut. 1925, p. 1 ; Judith Maud Schildkraut. 1930, p. 1)

[149] Nous n'avons toutefois pas trouvé de trace d'Eleonor Joy dans les journaux après 1942. Un article traitant du mariage de Judith Maud la présente comme la fille unique de monsieur et madame Leopold S. Lee (Marriages. Klingon-Lee, 16 août 1955, p. 8). Les dépêches nécrologiques de Leopold (1972) et d'Eugenie (1988) ne la mentionnent pas non plus.

En 1936, Sharp Lee est élue présidente de la Ladies' Branch of the Cowansville Golf Club (Many Members at Opening of Cowansville Club, 30 mai 1936, p. 8).

Elle est également amatrice d'art depuis plusieurs années et a voyagé en Europe et à travers le Canada où elle a visité de nombreuses galeries d'art « and gained considerable information about the formation of such centres » (Cowansville Founds Art Centre, 16 mars 1957, p. 67).

En 1948, Gerald Bruck prend la présidence de la Bruck Mills suite au décès de son père Isaac (Racicot, 2004, p. 5). Bien que Sharp Lee soit la seule fondatrice du Centre d'art de Cowansville, l'idée aurait d'abord été formulée par Gerald Bruck, étant lui-même peintre amateur (et amateur d'art en général) (Racicot, 2004, p. 5 ; Arts Should Develop in Small Communities, 23 juillet 1956, p. 19).

Bruck propose ainsi une aide considérable à Sharp Lee rendant possible la concrétisation du projet, notamment en fournissant gratuitement les locaux de la Maison Bruck (le *clubhouse* de l'entreprise) pour héberger le centre d'art ainsi qu'en lui permettant de bénéficier de son réseau de contacts dans le milieu de l'art (Société d'histoire de Cowansville, s. d., p. 1).

5.5.2 Enregistrement légal de l'entreprise

Le Centre d'art de Cowansville ne dépose aucune déclaration de raison sociale au district judiciaire de Bedford, duquel relève la municipalité de Cowansville. Cela est probablement expliqué par le fait que le mode de fonctionnement du centre d'art devait nécessiter une approche différente, ce pour quoi l'organisme a plutôt été enregistré légalement en tant que personne morale sans but lucratif en 1959 (*Letters Patents Incorporating*…, 1959). Les décisions concernant l'organisme à but non lucratif (dont la constitution nécessite un minimum de trois signataires) sont conséquemment prises par ses administrateur.trice.s, soit par le conseil d'administration pour lequel Eugenie

Sharp Lee occupe le poste de présidente dès 1956 jusqu'en 1968 (Gouvernement du Québec, 2017 ; C'ville Art Centre hold party for Mrs. Lee, 30 octobre 1968, p. 8). Il est précisé dans le document de constitution que Sharp Lee est mariée sous le régime de la communauté de biens avec Leopold S. Lee et est dûment autorisée par celui-ci (*Letters Patent Incorporating « Cowansville Art Center »*, 1959, p. 1).

En plus d'Eugenie Sharp Lee, les autres signataires de l'incorporation du centre d'art sont Milton Kastello et Audrey Violet Winch-Gibson (*Letters Patent Incorporating « Cowansville Art Center »*, 1959, p. 1). Alors que Winch-Gibson occupe la vice-présidence du centre d'art au moment de son incorporation, Kastello est un des membres du conseil d'administration (Reports Tabled, Officers Elected, Plans Announced at Art Centre, 5 mars 1959, p. 21). Les objectifs du centre d'art de Cowansville inscrits dans la constitution impliquent de promouvoir auprès des publics un intérêt envers les arts en général et, plus précisément, d'éduquer les communautés locales aux arts et de les sensibiliser à son appréciation, d'enseigner aux enfants et encourager leur créativité artistique, de promouvoir un intérêt pour l'étude et la pratique des arts, d'offrir aux artistes la chance d'élargir leurs publics et d'encourager les artistes de la région en pouvant leur fournir un espace d'exposition (*Letters Patent Incorporating « Cowansville Art Center »*, 1959, p. 2).

5.5.3 Établissement d'objectifs et de publics cibles

Le Centre d'art de Cowansville a été fondé pour promouvoir un intérêt pour les arts dans la région et offrir un espace d'exposition accessible à tous les artistes, particulièrement ceux des Cantons-de-l'Est, en plus de vouloir développer les talents artistiques locaux (Arts Should Develop in Small Communities, 23 juillet 1956, p. 19 ; Rubens, 17 octobre 1957, p. 17 ; *Letters Patent Incorporating « Cowansville Art Center »*, 1959, p. 2). Lors de l'inauguration du centre d'art, il est fait mention de l'objectif d'y tenir des classes pour enfants et adultes ainsi que des séries de

conférences d'initiation à l'art en plus de fournir une bibliothèque (Arts Should Develop in Small Communities, 23 juillet 1956, p. 19).

Un document bilingue non daté du Centre d'art de Cowansville[150] – mais datant au plus tard de 1968 puisqu'il y est spécifié que Sharp Lee en est la présidente – en établit les principaux objectifs. Le premier d'entre eux est d'apporter l'art à une région où la population, quoiqu'intéressée, n'avait pas d'accès facile aux expositions artistiques (*Historique*, s. d., p. 1). Cet objectif vise donc à améliorer l'accessibilité matérielle des œuvres d'art à un plus vaste public, soit précisément aux communautés locales à proximité du centre d'art. Son second objectif décrit est de favoriser l'accessibilité de ses expositions aux enfants des écoles de la région et de développer leurs sensibilité et goûts artistiques (*Historique*, s. d., p. 1). Finalement, le document évoque un troisième objectif, soit de donner un plus large public aux artistes canadien.ne.s en leur offrant un espace d'exposition et une occasion de diffusion hors de la métropole (*Historique*, s. d., p. 1). En ne connaissant pas la destination de ce document (s'il s'agit d'un texte écrit pour un prospectus promotionnel ou une demande de subvention, par exemple), il devient difficile de comprendre les buts et motivations découlant de sa réalisation et de l'articulation qui y est faite des objectifs et accomplissements du centre d'art. Bien que le centre d'art soit ouvert à l'année, les expositions qui y sont organisées ont un calendrier de programmation inversé comparativement aux galeries d'art de la région montréalaise, s'étendant plutôt du printemps à l'automne, en raison de la plus grande présence de touristes dans la région durant la saison estivale et de la plus grande mobilité des populations locales durant ces saisons (Montbizon, 18 septembre 1965, p. 26). En 1965, Rea Montbizon reconnaît que Sharp Lee a su adopter une approche comblant les besoins à Cowansville en matière d'offre culturelle avec le centre d'art ;

---

[150] Conservé dans le Fonds d'archives Centre d'art de Cowansville. *Historique*, s.d. ss Documents. P. 3 Fonds Centre d'Art de Cowansville, 1 p.

cette déclaration se trouverait confirmée par le succès et la place d'importance de l'organisme dans la communauté (18 septembre 1965, p. 26).

5.5.4 La constitution de réseaux de soutien

Au sujet de Sharp Lee, celle-ci bénéficie du vaste réseau de Gerald Bruck dans le secteur artistique pour fonder le Centre d'art de Cowansville (Société d'histoire de Cowansville, s. d., p. 1).

Avant de mettre sur pied son organisme culturel, Sharp Lee a également consulté les coordonateur.trice.s de plusieurs centres d'art (Cowansville founds Art Centre, 16 mars 1957, p. 67). Mme Henri Picard[151], du Musée des beaux-arts de Granby, et John Steegman, directeur du MBAM, l'ont particulièrement aidé à établir le projet (Cowansville founds Art Centre, 16 mars 1957, p. 67). L'expérience de ces deux personnes a peut-être influencé Sharp Lee dans sa propre activité de gestionnaire puisque – comme nous le constaterons dans le prochain chapitre – Sharp Lee s'est affairée, pour le centre d'art, à développer des collaborations et à entretenir des liens étroits avec plusieurs institutions muséales et associations culturelles.

Dès la première année d'activité du centre d'art, un comité gestionnaire, sur lequel la présidente Sharp Lee peut s'appuyer, est nommé. Le comité gestionnaire du Centre

---

[151] Tous les articles à son sujet dans la presse écrite ne l'identifiaient que par le nom de son époux. Mme Picard est en 1956 présidente du premier musée municipal d'arts de la province, créé au début des années 1950 suite à l'initiative du maire de la municipalité de Granby (Beaux-Arts à Granby, 20 mai 1955, p. 2 ; Gagnon, 18 mars 1960, p. 13). En 1955, le musée déménage dans un bâtiment acheté par la Ville qui regroupe également, sous l'appellation de Maison des Arts de Granby, une bibliothèque ainsi qu'une cinémathèque municipales, un centre de culture, des studios de danse, un centre des loisirs et le secrétariat permanent du Jeune commerce (Tournée historique d'une ville centenaire, 24 juillet 1959, p.1 ; Gagnon, 18 mars 1960, p. 13). Le Musée entretient des liens étroits avec d'autres institutions muséales et culturelles d'importance dès sa fondation, puisque le gouverneur général du Canada Vincent Massey en est le président honoraire et Harry Orr McCurry, directeur du Musée des beaux-arts du Canada, en est le second président honoraire (Beaux-Arts à Granby, 20 mai 1955, p. 2).

d'art de Cowansville (à tout le moins durant ses deux premières années d'existence) est composé exclusivement de femmes, hormis dans le Conseil (*council members*)[152]. Le premier comité est constitué de Gwendolyn Fuller, de Mme J.G. Gibson, de Mme Paul E. Roy et d'Annette Fleury à la vice-présidence ; de Mme Sherman Rodger à la trésorerie ; et de Katherine Winsor, de Mme A. Gauthier et de Mme Dale Morrison aux postes de secrétaires (Decentralization Of Culture Urged…, 23 juillet 1956, p. 3 ; Cowansville Founds Art Centre, 16 mars 1957, p. 69).

5.5.4.1 Un financement qui provient principalement du mécénat – le Centre d'art de Cowansville

Des articles de journaux et des documents d'archives conservés confirment que le Centre d'art de Cowansville demandait une cotisation d'adhésion annuelle à ses membres (Successful Year Reported At Annual Meeting of Cowansville Art Centre, 15 octobre 1957, p. 12, entre autres).

Au Centre d'art de Cowansville, pour l'année 1957, les revenus proviennent de l'adhésion de ses membres, du revenu d'inscription aux différentes classes et de celui des activités culturelles avec coût d'entrée qui y ont lieu durant l'année (Successful Year Reported At Annual Meeting of Cowansville Art Centre, 15 octobre 1957, p. 12).

Toutefois, la situation du centre d'art est certainement tenable en raison du soutien substantiel que lui fournit Gerald Bruck (ou la Bruck Mills) et lui permet de réduire ses

---

[152] Ainsi, la présidence, les vice-présidences, la trésorerie ainsi que les secrétariats francophone et anglophone sont assumés par des femmes. Parmi les 22 membres du Conseil, seulement six sont des hommes (Rubens, 17 octobre 1957, p. 17).

frais de fonctionnement à un minimum[153]. Par exemple, le centre d'art a d'abord eu des difficultés à trouver des locaux dans lesquels s'établir, mais Gerald Bruck propose rapidement de mettre à sa disposition le bâtiment du club récréatif de la Bruck Mills situé au 225 Main Street et d'en assumer les factures d'électricité et de chauffage (Cowansville Founds Art Centre, 16 mars 1957, p. 67). Les coûts liés à l'assurance des œuvres de la collection permanente du centre d'art ainsi que d'autres dépenses auraient également été assumés par Bruck ou par la Bruck Mills :

> While Bruck Mills business boomed, the former owners patronized the arts lavishly, not only providing the Bruck Club to the CAC as a gallery and office space, but also paying insurance on the art collection, publicity costs, and chipping in wine and cheese for exhibit openings. (Clifton, 5 octobre 1979, p. 3)

5.5.5 Le choix d'un emplacement et l'aménagement des locaux

Lorsque Louis-Roland Paradis évoque dans son ouvrage l'exemple d'un centre d'art accueillant toutes ses activités dans les pièces d'un seul édifice suffisamment spacieux, peut-être traite-t-il alors du Centre d'art de Cowansville (1962, p. 73).

Le bâtiment de trois étages qui abrite le Centre d'art de Cowansville a été construit en 1874 : il s'agissait d'abord d'une succursale de la Banque Eastern Townships et qui est ensuite devenu une résidence familiale jusqu'à ce que la compagnie Bruck Mills en fasse l'acquisition en 1941 (fig. 5.18) (Racicot, 2004, p. 5). L'édifice, que Paul Gladu décrit comme « propre, spacieux et solide », est alors devenu le Club récréatif Bruck

---

[153] La fermeture du centre d'art en 1979 suite à la fusion de la Bruck Mills et au changement de ses dirigeants confirme que ce soutien était vital pour le maintien des activités de l'organisme culturel (Clifton, 5 octobre 1979, p. 3).

qui servait de centre de loisirs, mais aussi de formation et de réunion pour le personnel de l'usine (Gladu, 17 août 1957, p. 4 ; Racicot, 2004, p. 5).

Lors de l'inauguration du Centre d'art de Cowansville, il est fait mention de l'objectif d'y tenir des classes pour enfants et adultes ainsi que des séries de conférences d'initiation à l'art en plus de fournir une bibliothèque (Arts Should Develop in Small Communities, 23 juillet 1956, p. 19). Le centre d'art comprend une vaste galerie d'exposition, un studio pour les cours et, au moins depuis février 1959, il est également doté d'une bibliothèque (Reports Tabled, Officers Elected, Plans Announced at Art Centre, 5 mars 1959, p. 21). Le studio dans lequel sont données les classes d'art se trouve au troisième étage du bâtiment (Art Centre Opens Season With Lakeshore Exhibit, 18 septembre 1958, p. 20).

Sous la supervision de Sharp Lee, le bâtiment a été redécoré : les murs ont été repeints dans des couleurs neutres pour agir en tant qu'arrière-plan approprié pour tous types de peintures et un système d'éclairage spécialisé a été installé (Cowansville Founds Art Centre, 16 mars 1957, p. 67). Rodolphe de Repentigny se dit étonné de constater la réflexion ainsi que les efforts qui y ont été déployés pour la mise en exposition des œuvres, remarquant que toutes les boiseries décoratives et les murs ont été repeints en blanc (27 avril 1957, p. 78). Dorothy Pfeiffer qualifie les pièces du Centre d'art de Cowansville de spacieuses avec de hauts plafonds et décrit l'édifice comme un élégant manoir de style victorien qui a autrefois été une demeure privée, mais est dorénavant modernisé joliment et intelligemment. Elle remarque la qualité exceptionnelle des dispositifs de lumière dans les cinq pièces converties en galerie d'art, qu'elle considère comme très bien équipée (Pfeiffer, 25 janvier 1958, p. 32 ; D.Y.P., 9 décembre 1961, p. 32). Rea Montbizon traite du décor particulier dans lequel sont exposées les œuvres au Centre d'art de Cowansville :

> At the Cowansville Art Centre one views pictures in somewhat unusual surroundings. Hanging space is provided by the walls of a fully furnished club-house belonging to a local industry and put at the disposal of the centre, serving as headquarters as well as locale for its programs of exhibitions, films, lectures and discussion.
>
> For the presentation of artworks these might not be the ideal conditions. On the other hand, these very conditions bring familiarity to the atmosphere […]. (Montbizon, 18 septembre 1965, p. 26)

5.5.6 Les premières activités

Le Centre d'art de Cowansville est inauguré le 21 juillet 1956, avec une exposition comprenant 38 peintures et sculptures réalisées par une douzaine d'artistes de Montréal et de la région (*voir Annexe G, Tableau 5.6*). Les œuvres sont la réalisation de Kathleen M. Morris, Nora F.E. Collyer, Beatrice Hampson, Marjorie Felsen, Mabel Lockerby, Ethel Seath, Anne Savage, Gerald Bruck, Reginald Menzer, Nora L. Smythe, Léon Plomteux et Raymonde Plomteux (*Inaugural Exhibition of Paintings*…, 1956, p. 1-2 ; Women Artists Exhibit Works at Cowansville, 26 juillet 1956, p. 10). Morris, Collyer, Lockerby, Seath et Savage ont toutes autrefois fait partie du Groupe du Beaver Hall, et Hampson avait déjà exposé à leurs côtés à au moins une autre reprise en 1950 au MBAM (Calendrier des événements pour le mois d'avril, 8 avril 1950, p. 65). Felsen, Bruck, Smythe, Léon Plomteux, Raymonde Plomteux (et probablement Menzer) sont des peintres de la région des Cantons-de-l'Est (Exhibition Underway At Cowansville Art Centre, 29 avril 1959, p. 4 ; Cowansville Founds Art Centre, 16 mars 1957, p. 68 ; Non-Objective Art On Display At Cowansville Art Centre, 17 avril 1957, p. 8 ; Cowansville Personnal Items, 1er septembre 1942, p. 6). Trois quart des exposant.e.s sont des femmes. La majorité des œuvres présentées sont mises en vente, à des prix allant de 25 $ à 250 $ (*Inaugural Exhibition of Paintings*…, 1956, p. 1-2). L'exposition reste en place au centre d'art jusqu'à la Fête du travail (Cowansville Founds Art Centre, 16 mars 1957, p. 68).

La mise en vente d'œuvres lors de ces expositions témoigne d'une conception originale de l'objectif de favoriser l'accessibilité des œuvres aux publics. En effet, le centre d'art développe non seulement des occasions pour que les publics de la région puissent contempler une plus grande quantité et variété d'œuvres à travers ses expositions, mais il met également sur pied une structure qui permet à ces gens d'acquérir ces mêmes œuvres et ainsi de favoriser le collectionnement.

Lors de l'exposition inaugurale du Centre d'art de Cowansville, le Dr Wilder Penfield[154] prononce une allocution dans laquelle il insiste sur l'importance d'une décentralisation de l'offre culturelle et sur la nécessité que les plus petits centres fassent en sorte de jouer un rôle plus actif dans le développement des arts : « Il me semble de la plus haute importance que le développement des arts soit décentralisé […]. Les petits centres devraient voir au développement des arts et de la culture et non pas se contenter de sa diffusion par les grandes villes. » (Penfield cité dans « Le Dr Penfield à Cowansville dit l'intérêt des petits centres d'art », 23 juillet 1956, p. 6). Près de 300 personnes assistent à la cérémonie d'inauguration du centre d'art (Decentralization of Culture Urged At Cowansville Art Centre Inauguration, 23 juillet 1956, p. 3).

Ainsi, dès sa première année d'activité, le Centre d'art de Cowansville propose un calendrier d'expositions opposé à celui des galeries d'art montréalaises, soit du printemps à l'automne, avec une interruption à l'hiver. Du 21 juillet 1956 au 21 juillet 1957, le centre d'art tient un total de neuf expositions. Sa programmation est variée,

---

[154] Le Dr Penfield (1891-1976) était un neurochirurgien montréalais très réputé ayant participé au perfectionnement de techniques chirurgicales et à la fondation de l'Institut neurologique de Montréal (Université McGill, 2019). Nous ne sommes pas en mesure de déterminer les raisons pour lesquelles le Dr Penfield a été amené à tenir cette allocution, puisqu'on ne lui reconnaît pas un statut particulier de collectionneur ou d'amateur d'art. Nous émettons les hypothèses qu'il était peut-être un petit collectionneur d'art, que certaines des œuvres présentées faisaient partie de sa collection, qu'il avait peut-être une résidence à Cowansville ou peut-être était-il une connaissance de Sharp Lee ou de Gerald Bruck.

montrant l'œuvre d'artistes amateur.trice.s et professionnel.le.s, de Montréal et des Cantons-de-l'Est, mais également des productions figuratives et abstraites relevant majoritairement de disciplines relevant des beaux-arts, mais aussi parfois des arts décoratifs.

Finalement, durant sa première année d'activité, le Centre d'art de Cowansville propose deux classes pour les enfants et une pour les adultes de dessin, de céramique et de peinture (*voir Annexe H, Tableau 5.7*) (Belles œuvres au Centre d'Art de Cowansville, 14 septembre 1956, p. 2 ; Cowansville Founds Art Centre, 16 mars 1957, p. 67-68). Les cours sont offerts par Mlle Amy Stone, une enseignante d'art de la région, assistée dans sa tâche par Mme Annette Davis de Knowlton (Belles œuvres au Centre d'Art de Cowansville, 14 septembre 1956, p. 2 ; Cowansville Founds Art Centre, 16 mars 1957, p. 67). Les locaux du centre d'art accueillent également un regroupement de personnes qui viennent y peindre sans y suivre de classe (Cowansville Founds Art Centre, 16 mars 1957, p. 67).

5.6 Denyse Delrue (1922-1997) et la Galerie Denyse Delrue

5.6.1 Situation et parcours menant à la fondation d'un centre d'art

Enfant unique, Denyse Delrue (née Lavallée), est issue d'une famille relativement aisée de Montréal (Marcotte, 2000, p. 6). Dès son jeune âge, elle suit des cours de piano, de musique (composition et solfège) et de ballet (Curriculum vitæ de Denyse Lavallée Delrue, 10 février 1979, p. 136 ; Delrue, 29 mai 1979, p. 1-2).

Dès 1937, elle s'inscrit à des cours à l'ÉBAM (de soir puis de jour) tout en étudiant à l'Académie Marie-Immaculée à Montréal (*Cours du jour*…, septembre 1938 ; *Classement – Dessin*…, 1937-1938 ; Curriculum vitæ de Denyse Lavallée Delrue, 10 février 1979, p. 136 ; Marcotte, 2000, p. 6). Elle suit également pendant un an une formation en pédagogie au Couvent Mont-Royal avant d'aller habiter à New York chez

sa tante pour un an en 1939 (Delrue, 29 mai 1979, p. 3-4). Elle y étudie le dessin, le modèle vivant ainsi que la sculpture[155] et visite l'Exposition universelle de 1939 où elle est mise en contact avec l'avant-garde cubiste (Notes biographiques, s. d., p. 139 ; Marcotte, 2000, p. 8).

De retour à Montréal, elle s'inscrit à des cours de jour et de soir à l'ÉBAM entre 1941 et 1946, ainsi qu'à quelques classes à l'École du Meuble, notamment (*Cours du jour*…, septembre 1941 ; *Cours du jour*…, septembre 1942 ; *Classement – Décoration*, 1941-1942 ; *Classement – Décoration*, 1942-1943 ; *Classement – Modelage*…, 1943-1944 ; *Classement – Peinture*, 1946-1947 ; Curriculum vitæ de Denyse Lavallée Delrue, 10 février 1979, p. 2). À l'ÉBAM, elle remporte en 1944 une mention honorable en dessin antique dans la catégorie des cours du soir ainsi qu'un premier prix lors de l'exposition des travaux de vacances (Palmarès de l'École des beaux-arts, 13 juin 1944, p. 4 ; Le directeur, 1944). Durant ses dernières années à cette école, Delrue reçoit les enseignements d'Alfred Pellan qui lui permet, soutient-elle, de laisser libre cours à son expressivité (Delrue, 29 mai 1979, p. 6).

En juin 1945, elle se trouve impliquée (sans être nommée) par Charles Maillard dans la trame narrative autour de la manifestation des élèves de l'ÉBAM évoquée dans le premier chapitre de cette thèse. En effet, elle est la productrice d'une des deux toiles dont Charles Maillard, sous la protection de Mgr Valois, avait commandé le décrochage. Alors que la toile de Delrue représentait une femme noire nue assise en tailleur, la seconde avait été réalisée par Jean Léonard et représentait la Dernière Cène dans un traitement cubiste. Pour rendre irréprochables les œuvres, sur les recommandations de

---

[155] Le curriculum vitæ de Delrue de 1979 précise qu'il s'agit de cours à la National Academy of Art de New York et à l'Université Columbia avec le professeur William Zorack à New York (Curriculum vitæ de Denyse Lavallée Delrue, 10 février 1979, p. 2).

Pellan, Delrue avait ajouté un maillot à son personnage et Léonard avait corrigé la sienne en effaçant tout référent biblique et transformant le tout en scène de taverne (Incident à l'École des beaux-arts, 14 juin 1945, p. 19 ; Pellan, 23 juin 1945, p. 4 ; Delrue, 29 mai 1979, p. 6 ; Marcotte, 2000, p. 12-15).

Alors que les premiers écrits décrivant la manifestation n'évoquent pas l'épisode de censure qui avait eu lieu durant les jours précédant le vernissage (Gouash, 13 juin 1945, p. 1 ; Manifestation aux Beaux-Arts, 13 juin 1945, p. 9, 2), Charles Maillard propose une autre version (celle dont l'Histoire se souviendra). Il soutient que la manifestation avait eu lieu en réaction au décrochage commandé de deux œuvres, dénonçant le caractère « osé » de celle de Delrue et parodique de celle de Léonard en leur prêtant des « intention[s] irrévérencieu[ses] » en raison des corrections qui avaient été apportées pour les rendre irréprochables (Incident à l'École des beaux-arts, 14 juin 1945, p. 19, Pellan, 23 juin 1945, p. 4). Les deux toiles décrochées (dont le nom des auteur.e.s n'a pas été évoqué dans la presse à l'époque) auraient donc été utilisées par Maillard en tant qu'écran pour détourner l'attention des réels enjeux derrière la manifestation.

À l'exception des expositions organisées par l'ÉBAM[156], il semblerait que Delrue ait peu exposé son travail. Elle participe aux Salon du Printemps de l'AAM de 1946 et 1947 ainsi qu'à l'Exposition de la jeune peinture canadienne tenue à la Galerie Parizeau en 1945 où elle présente une pièce intitulée *Pierrot* (Nearly 300 Works at Spring Exhibit, 29 mars 1946, p. 15 ; Art Association Spring Exhibit Is Opened by Governor-General, 21 mars 1947, p. 10 ; Galerie Parizeau, Montréal, 1945, p. 1). Elle soumet au moins une œuvre (intitulée *Le cirque*) aux Concours artistiques de la province de 1945

[156] À l'ÉBAM, elle a au moins participé à l'exposition des travaux de vacances de l'année 1944 et à l'exposition annuelle des travaux des élèves de 1945 (puisqu'une de ses œuvres a été décrochée) (Le directeur, 1944 ; Marcotte, 2000, p. 12).

qui est incluse dans l'Exposition du Grand Prix de Peinture en 1946 au Musée de la province à Québec puis, vraisemblablement, à l'Université de Montréal (Une brillante exposition, 6 avril 1946, p. 6). En 1945, Maurice Gagnon la considère comme un jeune talent prometteur dans son ouvrage *Sur un état actuel de la peinture canadienne* (p. 100).

Bien que nous n'ayons pu observer aucune œuvre originale ou reproduction de qualité satisfaisante, la presse écrite a, à quelques occasions, commenté les œuvres de Delrue. On sait déjà que Charles Maillard avait fait décrocher une de ses œuvres ; il l'avait alors décrite comme « une noire (un nu) d'un réalisme solide » (Incident à l'École des beaux-arts, 14 juin 1945, p. 19). Un chroniqueur considère que l'œuvre *Le cirque,* qu'elle soumet aux Concours artistiques de la province de 1946, démontre une « trop grande brutalité », mais aussi une bonne « vigueur dans le modelé » et qu'elle « mérite l'attention des visiteurs » (Une brillante exposition, 6 avril 1946, p. 6). Concernant l'œuvre *Pierrot* qu'elle expose à la Galerie Parizeau en 1945, François Gagnon estime qu'elle possède des « traits assez forts » et Jacques Delisle statue que le personnage qui s'y trouve représenté est « bien campé » (14 avril 1945, p. 42 ; 30 avril 1945, p. 4). Selon Marcotte, la peinture de Delrue demeure figurative (avec des arrière-plans décoratifs abstraits) et est inspirée des thèmes et esthétiques fauvistes, postimpressionnistes, symbolistes et primitivistes (2000, p. 19).

Ses expositions à l'AAM et aux Concours artistiques de la province témoignent d'une sérieuse tentative d'insertion dans le milieu artistique, et le fait que cette lancée prometteuse prenne fin subitement laisse croire qu'un élément externe aurait pu influencer Delrue à mettre un terme à sa carrière artistique abruptement. Dans le même ordre d'idées, elle cesse d'assister aux cours de l'ÉBAM donnés par Pellan en octobre 1946 (*Classement – Peinture*, 1946-1947).

En juillet 1946, elle épouse le joaillier Georges Delrue qu'elle avait rencontré à l'ÉBAM (Delrue, 29 mai 1979, p. 8 ; *Informations de base sur Denyse Delrue*, s. d, p. 1). Delrue reconnaît : « [J]e me suis mariée et cela [sa carrière de peintre] a fini » ; il était alors fréquent à l'époque pour les femmes mariées de cesser leurs activités professionnelles afin de se dédier exclusivement au foyer familial[157] (Delrue, s. d., p. 11). Ensemble, le couple a deux enfants, nés en 1949 et en 1952 (Marcotte, 2000, p. 19).

Jusqu'en 1957, Delrue soutient qu'elle se consacre à la promotion, à la vente, à la distribution et à la mise en exposition de la production de son époux (Delrue et Poulin, 10 avril 1979a, p. 2-3). Le réseau relationnel qu'elle se constitue dans les milieux artistique et journalistique ainsi que l'expérience qu'elle acquiert durant cette période lui permettent d'entreprendre le projet de mettre sur pied sa propre galerie d'art (Delrue et Poulin, 10 avril 1979a, p. 4).

En 1957, les Delrue font l'acquisition d'une résidence de trois étages à proximité du MBAM sur la rue Crescent ; il est alors projeté que l'immeuble abrite les ateliers de Georges au premier étage ainsi que la résidence familiale au deuxième (Pierre, 24 octobre 1957, p. 7).

Un marchand de tableaux aurait demandé à louer le sous-sol jusqu'alors inoccupé afin d'y aménager une galerie (Pierre, 24 octobre 1957, p. 7). Les Delrue refusent, notamment parce qu'ils sont en désaccord avec le système de valeurs et les intentions du commerçant :

---

[157] Delrue poursuit ensuite en représentant que cette décision n'aurait pas été prise sous une base volontaire et que ce différend aurait eu une influence sur l'issue de sa relation avec Georges : « je voulais une carrière, on m'a forcé le bras […]. J'ai coupé les ponts. » (Delrue, s. d., p. 11).

> Horreur, c'était du véritable mercantilisme. D'une part le public n'y aurait eu aucune garantie de sérieux en raison des intentions strictement commerciales du marchand. D'autre part, ce dernier reprenait apparemment la tradition des exploiteurs de jeunes peintres.
>
> « Pourquoi ne m'y installerais-je pas moi-même? » se demanda l'épouse de Georges Delrue qui posa vite la question à son mari. (Pierre, 24 octobre 1957, p. 7)

Forte d'un vaste réseau relationnel d'artistes qui la soutiennent dans ce projet, Denyse Delrue inaugure finalement sa galerie homonyme en septembre 1957 après avoir dédié ses dernières années à la promotion de la production de son mari (Marcotte, 2000, p. 20).

5.6.2 Enregistrement légal de l'entreprise

Enfin, Denyse Delrue produit une déclaration de raison sociale pour sa galerie en décembre 1957, soit quelques mois après le début des activités de sa galerie (Delrue, 1957)[158]. Elle y déclare entendre « faire commerce comme propriétaire d'une Galerie d'exposition de peintures et œuvres d'art » et être mariée sous le régime de la séparation de biens avec Georges Delrue (Delrue, 1957, p. 1). Au bas de la déclaration signée, la présence de la mention « J'autorise mon épouse à faire ce commerce » signée par Georges Delrue témoigne de ce que John Lawrence avait constaté : bien que l'autorisation maritale n'était plus nécessaire dans ce cas, elle était tout de même produite (Delrue, 1957, p. 1 ; Lawrence, août 1955, p. 69). La Galerie Denyse Delrue déménage à l'été 1959 suite à la séparation du couple ; elle n'est ensuite enregistrée en tant que compagnie (personne morale) qu'en décembre 1960 sous le nom de Galerie

---

[158] C'est également en décembre 1957 que Georges, Denyse et un autre associé (Lucien Desmarais) constituent en corporation Delrue Limitée, entreprise destinée à « [f]aire affaire comme bijoutiers, horlogers et quincaillers » (Delrue Limitée, 8 février 1958, p. 596). Il est probable que ce commerce est celui de l'atelier de Delrue abrité dans le même immeuble que la Galerie Denyse Delrue.

Denyse Delrue Inc. alors que la dissolution du mariage est sanctionnée quatre mois auparavant (Galerie Denyse Delrue Inc., 15 avril 1961, p. 1697 ; Canada, 1960, p. 118).

5.6.3 Établissement d'objectifs et de publics cibles

Lorsque Delrue ouvre les portes de sa galerie pour la première fois, L'Actuelle avait définitivement fermé les siennes depuis moins de quatre mois. Elle se fixe pour objectif d'être un centre artistique tout comme l'était L'Actuelle et de diffuser des productions provenant d'une pluralité de disciplines artistiques telles la peinture, la sculpture, la gravure, les arts graphiques, la céramique, l'orfèvrerie, la poésie, l'édition de livres, la photographie et le cinéma (de Repentigny, 7 septembre 1957, p. 65 ; de Repentigny, 21 septembre 1957, p. 73).

Bien qu'elle ne semble pas faire promotion de cet objectif dans les médias durant les premiers temps de sa galerie ou qu'il ne soit pas non plus précisé dans les écrits de constitution légaux de l'organisme, Delrue s'applique à diffuser les pratiques d'avant-garde réalisées exclusivement par des artistes canadien.ne.s, « dut-on aller les chercher jusque dans l'Ouest » (Sarrazin, 10 octobre 1959, p. 56 ; Lafleur, 2011, p. 55 ; Chez Denyse Delrue : Liste des exposants et projets pour la saison qui s'ouvre, 10 octobre 1957, p. 7).

5.6.4 La constitution de réseaux de soutien

Malgré un début de carrière de peintre interrompu, Delrue bénéficie de plusieurs contacts dans le milieu artistique moderne montréalais en raison de sa formation, de ses amitiés et de la gestion de la carrière de son époux.

Puis, à son deuxième emplacement, Delrue bénéficie en plus du soutien de Raymond Poulin qui s'occupe des activités de la galerie avec elle, ainsi que de l'aide financière substantielle de l'homme d'affaires John Wilson Griffith McConnell qui agit à titre de

mécène[159] pour l'entreprise (Marcotte, 2000, p. 31 ; Delrue et Poulin, 10 avril 1979b, p. 2). Néanmoins, certains artistes auraient retiré leur appui ou mis fin à leur collaboration avec Delrue probablement suite à la séparation du couple formé par Georges et Denyse ; le sujet sera développé plus loin.

5.6.5 Le choix d'un emplacement et l'aménagement des locaux

La résidence des Delrue dotée d'un local libre se situe tout près du MBAM, ce qui en fait un emplacement de choix pour une galerie qui souhaite s'insérer dans le circuit des galeries d'art montréalaises. C'est avec cet objectif en tête que Delrue choisit encore ce quartier lorsqu'elle déménage la galerie.

En 1957, elle est d'abord établie dans le sous-sol de la résidence familiale, à un coin de rue du MBAM, au 1520 Crescent (Chicoine, 25 septembre 1957, p. 7). Denyse soutient qu'elle louait, en 1957, le sous-sol de l'immeuble à Georges pour 200 $ par mois (Delrue et Poulin, 10 avril 1979a, p. 4). La Ville de Montréal effectue un changement de cadastre en 1959 transformant le 1520 en 2100 ; celui-ci est effectif le ou avant le 21 avril 1959 puisqu'un article sur la galerie publié à cette date mentionne l'adresse du 2100 (Gérard Tremblay expose chez Delrue, 21 avril 1959, p. 9).

Le calendrier d'expositions publié dans *Vie des Arts* porte à croire que le déménagement de la Galerie au 2080 de la rue Crescent, qui a lieu à l'été 1959, n'a pas été longuement planifié avant d'être mis à exécution. En effet, le numéro publié à l'été 1959 n'en fait pas la mention, donne toujours l'adresse du 2100 et prévoit au mois d'août une exposition des « peintres de la Galerie » (Dans les galeries, été 1959, p. 33).

---

[159] Il s'agissait également d'un mécène d'importance pour le MBAM (Musée des beaux-arts de Montréal, 2007, p. 23).

Il semblerait que cette exposition n'ait pas eu lieu au mois d'août, probablement en raison du déménagement de locaux.

Le second emplacement de la Galerie Denyse Delrue se situe dans l'immeuble voisin, (La Galerie Denyse Delrue s'agrandit, 29 août 1959, p. 11). Dans le local anciennement occupé par la Galerie Denyse Delrue, Georges Delrue ouvre le 22 septembre 1959 une nouvelle galerie, qu'il nomme Galerie Libre (Chicoine, 23 septembre 1959, p. 7). Selon les souvenirs de Denyse Delrue et de Raymond Poulin, le loyer au second emplacement était de 1000 $ ou 1800 $ par mois (Poulin, 17 mars 1998, dans Marcotte, 2000, p. 37 ; Delrue, 10 avril 1979, dans Marcotte, p. 114).

Delrue fait appel à deux architectes pour aménager le premier espace de sa galerie. Le travail à cet effet s'est étiré sur plusieurs mois (de Repentigny, 21 septembre 1957, p. 73). La façade extérieure de la galerie est réalisée par un architecte nommé Trépanier qui a utilisé en abondance le bois naturel (Chicoine, 25 septembre 1957, p. 7 ; Gladu, 22 septembre 1957, p. 77). Les critiques publiées sont positives à l'égard de l'apparence de la façade : Paul Gladu la considère élégante et Michel Pierre la trouve « fort attrayante » (Gladu, 22 septembre 1957, p. 77 ; Pierre, 24 octobre 1957, p. 7). Étant située dans un rez-de-chaussée en contrebas, la galerie ne dispose pas d'une très grande vitrine permettant de la mettre en évidence (Pierre, 24 octobre 1957, p. 7). Cela pourrait justifier que Delrue investisse dans l'aménagement de la façade pour en améliorer la visibilité et capter davantage l'attention des passants. Néanmoins, Rodolphe de Repentigny rapporte que les plans originaux impliquaient une transformation complète de la façade de l'immeuble, mais qu'ils ont dû être retravaillés en raison d'un règlement de construction visant la conservation du patrimoine (21 septembre 1957, p. 73).

Bien que l'espace disponible soit restreint, Gladu estime « [qu'] on [en] a tiré le meilleur parti possible » (fig. 5.19) (22 septembre 1957, p. 77). Delrue a recours à

l'architecte Jean-Paul Pottier pour l'aménagement intérieur de la galerie, qui consiste en une « longue pièce à laquelle s'ajoute un dégagement où parvient l'escalier d'entrée » (Chicoine, 25 septembre 1957, p. 7 ; Pierre, 24 octobre 1957, p. 7). L'aménagement se veut épuré, intégrant quelques meubles de manière discrète ainsi que des matériaux naturels et des tons neutres ; René Chicoine note le caractère agréable des effets de matières créés et de la disposition de la galerie (Pierre, 24 octobre 1957, p. 7 ; Chicoine, 25 septembre 1957, p. 7). La charpente de bois apparente, d'un « brun roussâtre » est « relativement équarrie[160] » (Chicoine, 25 septembre 1957, p. 7). De Repentigny souligne que les appointements[161] ont été réalisés en bois sculpturaux par l'artisan Léo Gervais (21 septembre 1957, p. 73). Les murs de grosse pierre ont été peints en blanc. De Repentigny évalue que la matière des murs (soit la pierre ronde), leur ajoute une « texture "naturelle" qui empêche toute monotonie » (21 septembre 1957, p. 73). Chicoine estime que l'utilisation de ce matériau évoque « je ne sais quel passé vénérable » qui contraste efficacement avec les œuvres contemporaines exposées (Chicoine, 25 septembre 1957, p. 7).

Deux barres parallèles en métal de forme cylindrique courent tout le tour de la pièce (Pierre, 24 octobre 1957, p. 7 ; Gladu, 22 septembre 1957, p. 77 ; Chicoine, 25 septembre 1957, p. 7). Les toiles sont fixées sur ce système d'accrochage, les détachant du mur (Chicoine, 25 septembre 1957, p. 7). Dorothy Pfeiffer relève le caractère original et ingénieux du système et René Chicoine observe l'effet produit par le dégagement des œuvres du mur : « [c]et espace d'air agit, isole davantage les œuvres,

---

[160] Le terme équarri fait référence à des pièces de bois avec les quatre surfaces aplanies formant des angles droits.

[161] L'étude des photographies de l'intérieur de la galerie dont nous disposons nous permet de supposer que le terme « appointements » ferait probablement référence aux chapiteaux des colonnes.

leur donne une vie plus marquée […] » (Pfeiffer, 22 février 1958, p. 22 ; Chicoine, 25 septembre 1957, p. 7).

Le plafond est de liège brut et de ton brun noirâtre et violacé (Chicoine, 25 septembre 1957, p. 7). De Repentigny considère que sa couleur atténue la luminosité des murs qui sinon pourrait devenir envahissante (21 septembre 1957, p. 73). Le critique estime aussi que la teinte grise du tapis agit comme valeur intermédiaire permettant d'éviter que le contraste entre le plafond et les murs ne produise un effet visuel écrasant (De Repentigny, 21 septembre 1957, p. 73). Pfeiffer estime que la palette de couleurs discrète de la galerie met l'accent sur les œuvres accrochées (22 février 1958, p. 22). Peut-être le liège a-t-il également été utilisé au plafond pour ses propriétés d'isolation acoustique afin de permettre au public d'apprécier les œuvres dans une atmosphère calme? En effet, l'étage juste au-dessus de la galerie comprend les ateliers de Georges Delrue où pouvaient travailler sept ou huit joailliers (Pierre, 24 octobre 1957, p. 7 ; Marcotte, 2000, p. 21). La seule réserve de de Repentigny au sujet de la galerie concerne le système d'éclairage. Bien qu'il concède que les lampes mobiles au plafond aient belle allure, le système ne serait selon lui pas idéal parce qu'il ne permettrait pas un éclairage homogène des œuvres (21 septembre 1957, p. 73). De leur côté, Chicoine et Gladu considèrent plus simplement que la luminosité de la galerie est « agréable » et que l'éclairage est « discret » (Chicoine, 25 septembre 1957, p. 7 ; Gladu, 22 septembre 1957, p. 77).

Gladu exprime une critique extrêmement positive face à l'aménagement de la galerie, considérant l'intérieur comme un « chef-d'œuvre de recherche et de simplicité », soulignant la « perfection de l'éclairage » et allant jusqu'à soutenir qu'il « ne [se] souvien[t] pas d'avoir vu une galerie de tableaux aussi attirante même à New York où, pourtant, les galeries sont si nombreuses » (22 septembre 1957, p. 77). Dans le même esprit, il utilise à quelques occasions un registre lexical associé au domaine religieux ou sacré pour traiter de la nouvelle galerie, notamment dans le titre « Un nouveau

temple pour nos artistes » qu'il donne à son article et lorsqu'il évoque que la salle d'exposition « convie […] au recueillement » (Gladu, 22 septembre 1957, p. 77). Finalement, de Repentigny constate les efforts déployés dans l'aménagement de la galerie : « [a]vec cette galerie, nous avons pour la première fois l'occasion de voir des tableaux et sculptures dans une ambiance conçue spécifiquement pour les mettre en valeur » (21 septembre 1957, p. 73).

À l'été 1959, la galerie déménage, coïncidant avec la séparation du couple formé par Georges et Denyse Delrue (*Informations de base sur Denyse Delrue*, s. d., p. 1). Dans les journaux, les raisons évoquées pour expliquer le déménagement de la galerie sont plutôt le fait que Delrue voulait agrandir la galerie pour présenter une collection permanente et palier la fermeture de la galerie Artek « où exposaient quelques peintres abstraits » (La galerie Denyse Delrue s'agrandit, 29 août 1959, p. 11). Delrue fait appel à un agent immobilier pour trouver un nouvel espace qui hébergera sa galerie. C'est lui qui apprend à Delrue que l'immeuble voisin de la galerie est à louer (Marcotte, 2000, p. 31). Delrue aurait aussi eu l'aide de Raymond Poulin qui se serait impliqué dans le processus de recherche ; il commence d'ailleurs à travailler à la galerie en s'occupant principalement des relations extérieures (Marcotte, 2000, p. 31 ; Charest, 28 novembre 1959, p. 9). Le couple se marie finalement en 1962 (Marcotte, 2000, p. 36).

Les nouveaux locaux de la Galerie Denyse Delrue sont inaugurés le 2 octobre 1959 (Hénault, 1er octobre 1959, p. 11). Delrue décide de ne pas y reproduire le même type d'aménagement qu'elle avait fait créer deux ans plus tôt, en émettant une réflexion critique au sujet du premier décor : « Ma petite galerie était très chaleureuse […] [mais cette personnalité] nuisait un peu car les gens remarquaient d'abord le décor de la galerie et les œuvres ensuite. Le décor d'une galerie ne doit pas être au détriment des œuvres » (Delrue dans Marcotte, 2000, p. 33). En effet, le décor de la première galerie avait beaucoup attiré l'attention et avait été abondamment décrit dans les médias. En nous basant sur les commentaires publiés dans la presse écrite, force est de constater

que Delrue a atteint son objectif de neutralité du décor, puisque nous avons retracé bien moins de descriptions de ce nouvel espace dans les médias.

Néanmoins, Delrue reprend certains aspects de l'aménagement du premier emplacement de la galerie : les murs sont à nouveau peints en blanc, l'éclairage est encore directionnel et le plancher est recouvert d'un tapis de couleur grise (Soucy, 31 juillet 1998, dans Marcotte, 2000, p. 32). La galerie dispose dorénavant de deux étages spacieux pour organiser des expositions, avec trois salles à chaque palier (Hénault, 1er octobre 1959. p. 11). De ces six salles, deux sont consacrées aux expositions dites permanentes montrant le travail des peintres représenté.e.s par la galerie, et les quatre autres sont à la disposition des expositions temporaires, permettant d'exposer simultanément la production de deux artistes (La galerie Denyse Delrue s'agrandit, 29 août 1959, p. 11). L'espace disponible a permis d'aérer la disposition des œuvres accrochées : « En général, il y avait un tableau par mur. Cela ne s'était jamais vu à Montréal. Il y avait beaucoup d'espace », se souvient le peintre et sculpteur François Soucy qui avait offert ses services de menuisier pour transformer la résidence en galerie d'art (fig. 5.20) (Soucy, 31 juillet 1998, dans Marcotte, 2000, p. 33). Soucy réalise également une sculpture de dimensions monumentales qui « marque l'emplacement » des nouveaux locaux de la galerie (Chez Denyse Delrue : Liste des exposants et projets pour la saison qui s'ouvre, 10 octobre 1957, p. 7). Finalement, certains n'hésitent pas à comparer le nouvel aménagement au précédent, concevant ces changements comme une évolution, une maturation de la galerie qui accorderait maintenant la place centrale aux œuvres exposées :

> […] si murs, éclairages, ambiance, restent aussi chauds, on sent, malgré tout, que la galerie a franchi le cap de l'adolescence, passé l'âge de la bohème, et s'installe dans ses meubles, ce qui ne signifie pas qu'elle s'embourgeoise. (Sarrazin, 10 octobre 1959, p. 56)

> La galerie Denyse Delrue a fait peau neuve, c'est haut, clair, accueillant, bien différent […], c'est plus impersonnel, plus neutre, les tableaux sont rois et maîtres. (Jasmin, 7 octobre 1961, p. 7)

5.6.6 Les premières activités

Afin de constituer une liste de contacts à inviter pour l'inauguration de sa galerie, Delrue se procure d'abord la liste de membres montréalais de l'Association des médecins et les coordonnées de plusieurs membres du MBAM diffusées dans la revue du Musée (Marcotte, 2000, p. 22). Ainsi, Delrue cherche à se créer une clientèle amatrice d'art et en moyens de collectionner.

L'exposition inaugurale à la Galerie Denyse Delrue se déroule du 18 septembre au 5 octobre 1957 (fig. 5.21) (*voir Annexe I, Tableau 5.8*). Contrairement à Lefort qui avait choisi d'ouvrir sa galerie avec une exposition individuelle, Delrue coordonne une exposition collective qui donne un aperçu de la direction artistique de la galerie et montre le travail de vingt hommes et une seule femme. Sont exposées des œuvres de Paul-Vanier Beaulieu, Léon Bellefleur, Paul-Émile Borduas, Jean-Philippe Dallaire, Charles Daudelin, Jacques de Tonnancour, Albert Dumouchel, Philippe Émond, Pat Ewen, Gabriel Filion, Roland Giguère, Alexander Young Jackson, André Jasmin, Denis Juneau, Anne Kahane, Fernand Leduc, Jean McEwen, Jean-Paul Mousseau, Alfred Pellan, Jean-Paul Riopelle et Gérard Tremblay.

L'équipe de l'émission télévisée de Radio-Canada *Carrefour* est présente pour couvrir l'événement et va demeurer fidèle à la galerie puisque, selon le souvenir de son réalisateur Jean-Marie Laporte, une cinquantaine de reportages couvrant les activités de cette galerie ont été réalisés entre 1957 et 1962 (l'émission n'étant pas renouvelée en 1963) (Chicoine, 25 septembre 1957, p. 7 ; Marcotte, 2000, p. 28).

Concernant le choix de Delrue de proposer pour son inauguration une exposition collective, Paul Gladu le trouve judicieux puisqu'il permet de démontrer l'orientation de la galerie, car les artistes « prenant part à cette première exposition représentent notre avant-garde artistique » (22 septembre 1957, p. 77). Delrue y propose un panorama présentant des œuvres de jeunes artistes modernes et d'autres qui ont « presque l'air [de] classique[s] aujourd'hui » comme Borduas, Pellan et Jackson (Gladu, 22 septembre 1957, p. 77). Exposer ces peintres, ces monuments, sur les mêmes cimaises relève certainement d'un objectif visant à démontrer que la galerie projette de présenter une diversité de positions et de propositions plastiques, pour autant qu'elles soient modernes et réalisées par des artistes canadien.ne.s.

Mais encore, faire se côtoyer des productions appartenant à des générations distinctes (plusieurs artistes ayant notamment été élèves de Pellan ou Borduas) permet de créer une trame narrative insérant historiquement l'évolution des esthétiques modernes dans celle des arts visuels au Québec et au Canada. Cette trame narrative légitimise en quelque sorte les producteur.trice.s artistiques de la nouvelle génération en raison de leur filiation esthétique ou relationnelle avec ces autres peintres ayant atteint un niveau de reconnaissance indéniable dans le milieu artistique. Sur la question, Delrue reconnaît avoir entrepris maintes démarches afin d'obtenir le prêt des œuvres réalisées par Borduas et Jackson (Delrue et Poulin, 10 avril 1979a, p. 3).

Durant sa première année d'activité, la Galerie Denyse Delrue présente vingt expositions d'une durée approximative de deux semaines chacune, accueille des lancements de livres et abrite le siège social de l'Association des artistes non figuratifs de Montréal (Robillard, automne 1985, p. 7). Du 18 septembre 1957 au 15 juin 1958, la Galerie expose des productions provenant de disciplines variées telles que la peinture, la sculpture, la gravure, la sérigraphie, l'art de l'animation et la joaillerie.

5.7 Conclusion

Dans le quatrième chapitre de cette thèse, nous avons identifié plusieurs femmes qui ont décidé de fonder un organisme de diffusion culturelle en France, aux États-Unis et au Canada. Plusieurs des figures présentées qui ne disposaient pas d'une fortune personnelle bénéficiaient toutefois de connaissances en histoire de l'art ou d'une expérience préalable dans le domaine de l'enseignement ou en gestion de commerce ou d'entreprise qui leur ont permis de concrétiser leur projet. Dans le même esprit, les femmes de notre corpus avaient aussi une certaine expérience dans la gestion (de carrière pour Delrue, de comité pour Sharp Lee, ou bien de commerce / entreprise pour Rochon et Guité) ou dans l'enseignement (Lefort) et la pédagogie (Delrue). Toutefois, elles démontraient toutes (et c'est aussi le cas des femmes que nous avons présentées dans le quatrième chapitre) déjà un intérêt certain pour les arts visuels. Deux des figures de notre corpus (Lefort et Guité) étaient même des artistes professionnelles au moment de la fondation de leur entreprise.

Nous avons relevé, chez plusieurs des figures présentées au quatrième chapitre, l'importance des réseaux féminins dans la fondation et la gestion de leur organisme culturel. De manière plus générale, les entrepreneures culturelles de notre corpus ont toutes bénéficié de réseaux qui les ont épaulées dans la mise sur pied et le développement de leur projet ; Rochon est certainement celle qui a le plus su faire appel à ses réseaux et aux ressources qu'ils pouvaient lui fournir ; elle était d'ailleurs entourée d'un important réseau féminin.

Les femmes qui ont fondé un centre d'art dans leur communauté (Rochon, Guité et Sharp Lee) ont utilisé des locaux préexistants destinés à un tout autre usage pour y établir leur organisme culturel. Rochon a bénéficié de l'aide de la municipalité de Sainte-Adèle et de plusieurs sites d'hébergement qui lui ont permis de tenir ses classes et activités dans des espaces disséminés à travers le village, qui sinon seraient restés

inutilisés durant la période estivale. À Percé, Guité et Tommi ont pu utiliser et rénover la grange achetée pour eux par le père de Suzanne afin d'y établir le centre d'art ainsi que leurs ateliers. Sharp Lee a pu utiliser à sa guise le club récréatif d'une grande entreprise de la région pour loger toutes les activités du Centre d'art de Cowansville. Quant aux galeristes montréalaises Lefort et Delrue, elles ont choisi de s'établir à proximité du MBAM afin de profiter de la clientèle amatrice d'art du musée et des galeries avoisinantes.

De manière générale, l'examen des activités des différents centres d'art de notre corpus durant leur première année d'exercice nous permet d'évaluer la direction artistique choisie pour chacun de leurs organismes selon leurs objectifs préétablis. Le Centre d'art de Sainte-Adèle a priorisé d'une part son activité d'enseignement et, d'autre part, s'est attardé à présenter une offre diversifiée de divertissements culturels hebdomadaires. Pour ce faire, le centre d'art a recruté un corps professoral professionnel spécialisé qui était aussi responsable de l'animation de certaines des activités de divertissement du centre.

Au Centre d'art de Cowansville, l'organisation et la présentation d'expositions semblent avoir été plus réfléchies et priorisées que l'offre de cours aux populations locales. Comparativement au Centre d'art de Sainte-Adèle, les classes offertes par celui de Cowansville étaient toutes offertes par une seule personne, professeure d'art, plutôt que par des artistes professionnel.le.s spécialisé.e.s dans la discipline enseignée, privilégiant peut-être dans ce choix les habiletés pédagogiques de l'enseignante à la reconnaissance artistique professionnelle.

Durant sa première année, le Centre d'art de Percé a eu une programmation relativement restreinte, notamment si on la compare avec la quantité d'activités et de classes proposées les années subséquentes. Le public des différentes classes qui y ont été offertes était constitué des enfants de la localité, alors que Guité et Tommi

souhaitaient aussi offrir leurs classes aux touristes qui résident dans la région durant la saison estivale.

Alors que les centres d'art de Sainte-Adèle et de Percé ont formulé l'objectif de favoriser le développement de pratiques artisanales locales, cette visée semble avoir été temporairement écartée tant chez l'un que chez l'autre pour leur première année d'activité.

En ce qui a trait aux galeries d'Agnès Lefort et de Denyse Delrue, toutes deux ont inauguré leur galerie avec la présentation d'artistes modernes canadien.ne.s. Lefort a choisi de présenter, pour l'ouverture de la première galerie d'avant-garde de Montréal, une exposition individuelle montrant la production d'un artiste québécois moderne jouissant déjà d'une reconnaissance internationale. Sept ans plus tard, Delrue a coordonné, pour la même occasion, une exposition collective présentant le travail de plusieurs artistes modernes de générations différentes afin de démontrer le développement et la vitalité de l'art moderne au Canada. Mais encore, tant Lefort que Delrue ont voulu démontrer une ouverture à différentes disciplines et pratiques.

Finalement, les entrepreneures culturelles présentées dans les deux derniers chapitres se sont presque toutes consacrées à la promotion et au développement de pratiques et d'esthétiques qui n'avaient pas encore obtenu de reconnaissance significative de la part des milieux de l'art officiels, notamment en participant activement à la diffusion de la production des artistes modernes. Dans la prochaine section, nous examinerons plus spécifiquement comment les entrepreneures culturelles de notre corpus ont travaillé à développer la reconnaissance de ces pratiques et esthétiques jusqu'alors marginalisées, et ce par la sensibilisation des publics et par le soutien aux producteur.trice.s artistiques. Nous y étudierons également les stratégies que ces femmes ont mises en pratique afin d'élargir les frontières de l'art et de la notion de culture.

PARTIE III

LA DIRECTION ARTISTIQUE DES ENTREPRISES CULTURELLES DE ROCHON, LEFORT, GUITÉ, SHARP LEE ET DELRUE

Divisée en deux chapitres, la troisième partie de cette thèse étudiera la direction artistique des entreprises culturelles fondées puis dirigées par Pauline Rochon, Agnès Lefort, Suzanne Guité, Eugenie Sharp Lee et Denyse Delrue.

Par l'analyse des calendriers d'expositions et de divertissements que nous avons reconstitués ainsi que des prises de position des entrepreneures culturelles dans les médias, le premier chapitre examinera le soutien de ces dernières envers les artistes professionnel.le.s canadien.ne.s et leurs efforts de sensibilisation des publics aux esthétiques modernes. Le second chapitre se penchera plutôt sur les stratégies déployées par les entrepreneures culturelles dans l'objectif d'élargir les frontières de l'art et de la notion de culture. Pour ce faire, elles se sont notamment affairées à élever le statut de certaines pratiques relevant jusqu'alors des domaines des arts décoratifs ou de l'artisanat, par exemple. Elles ont aussi stimulé la participation des citoyen.ne.s à la vie culturelle en valorisant la créativité ainsi que les pratiques amateurs.

Ce faisant, les entrepreneures culturelles de notre corpus ont démontré dans leur direction artistique une préoccupation certaine pour des enjeux et orientations en matière de culture qui ont seulement été abordés par l'État provincial durant les décennies suivantes autour de la démocratisation de la culture puis de la démocratie culturelle.

CHAPITRE VI

LA SENSIBILISATION DES PUBLICS ET LE SOUTIEN AUX PRODUCTEUR.TRICE.S ARTISTIQUES PROFESSIONNEL.LE.S

Ce chapitre traitera du soutien envers les producteur.trice.s artistiques professionnel.le.s vivant.e.s, particulièrement les artistes modernes, afin d'améliorer leurs conditions de vie ainsi que leur statut ou place dans la société par le développement de la reconnaissance ainsi que par la diffusion de leur travail. Ce soutien prend plusieurs formes, parmi lesquelles la sensibilisation des publics aux esthétiques modernes et les prises de position dans l'espace public.

6.1 Les préoccupations et demandes des regroupements d'artistes

À la suite de la crise économique de 1929, les producteur.trice.s artistiques canadien.ne.s puis québécois.es commencent à se regrouper afin de sensibiliser l'État et les publics à leurs conditions matérielles, souhaitant, pour certain.e.s, une plus grande intervention de l'État et, pour chacun.e, une plus grande reconnaissance et intégration des arts – et des artistes – dans la vie quotidienne.

Comme nous l'avons constaté dans le premier chapitre, la Fédération des artistes canadiens (FAC) réclamait dès sa fondation en 1942 des moyens pour accroître la diffusion de leur travail et développer de nouveaux publics pour les pratiques artistiques canadiennes actuelles. La FAC dirigeait alors ses demandes vers le gouvernement fédéral, en estimant que des mesures interventionnistes de soutien aux

producteur.trice.s artistiques pourraient concrètement encourager le développement des arts. Ces mesures pourraient être d'ordre financier ou institutionnel, en favorisant la diffusion de la production artistique ou en créant des programmes encourageant la réalisation d'œuvres d'art, par exemple. L'association considérait notamment que la constitution de centres d'art hors des grands centres artistiques permettrait d'accroître la diffusion des œuvres ainsi que de former de nouveaux publics.

Nous avions également rapporté que, durant la Commission royale d'enquête sur l'avancement des arts, des lettres et des sciences au Canada, trois peintres montréalais (Alfred Pellan, Gordon Webber et Albert Dumouchel) avaient soumis un mémoire dans lequel ils suggéraient des moyens afin de créer un climat davantage favorable pour les artistes. Parmi les moyens énumérés, notons un appel à la multiplication de salles d'exposition à travers le pays afin de rendre les œuvres actuelles canadiennes davantage accessibles.

En 1955, un groupe d'artistes de Québec, sous l'initiative de Claude Picher – qui est alors directeur des expositions du musée de la province de Québec – fonde la Société des Arts Plastiques avec l'objectif de réunir les producteur.trice.s artistiques afin « [d']obtenir une reconnaissance au sein de la société » (Lemieux et Picher, 1956, p. 14). Selon le programme de la Société, cette reconnaissance prendrait deux formes, soit la constitution de nouveaux publics pour l'art à travers le territoire de la province, mais aussi l'amélioration de leurs conditions économiques par l'élargissement du bassin d'acquéreur.euses de leurs œuvres et par la mise sur pied de programmes institutionnels qui commanderaient la réalisation d'œuvres. L'association souhaite réunir des artistes « peintres, […] sculpteurs, […] céramistes, […] émailleurs d'art, […] maîtres-verriers, […] tapissiers, […] dessinateurs, […] graveurs, […] réclamistes ou […] photographes d'art » ainsi que des personnes qui, même si elles ne pratiquent pas ces formes d'art, « s'y intéressent d'une façon particulière » (Lemieux et Picher, 1956, p. 15). L'objectif principal de la Société consiste en la formation d'un circuit

d'expositions pour ses membres afin que leurs travaux puissent être montrés et mis en vente dans toutes les régions de la province, mais elle prévoit également organiser des conférences sur l'art moderne canadien ainsi qu'européen (Lemieux et Picher, 1956, p. 15). Dans un deuxième temps, la Société souhaite aussi exercer des pressions auprès du gouvernement provincial afin que soit instauré un programme similaire à celui du 1 % déjà en vigueur en France visant à favoriser les commandes publiques et la création d'œuvres pour les édifices gouvernementaux, en espérant que la formule puisse également être adoptée par les architectes et les autorités religieuses (Lemieux et Picher, 1956, p. 15).

L'Association des artistes non figuratifs de Montréal (AANFM) est ensuite fondée en 1956 avec, pour premier président, Fernand Leduc. Vingt membres[162] signent la constitution qui propose, en dix points, de « grouper les peintres, graveurs et sculpteurs non figuratifs de Montréal » ainsi que de « protéger leurs intérêts collectifs, en s'efforçant de leur assurer une participation équitable aux activités de la ville », et ce, principalement par l'organisation d'expositions (Constitution de L'Association des artistes non figuratifs de Montréal, dans Paikowsky, été 1981, p. 29). La seule base esthétique nécessaire pour être membre de l'Association, qui regroupe des artistes affilié.e.s à plusieurs tendances formelles, se situe dans l'intérêt pour la non-figuration. Fernand Leduc soutient que le besoin de réunion des artistes non figuratifs était « pratique », pour faire accepter des publics et des institutions culturelles ces esthétiques auxquelles plusieurs encore étaient, selon Leduc, réfractaires : « [c]'était pour nous une façon de réunir des artistes qui imposeraient à la société une forme d'art

[162] Léon Bellefleur, Louis Belzile, Pierre Bourassa, Ulysse Comtois, Pierre Garneau, Pierre Gauvreau, Roland Giguère, Jean Goguen, Joseph Iliu, Jauran, Jean-Paul Jérôme, Patrick Landsley, Fernand Leduc, Rita Letendre, Guido Molinari, Jean-Paul Mousseau, Maurice Raymond, Fernand Toupin, Gérard Tremblay et Roland Truchon (Constitution de L'Association des artistes non figuratifs de Montréal, dans Paikowsky, été 1981, p. 29).

qu'elle rejetait, qui obligeraient les musées à ouvrir leurs portes, qui forceraient les pouvoirs publics *à reconnaître le groupe* » (l'italique est de nous) (Leduc cité dans Duquette, printemps 1984, p. 171). L'AANFM se dote notamment du mandat d'organiser, pour ses membres, une exposition collective par année (troisième point de la Constitution de L'Association des artistes non figuratifs de Montréal, dans Paikowsky, été 1981, p. 29).

Ainsi, dans la foulée des revendications formulées par la FAC au cours des années 1940, les producteur.trice.s artistiques québécois.es réclament, durant la décennie suivante, une amélioration de leurs conditions matérielles qui passerait par la multiplication de leurs occasions d'exposition, par la constitution de programmes gouvernementaux de soutien à la production artistique ainsi que par une décentralisation géographique des manifestations et événements culturels. C'est au sein de cette reconfiguration globale du monde des arts que les entrepreneures culturelles de notre corpus – pour certaines elles-mêmes artistes – vont tenter de faire leur place.

6.2 La constitution d'espaces et d'occasions de diffusion pour le travail des artistes canadien.ne.s modernes

6.2.1 Exposer et vendre les esthétiques modernes canadiennes : une spécialisation peu prisée par les galeristes

La fondation de nouveaux lieux culturels par les entrepreneures culturelles de notre corpus est, en soi, un premier acte de soutien envers les artistes en permettant le développement de nouvelles possibilités de diffusion pour leur travail ainsi qu'en travaillant à sensibiliser de nouveaux publics à l'art et aux esthétiques modernes.

En 1947, le critique Robert Ayre remarquait que la vitalité de l'art moderne montréalais ne pouvait être vue que dans des lieux de diffusion artistique alternatifs, tels des ateliers d'artistes et des résidences privées qui servaient de lieux d'exposition sporadiques, des

clubs artistiques, des librairies, des collèges, des universités et des centres communautaires (été 1947, p. 173). En effet, avant la fondation par Agnès Lefort, en 1950, de la « première galerie au Québec et probablement au Canada à se spécialiser […] dans les artistes canadiens modernes »[163], les producteur.trice.s de ces esthétiques peinaient à intégrer les institutions du marché de l'art (Gwyn, 1971a, p. 25). Rappelons-nous que c'est cette même situation d'exclusion ou de mise à l'écart par les galeries d'art des productions artistiques canadiennes modernes, subie personnellement par Agnès Lefort, qui l'avait motivée à ouvrir sa propre galerie.

Mais encore, bien que les galeries montrant régulièrement ou se dédiant entièrement aux artistes du Canada ainsi qu'aux esthétiques modernes augmentent en nombre durant la seconde moitié des années 1950, cette orientation tient tout de même de l'exception dans le paysage des galeries montréalaises.

Durant les années 1950, les galeries sont la principale instance de circulation des productions artistiques dans le marché de l'art. La diffusion d'esthétiques plus avant-gardistes est davantage risquée, en capital économique, mais aussi symbolique : si la production est jugée négativement, le flair du ou de la galeriste à reconnaître les talents prometteurs peut être mis en cause. Alors que peu de galeristes acceptent de prendre de tels risques, Nathalie Moureau et Dominique Sagot-Duvauroux estiment que le ou la marchand.e entrepreneur.e (ou découvreur.euse de talents) devient alors une figure centrale du monde de l'art ; son rôle étant de « repérer la nouveauté et la porter à la connaissance du public tout en opérant un travail de qualification » (2006, p. 20).

---

[163] Dans la version anglaise : « the first art gallery in Quebec – indeed, one of the first in Canada – to concentrate entirely on modern Canadian artists » (Gwyn, 1971b, p. 20).

Comme nous le constaterons dans les derniers chapitres de cette thèse, plusieurs reconnaîtront à l'époque le rôle capital des entreprises culturelles d'Agnès Lefort et de Denyse Delrue dans le développement des arts visuels au Québec. Nous observerons aussi comment le caractère novateur et risqué de leur spécialisation artistique a néanmoins pu être minimisé par le milieu de l'art.

6.2.2 La création des centres d'art comme stratégie de décentralisation de l'activité culturelle

Puisqu'il s'agit d'entreprises sans vocation lucrative avec des objectifs et domaines d'activité différents des galeries, les centres d'art échappent partiellement à cette logique impliquant un plus grand risque en capital économique qui serait lié à la diffusion des esthétiques modernes. En effet, les revenus qui y sont générés ne proviennent pas de la vente des productions artistiques qui y sont exposées, mais plutôt des frais d'inscription aux classes qui y sont offertes ou des frais d'adhésion donnant accès aux expositions ou aux loisirs culturels qui sont proposés. Les centres d'art fondés par les entrepreneures culturelles de notre corpus ont entre autres l'objectif de développer de nouveaux publics pour les esthétiques modernes, et ce, notamment par l'éducation et par la mise en contact direct avec les œuvres et les artistes professionnel.le.s qui y enseignent. L'offre culturelle en région était jusqu'alors faible ou inexistante en comparaison avec l'activité qu'on pouvait retrouver dans les centres artistiques de Montréal ou, dans une moindre mesure, Québec. Dans le même esprit, en 1956, le rédacteur en chef du quotidien *La Tribune* (Sherbrooke) estime que le phénomène de « centralisation des manifestations de la vie artistique à Montréal » a pu nuire au développement d'un intérêt pour les arts dans les différentes régions de la province (Robidoux, 28 juillet 1956, p. 4). En établissant leur centre d'art dans des régions plus ou moins éloignées de ces centres, les entrepreneures culturelles rendent possibles la constitution et la sensibilisation de publics à même les populations locales en créant, pour elles, un premier accès à cette culture (ou à tout le moins un accès facilité).

La décentralisation des arts au Québec intéresse le milieu culturel depuis maintenant plus d'un siècle[164] et a notamment fait l'objet de plusieurs chroniques et allocutions durant les années 1950. En 1953, le critique Jean Béraud écrivait même dans *La Presse* que ce mouvement « si désirable » de décentralisation était désormais chose accomplie, tant l'activité culturelle dans les régions était importante durant la saison estivale et surpassait même celle de Montréal (5 septembre 1953, p. 59). Il constate également que de nombreux centres d'art, théâtres et colonies de musiciens avaient été fondés en plusieurs localités dispersées. Au début des années 1960, une cinquantaine de ces « initiatives culturelles bénévoles » étaient, selon l'historien et critique Guy Robert, disséminées à travers la province (1973, p. 43).

Le réputé Dr Wilder Penfield avait prononcé, lors du vernissage de l'exposition inaugurale du Centre d'art de Cowansville, une allocution dont il est fait mention dans plusieurs journaux[165]. Présenté dans *The Gazette* comme un protecteur des arts, le Dr Penfield avait soutenu que l'art bénéficierait d'être davantage développé dans les petites communautés plutôt que d'être uniquement diffusé dans, ou à partir des métropoles, en insistant sur l'importance du projet de décentralisation (Arts Should Develop in Small Communities, 23 juillet 1956, p. 19).

Les centres d'art de Percé et de Sainte-Adèle, notamment, ont bénéficié de la présence d'artistes résidant dans la région qui se sont impliqué.e.s activement dans leurs activités. À Percé, les fondateurs Guité et Tommi, aussi artistes de profession, y offraient entre autres les cours de sculpture et de peinture année après année.

---

[164] Déjà en 1911, le journaliste artistique Gustave Comte constate l'émergence d'un mouvement de décentralisation artistique en province durant la saison estivale et qu'il serait majoritairement initié par les artistes ainsi que par les institutions touristiques (27 mai 1911, p. 184).

[165] Parmi lesquels *The Gazette*, *Le Devoir*, *La Tribune* (Sherbrooke) et le *Sherbrooke Daily Record.*

Au Centre d'art de Sainte-Adèle, le fait que plusieurs artistes professionnel.le.s aient choisi de venir s'établir dans le village – parmi lesquels Robert LaPalme, Mariette Rousseau-Vermette et Claude Vermette – a certainement influencé le développement des activités du centre. Robert LaPalme s'était impliqué activement dans le développement du centre d'art en 1950, notamment en créant le logo de l'organisme[166], en y coanimant une activité et en réalisant une immense fresque sur le pavé pour la Nuit Laurentienne, un festival organisé par le centre d'art et la Chambre de Commerce de Sainte-Adèle. Il semblerait qu'il ait continué à s'impliquer dans les activités du centre d'art, au moins dans la facture visuelle de ses documents promotionnels, puisque les brochures suivantes que nous ayons pu retrouver, datées de 1951 et de 1953, sont illustrées et mises en page par LaPalme (*Le Centre d'Art de Ste-Adèle, Inc. Québec…*, 1951, s. p. ; *Le Centre d'Art de Ste-Adèle, Inc. Québec…*, 1953, s. p.)

En ce qui a trait à Mariette Rousseau-Vermette et à Claude Vermette, leur aménagement à Sainte-Adèle permet au centre d'art d'offrir des cours à l'année et de résoudre plusieurs problèmes reliés aux équipements spécialisés. En effet, tous deux enseignent au centre d'art à compter de l'été 1953 et, dès lors, Claude Vermette met son propre atelier de céramique à la disposition des élèves (de Repentigny, 5 septembre 1953, p. 64). Entre 1953 et 1957, tous deux enseignent au centre d'art chaque saison avec, pour seule exception, l'été 1957 pour Claude Vermette[167].

---

[166] Bien que le nom de LaPalme n'est pas mentionné dans le dépliant promotionnel du centre d'art pour l'été 1949, la petite illustration en couverture représentant un personnage a probablement été, à notre avis, réalisée par lui en raison de son style reconnaissable (*Centre d'Arts de Ste-Adèle,* 1949, s. p.).

[167] En 1957, celui-ci a alors un carnet de commandes très chargé. Entre autres, il réalise des murales de céramique pour la nouvelle église de la paroisse du Très-Saint-Sacrement (Trois-Rivières) et est aussi engagé pour réaliser des tuiles visant à décorer plusieurs salles du nouvel hôtel Queen Elisabeth (Montréal) (En potinant…, 30 août 1957, p. 1 ; De-ci, de-ça…, 21 septembre 1957, p. 7).

6.2.2.1 Actions individuelles et mouvement de décentralisation

Les sociologues Fernand Harvey et Andrée Fortin proposent une compréhension du développement culturel en région qui peut être appliquée au phénomène des centres d'art fondés durant les années 1950 à travers la province. En effet, ils considèrent que la particularité démographique des régions – à savoir l'absence d'un important bassin de population et sa dispersion sur un grand territoire – favorise l'action individuelle, celle culturelle en particulier (1995, p. 19). Cette situation mènerait à la multiplication des rôles joués par une même personne et favoriserait la mobilisation des réseaux communautaires et culturels locaux, ce qui conduirait à des productions culturelles interdisciplinaires (Harvey et Fortin, 1995, p. 19). Cette particularité permet d'expliquer comment, durant les années 1950, plusieurs personnes ont mis sur pied de telles initiatives, et ce bien avant que l'État n'encourage la fondation d'infrastructures ou la décentralisation des activités culturelles à travers la province.

Harvey et Fortin constatent l'importance de deux types d'acteur.trice.s dans l'instigation d'une activité culturelle régionale :

> C'est ainsi qu'on voit émerger deux types d'acteurs culturels qui vont en quelque sorte servir de bougie d'allumage à l'activité culturelle régionale : les créateurs, tant artistes qu'écrivains, et les entrepreneurs culturels. Ces derniers jouent un rôle non négligeable à côté des créateur[.trice.]s [dans la vitalité de la culture en région], car bon nombre de manifestations ont été, au départ, le fait d'une seule personne qui a cru en une idée, l'a défendue, développée et souvent portée à bout de bras. (1995, p. 25)

Une autre spécificité de la dynamique culturelle en région constatée par Harvey et Fortin tient au fait que la réalisation de ces projets met à contribution différents secteurs et ressources du milieu, mais également hors du champ culturel ; de ce croisement de réseaux et de secteurs d'activités résulterait une synergie particulière (Harvey et Fortin, 1995, p. 25). Harvey et Fortin énumèrent les milieux municipal, scolaire, communautaire, les organismes privés et publics de la région à titre d'exemples de

types de ressources, en soutenant que cette association devient possible en région en raison de l'esprit communautaire qu'on y retrouve à l'échelle locale (1995, p. 25). Les auteur.e.s reprennent l'expression de Guy Durand, qui parle de métissage culturel « pour faire état des multiples interactions qui se manifestent à l'intérieur même du réseau culturel entre les différents secteurs artistiques et entre ce réseau et ceux qui font davantage référence à la participation sociale ou à l'économie régionale » (Harvey et Fortin, 1995, p. 25). Cette particularité se retrouve dans les centres d'art fondés en région durant les années 1950, qui ont notamment collaboré à différents niveaux avec les secteurs communautaire et touristique en plus d'avoir fait appel à la participation citoyenne.

6.3 La sensibilisation des publics aux esthétiques modernes

Les intermédiaires culturelles de notre corpus, à travers leurs paroles, leurs écrits et la direction des organismes qu'elles ont fondés, ont déployé de nombreux efforts afin d'éduquer et de sensibiliser les publics (ainsi que les pouvoirs publics) aux esthétiques modernes. Agnès Lefort est certainement l'entrepreneure culturelle de notre corpus qui a le plus souvent pris position dans l'espace public afin de promouvoir les esthétiques modernes, mais aussi afin de dénoncer les conditions de vie des artistes canadien.ne.s.

Mais encore, à travers les centres d'art qu'elles ont fondé, Rochon, Guité et Sharp Lee notamment, ont participé à la diffusion du travail des artistes québécois.es et canadien.ne.s professionnel.le.s en fondant des lieux qui ont amélioré l'accessibilité de leurs œuvres sur le territoire de la province. Selon certain.e.s auteur.e.s, au-delà de l'accessibilité matérielle des œuvres accrue par la création d'organismes culturels, la forme même du centre d'art favorisait la mise en contact entre les publics potentiels et l'art.

Christian Larsen constate, en 1962, que plusieurs centres d'art étaient maintenant établis dans d'anciennes granges (25 juillet 1962, p. 6). Il justifie l'établissement de centres d'art dans ce type de bâtiment dans un idéal d'accessibilité ou de démocratisation de la culture et d'intégration des arts à la vie :

> [I]l faut bien l'avouer, les salons contredisent cet esprit d'artisanat, que les granges, elles, entretiennent et alimentent de leur robustesse et de leur nudité. L'art se porte mieux dans les granges que dans les salons, car là, il n'est plus affublé de snobisme et de robes du soir. (Larsen, 25 juillet 1962, p. 6)

Poursuivant sa réflexion, Larsen soutient que les centres d'art permettent à de nouveaux publics de se familiariser avec l'art :

> Ce public qui, à la ville, ne va pas au théâtre, ne fréquente pas les boîtes à chansons, on le rencontre dans les centres d'art durant l'été. Il s'agit du grand public des touristes : ouvriers, banquiers, machinistes, coiffeurs et paysans. Et si ce n'est pas toujours le public le plus averti, le plus compétent, c'est tout de même le plus nombreux. (Larsen, 25 juillet 1962, p. 6)

Dans le même esprit, Rea Montbizon décrit le décor du bâtiment du Centre d'art de Cowansville (qui accueille également, dans une ancienne résidence privée, le Club récréatif de la Bruck Mills) et considère que cet environnement crée des conditions favorables pour l'appréciation d'œuvres d'art par un certain public :

> For the presentation of artworks these might not be the ideal conditions. On the other hand, these very conditions bring familiarity to the atmosphere, adding a social touch to activities to which the public might not be as readily receptive otherwise. (18 septembre 1965, p. 26)

Les femmes de notre corpus ont exposé la production de plusieurs artistes modernes québécois.es et canadien.ne.s et favorisé la diffusion des esthétiques modernes en proposant, dans un premier temps, une mise en contact entre les publics et les œuvres. À leur galerie, Lefort et Delrue ont défendu ces esthétiques auprès des visiteur.euse.s. En tant que personnalités actives dans le milieu culturel, les femmes de notre corpus

ont également pris la parole ou la plume afin de défendre les esthétiques modernes et autres opinions dans l'espace public.

Par exemple, Sharp Lee prononce, devant l'association des professeur.e.s de Bedford, une conférence sur l'importance de l'art dans la communauté (Cowansville, 24 février 1959, p. 9). Lors de cette communication, elle invite notamment les enseignant.e.s de la communauté à venir visiter le centre d'art avec leur classe et défend l'art moderne tout en reconnaissant toutefois que le public de la région est encore, pour la plupart, réfractaire à la non-figuration (Art Centre Is Topic Of Discussion At Teachers' Convention in Cowansville, 4 mars 1959, p. 7).

Le Centre d'art de Cowansville s'applique à sensibiliser ses publics aux esthétiques modernes, et ce, principalement en accroissant l'accessibilité des productions artistiques de la sorte par l'organisation d'expositions. Cet objectif est également perceptible dans les classes d'art qui y sont offertes, à un point tel où il en est fait mention dans un article publié dans le *Sherbrooke Daily Record* : « After each lesson Miss Hawtorne gave a talk on the history of art, from cavemen to modern abstract. Some particularly interesting examples of this phase of instruction was seen in the work of Audrey Gibson's abstract […] » (Students Holds One-Day Exhibition Of Work At Cowansville Art Centre, 16 avril 1960, p. 7). Déjà en 1958, Hawthorne avait débuté son entreprise de sensibilisation à ces esthétiques en présentant, lors d'une conférence qu'elle prononce au centre d'art sur la couleur, des reproductions imprimées d'œuvres anciennes et modernes (parmi lesquelles une œuvre abstraite) afin de mieux exemplifier son argumentaire (Colorful Lecture on Color, 17 avril 1958, p. 22).

Au Centre d'art de Sainte-Adèle, Lefort enseigne la peinture et tient des causeries hebdomadaires sur l'art contemporain jusqu'en 1954[168]. Durant ses discussions, elle présente entre autres des reproductions d'œuvres modernes bénéficiant déjà d'une reconnaissance institutionnelle internationale (esthétiques françaises fauves, cubistes, impressionnistes, etc.) ainsi que les esthétiques modernes canadiennes (automatisme, œuvres non figuratives, par exemple). En tenant ces séances sur l'art contemporain, l'objectif de Lefort est « d'ouvrir une perspective sur ce monde [de la peinture moderne] des arts plastiques à ceux qui ne demeurent pas insensibles à la poésie, au charme des choses inexplicables » (Lefort, 1949a, s. p.). Pour accepter les esthétiques modernes, Lefort considère donc que l'aspect primordial consiste en une sensibilité émotionnelle qui peut se transformer en état de réceptivité à l'expérience de l'œuvre moderne. En plus de ses activités au Centre d'art de Sainte-Adèle, Lefort a pris position à plusieurs occasions afin de promouvoir les esthétiques modernes dans de nombreux entretiens, articles, débats et conférences.

6.3.1 Les publications et discours de Lefort

En effet, Agnès Lefort publie ses écrits et participe à des conférences et débats à de multiples occasions ; ses articles et communications répondent de différents objectifs. En 1932, elle est coauteure de l'article « Vive la Canadienne! » dans *Canadian Home Journal*, un périodique anglophone généraliste de Toronto destiné à un lectorat féminin (Murphy et Lefort, juillet 1932). Dans cet article, elle fait une présentation historique des Canadiennes françaises qui ont été actives dans les secteurs public et professionnel dans un domaine scientifique, artistique ou autre. Elle fait ainsi la promotion du travail féminin et en profite pour situer ce type d'activité en filiation avec les actions entreprises par d'autres Canadiennes françaises à travers l'histoire telle Marguerite

[168] Ses discussions du samedi matin sur l'art contemporain n'auraient pas été reprises par une autre personne suite à son départ, puisqu'il ne sera plus fait mention de cette activité au centre après l'été 1954.

Bourgeois, inscrivant ainsi les femmes professionnelles dans une tradition du travail féminin plutôt qu'en rupture avec le passé. Nous pouvons percevoir dans la structure de cet article une stratégie d'argumentation qui se trouve également dans ses écrits ultérieurs : elle présente une innovation historique en tant que continuité ou tradition afin de la légitimer et de transformer la perception négative de son lectorat qui pourrait avoir des positions davantage conservatrices que les siennes. Bien que cet article ne prenne pas position vis-à-vis du domaine artistique, la posture féministe adoptée par Lefort, en valorisant l'agentivité de ces femmes et leur apport à l'histoire du Canada, permet d'inscrire comme telles ses propres actions ultérieures et le réseau de soutien féminin qu'elle a su construire.

L'article « Comment j'ai découvert Gordes » imprimé dans les pages de *La Revue dominicaine* en 1949 raconte le voyage culturel en France de Lefort avec pour maître le peintre André Lhote. Elle y exprime le climat stimulant qui émanait dans l'atelier par la multiplicité des opinions des artistes par rapport à l'art moderne et affirme avoir côtoyé des gens tant en faveur qu'en défaveur de la non-figuration. Elle émet également un bref commentaire au sujet d'une pièce de théâtre en plein air à laquelle elle assiste durant son séjour : « Jamais le texte [de Shakespeare] ne m'a paru si pur que dans ce décor de plein air » (Lefort, 1949b, p. 52). Rappelons que le Centre d'art de Sainte-Adèle, qui va proposer des activités d'enseignement, mais également des pièces de théâtre et autres manifestations culturelles en plein air, est fondé quelques mois plus tard, à l'été 1949. Peut-être cette impression de Lefort a pu l'influencer dans son choix de collaborer avec Pauline Rochon à la fondation de cette institution, la première du genre au Québec.

Lefort signe également une section d'article dans *Canadian Art* intitulée « To Reveal the Structure of a Painting » en 1955. L'article est lié à un symposium sur l'encadrement qui avait eu lieu à Montréal et pour lequel Agnès Lefort était une des

participantes. Elle y explique que, selon elle, l'encadrement d'une œuvre devrait toujours être réfléchi et conçu pour répondre aux formes de l'œuvre elle-même.

Agnès Lefort publie « Comprendre la peinture moderne » dans *Les Carnets viatoriens*, une revue culturelle d'intérêt général, en 1951 ; « Réflexions d'un marchand de tableaux » en 1951 dans la *Nouvelle Revue Canadienne ;* « Rétrospective » en 1952 aussi dans la *Nouvelle Revue Canadienne ;* et « La peinture canadienne d'expression française » en 1955 dans le périodique *Points de vue*. Ces articles relèvent presque tous de stratégies communes pour parvenir à convaincre et sensibiliser son lectorat à l'art moderne.

L'étude de ces articles nous permet de constater que l'objectif et les stratégies de sensibilisation aux esthétiques modernes de Lefort sont différents entre la période 1951-1952 et l'article publié en 1955. Alors que les premiers articles correspondent à une période où les esthétiques modernes obtiennent une réception générale négative et répondent d'un objectif de sensibilisation afin de créer de nouveaux publics réceptifs à ces esthétiques, l'article de 1955 traite des pratiques modernes canadiennes comme étant davantage légitimées et même reconnues à l'international.

Ainsi, Lefort commence ses articles de 1951 et 1952 en citant un personnage reconnu du milieu artistique d'origine française, qu'il s'agisse d'un historien de l'art tel Henri Focillon ou d'artistes comme Édouard Manet, Toulouse-Lautrec ou Edgar Degas. Elle inscrit ainsi dès lors son propos en filiation avec un moment précis de la culture moderne française qui est à l'époque assez appréciée et acceptée par le public montréalais. Dans ses articles de 1951, elle continue en admettant que le public est indifférent, voire réfractaire aux esthétiques plus modernes et entreprend, dans la suite de son argumentaire, de corriger cet état. Deux de ses articles de 1951 et 1952 sont des récapitulatifs de ses expositions précédentes à la Galerie Agnès Lefort : elle en décrit alors le contenu, exprime ses impressions personnelles et se permet même parfois de

répliquer à certaines critiques formulées dans les journaux. Elle y explique notamment qu'une exposition consacrée à la peinture française avait été montée afin d'offrir aux étudiant.e.s en art une confrontation formatrice avec les esthétiques modernes françaises (Lefort, juin-juillet 1952, p. 138).

Pour défendre les esthétiques modernes, Agnès Lefort procède en employant des stratégies argumentaires lyriques et didactiques. Elle effectue souvent une comparaison entre l'état de réceptivité que le public accorde à l'écoute musicale et les arts visuels, en précisant qu'on ne s'attend pas, dans le premier cas, à une reprise mimétique des sons de la nature ou qu'on n'exige pas non plus d'une pièce musicale qu'elle relate une histoire pour pouvoir être appréciée et que ce même état de réceptivité serait nécessaire pour l'appréciation esthétique de la peinture moderne. Elle effectue aussi des comparaisons semblables avec la poésie.

Lefort tente également d'inscrire les pratiques modernes dans une continuité historique des mouvements dans les arts visuels, en rappelant que des mouvements et artistes aujourd'hui louangés dérogeaient au modèle mimétique.

Elle procède aussi en manipulant les définitions des concepts de tradition et de modernité afin d'insérer les pratiques considérées modernes dans une certaine filiation à ce qui est considéré comme traditionnel. Elle écrit : « Entendons-nous sur le mot tradition, qui, à mon sens, consiste à continuer et non à imiter ce que nous ont laissé nos devanciers, et cela selon nos aspirations et notre civilisation » (Lefort, 1951, p. 95).

Elle applique également cette définition à la situation de deux artistes à la réputation indéniable : Raphaël et Ingres, en spécifiant que de leur temps Ingres, malgré le fait qu'il admirait le travail de son prédécesseur, a produit des œuvres qui auraient certainement été rejetées par Raphaël (Lefort, 1951, p. 94). Lefort effectue des parallèles entre la période alors actuelle en art et celle de la Renaissance. Elle cite

également Léonard de Vinci dans une déclaration dont le propos revêt un sens similaire : « [l]a peinture se perd quand elle reproduit la peinture précédente » (Lefort, juin-juillet 1952, p. 140).

Les notes personnelles de Lefort et la reproduction, dans les journaux, d'extraits de ses allocutions permettent d'observer qu'elle emploie à l'oral les mêmes stratégies qu'elle a mises en œuvre dans ses écrits. Par exemple, le 13 mai 1959, elle prononce une conférence devant le comité féminin du Musée des beaux-arts de Montréal intitulée « Comment aborder la peinture moderne? » (Carnet social, 12 mai 1959, p. 8). Elle y représente encore les esthétiques modernes dans une continuité stylistique en rappelant que les peintres de la Renaissance dérogeaient aussi à l'imitiation de la nature dans leur œuvre en plus de réclamer de la part des publics une sensibilité ainsi qu'une réceptivité vis-à-vis des œuvres plastiques similaires à celles accordées aux œuvres musicales (Mlle Agnès Lefort déclare…, 15 mai 1959, p. 18).

Encore en 1959, Lefort participe à un débat de deux heures à la Galerie nationale du Canada nommé « How much of modern art is junk? » auquel assistent entre 200 et 300 personnes, confirmant que, bien que la reconnaissance des esthétiques modernes ait évolué durant les années 1950, celle-ci n'est pas encore aboutie (Lake, 17 février 1959, p. 30 ; Willet, 21 février 1959, p. 9). Durant ce débat, deux des orateurs (le peintre ontarien traditionnaliste Henri Masson ainsi que le peintre et minéralogiste Dr. Maurice H. Haycock) prennent position en évaluant que la quasi totalité de l'art moderne serait mauvais (« junk »), ce qui démontre que les opinions et goûts demeurent encore divisés, même auprès des personnes faisant partie du milieu artistique (Lake, 17 février 1959, p. 30). Les deux autres personnes invitées à discuter de la question sont Lefort et Philipp Weiss, designer pour la Commission des expositions du gouvernement canadien, alors que la présidence de la séance est occupée par Alan Jarvis, directeur de la Galerie nationale du Canada (Lake, 17 février 1959, p. 30 ; Willet, 21 février 1959, p. 9).

La journaliste Carolyn Willet rapporte que Lefort était, de tou.te.s les invité.e.s, la plus volubile défenderesse de l'art moderne (21 février 1959, p. 9). Les articles de journaux colligent certaines des répliques et réflexions qu'elle a prononcées, confirmant que Lefort a évoqué la sensibilité émotionnelle nécessaire pour apprécier l'art abstrait, qu'elle a souligné l'effort de réflexion que ces pratiques exigent de la part du public[169] pour les appréhender et que, par conséquent, le message transmis ne saurait pas, aisément, être compris par tous et toutes (Willet, 21 février 1959, p. 9 ; Lake, 17 février 1959, p. 30).

Lefort emploie donc, pour sensibiliser son lectorat et son auditoire aux esthétiques modernes, des stratégies lyriques, qui font appel à la sensibilité émotionnelle pour développer un état de réceptivité approprié, mais également pédagogiques, qui inscrivent la modernité dans une certaine continuité historique.

6.3.1.1 La sensibilisation à la réalité économique des artistes

Lefort a aussi dénoncé les conditions de vie des artistes canadien.ne.s à plusieurs occasions. En tant que membre fondatrice de la FAC en 1942, cette préoccupation l'animait déjà depuis plusieurs années, puisque l'amélioration des statuts économique et professionnel des artistes canadien.ne.s ainsi que l'accroissement de la diffusion de leur production font partie intégrante des principaux objectifs de la Fédération (Karel, 1992, p. 486 ; Federation Bulletin, 1942, dans Nurse, juin 2011, p. 7). Qui plus est, sa

---

[169] Elle attribue ainsi un rôle actif au public récepteur de l'œuvre moderne qui fait évoluer la relation entre l'œuvre, l'artiste et le public ainsi que leurs fonctions respectives :

> The spectator who contemplates a work of abstract art is called to be a co-creator. A generous rich spirit must animate him. He must not give into a laziness of the mind responsible for so much incomprehension, but be completely receptive, free of all preconceived idea and apprehend art like music, from inside. Too many people, giving into that laziness of the mind, prefer the easy, even banal picture that constitutes no challenge, that offers no difficulty of concentration, no effort to group thoughts around impressions received from the work of art. (Lefort, 16 février 1959, s. p.)

propre expérience de peintre qui ne réussissait pas à gagner sa vie en tant qu'artiste, entre autres parce qu'elle avait décidé d'adopter un style moderne, a certainement teinté son militantisme. Dans un entretien en 1955, elle reconnaît d'ailleurs qu'elle n'aurait jamais fondé sa galerie si elle avait pu vivre de sa peinture, avant de poursuivre : « Mais qui, ici, peut vivre uniquement de ses peintures, surtout si elles sont modernes? » (Lefort, dans Lorrain, 24 septembre 1955, p. 3). Dans le même ordre d'idées, Denyse Delrue tient au moins à une occasion un discours similaire devant un critique d'art, en inscrivant son travail en continuité de celui déjà entamé par d'autres galeristes. René Chicoine, en reconnaissant les efforts de Delrue, évoque en 1958 leur conversation dans un article du *Devoir :*

> [Delrue] parle avec enthousiasme des peintres de chez nous, trouve que d'une façon générale nous, Canadiens, manquons de foi en nos valeurs. Tel artiste canadien-anglais lui confiait récemment qu'il préfère habiter Londres où il peut vivre de sa peinture alors qu'au Canada il devrait faire de l'enseignement ou de l'art publicitaire. En tout cas, si jamais la situation des peintres s'améliore à Montréal, madame Delrue y aura contribué. Après d'autres, rectifie-t-elle, en nommant la Galerie Agnès Lefort ainsi que la Galerie Actuelle que dirigeait le peintre Molinari. (21 juin 1958, p. 10)

Près de huit ans avant que Delrue ne fasse de même, Agnès Lefort avait souhaité stimuler le milieu de la création artistique montréalais en fondant sa propre galerie d'art :

> Il fallait donner aux jeunes l'avantage de se mesurer avec les aînés, et aux moins jeunes celui de se renouveler sans qu'on leur crie gare! Donc, créer une ambiance stimulante, favorable aux idées nouvelles. J'ai cru alors qu'une galerie, où le mercantilisme n'aurait pas droit de cité, pourrait quand même subsister et jeter dans l'air cette semence d'idée […]. (Lefort, juillet 1955, s. p.)

Dans les entretiens qu'elle accorde aux médias, Lefort ne manque pas de mentionner le climat artistique qu'elle juge inadéquat et non stimulant pour les jeunes peintres canadien.ne.s : « Ce n'est pas le penchant pour les arts qui manque ici, mais les

conditions de son épanouissement. […] Tel est le drame de l'artiste canadien » (Vaillancourt, 11 octobre 1958, p. 40).

Il lui arrive également de détourner le sens de questions qui lui sont posées en entrevue afin d'exprimer une opinion. Par exemple, à la question « Croyez-vous que si Léonard [de Vinci] réapparaissait dans notre siècle, il serait heureux de la forme de l'art des peintres du jour? » Lefort répond :

> Le géant de la Renaissance, qui ne permettait point à ses élèves de se laisser arrêter dans leur travail par des considérations d'ordre matériel, serait je crois attristé des conditions de vie de l'artiste d'aujourd'hui, conditions qui ne lui permettent de consacrer à son art que ce que l'homme ordinaire consacre à ses loisirs. (Lefort, 1952, p. 3)

Elle encourage notamment l'intervention de l'État dans l'attribution de bourses et de financement aux artistes canadien.ne.s, en tenant des propos qui rappellent ceux dans le mémoire déposé par un groupe de peintres canadiens (formé d'Alfred Pellan, Gordon Webber et Albert Dumouchel) onze ans plus tôt à la Commission Massey :

> Le peintre canadien doit sans cesse lutter contre l'emprise matérialiste très forte qui l'entoure… Au Canada, l'art fait plus ou moins vivre son homme… Les peintres doivent gagner leur vie, fonder une famille. Et comme ils doivent presque toujours pour cela travailler à d'autre chose qu'à leur art, ils gaspillent la plus grande partie de leur énergie à leur gagne-pain. Ainsi, bien souvent le peintre n'a plus assez de force pour créer. C'est la raison des nombreuses demandes d'assistance qui sont faites, et l'utilité du Conseil canadien des Arts. (Lefort, dans Pinard et Trottier, 30 janvier 1960, p. 9)

Dans un autre article, elle propose des mesures plus précises :

> Lorsqu'un artiste a fait ses preuves, le gouvernement, par l'entremise du Conseil des Arts, par exemple, devrait leur accorder une pension à vie. Ce ne serait pas un don, mais plutôt un crédit permettant à l'État de commander aux meilleurs artistes des tableaux ou des sculptures pour décorer ses bâtiments administratifs au Canada et ses chancelleries et ses consulats à l'étranger. Ce serait une façon

> de mettre en évidence l'art vivant de notre pays. (Lefort, dans Vaillancourt, 11 octobre 1958, p. 40)

Madeleine Vaillancourt rapporte que Lefort déplore le manque de soutien étatique qui empêche les artistes de se consacrer à temps plein à la création artistique parce qu'ils et elles doivent occuper une autre profession, que ce soit dans le domaine de l'enseignement ou de l'art commercial, pour subvenir à leurs propres besoins ainsi qu'à ceux de leur famille (11 octobre 1958, p. 40).

Durant notre période, Lefort considère donc le soutien étatique fédéral insuffisant, mais ne mentionne pas ni ne critique le rôle que joue l'État provincial dans la culture. Rappelons-nous que le Canada se dote d'un Conseil des arts en 1957 quatre ans avant que soit fondé le ministère des Affaires culturelles de la province de Québec, mais aussi que les principales revendications véhiculées par la FAC (dont Lefort est membre fondatrice) visent l'État fédéral.

Donc, les entrepreneures culturelles de notre corpus ont promu activement les esthétiques modernes auprès des publics en participant à la sensibilisation des publics pendant les années 1950. Lefort, particulièrement, s'est également affairée à dénoncer la réalité économique des artistes canadien.ne.s.

6.4 L'organisation d'expositions et de divertissements culturels

Rochon, Lefort, Guité, Sharp Lee et Delrue ont également défendu les esthétiques modernes et diffusé le travail des artistes canadien.ne.s en leur accordant une place d'importance dans la direction artistique de leur programmation culturelle (*voir Annexes B, D, E, G et I*). Le choix des productions artistiques présentées dans les espaces dirigés par les femmes de notre corpus participe au développement de la reconnaissance (ou à la légitimation) de ces pratiques et, parfois même, à leur insertion dans le milieu artistique en ayant offert à plusieurs artistes leur première exposition

individuelle. En raison de la réputation de ces institutions dans le secteur culturel, la sélection des productions exposées est un acte de covalorisation : les institutions accordent une valeur en jugeant que telles productions méritent d'y être diffusées ; et les productions exposées ou présentées, par leur diversité et leur reconnaissance positive ultérieure participent à établir, maintenir ou détériorer la réputation de ces espaces.

Les spécialistes en économie culturelle Nathalie Moureau et Dominique Sagot-Duvauroux rapportent que plusieurs auteur.e.s soutiennent que « [l]a reconnaissance de la qualité du travail de l'artiste est impulsée par les actions des instances de légitimation [Cueco et Gaudibert, 1998 ; Verger, 1991 ; Moulin 1992 ; Cauquelin, 1992 ; Moureau, 2000 ; Rouget et Sagot-Duvauroux, 1996]. » (2006, p. 69). Ils précisent la teneur de ces actions et comment elles fonctionnent :

> Il peut s'agir de l'achat d'une œuvre, d'une critique, de la rédaction d'un catalogue[170], etc., autant d'éléments tangibles et durables qui jouent un rôle actif dans le processus d'historicisation de l'œuvre. Le processus s'opère dans une imbrication complexe de relations marchandes et institutionnelles où sont mêlés marchands, conservateurs, collectionneurs et critiques. (Moureau et Sagot-Duvauroux, 2006, p. 69)

> L'action conjuguée des différents membres des instances de légitimation conduit à la création de nombreux indices qui attestent de la reconnaissance de la qualité du travail de l'artiste (achat muséal, exposition, catalogues, monographies, collections privées…). Les multiples lieux de rencontre entre les membres des instances de légitimation constituent autant d'interactions au cours desquelles les agents s'informent, échangent leurs avis sur un nouvel artiste et s'influencent dans leurs évaluations. (Moureau et Sagot-Duvauroux, 2006, p. 74)

---

[170] Nous ajoutons « de l'organisation d'une exposition » à ces exemples.

L'organisation d'expositions a été au centre de l'activité de galeriste d'Agnès Lefort et de Denyse Delrue. Quant au Centre d'art de Cowansville, il propose une programmation continue d'expositions qui le démarque des autres centres étudiés, avec des objectifs, des fonctions et des créneaux d'activités différents de ceux des autres organismes partageant la dénomination centre d'art.

Les entrepreneures culturelles, par l'organisation d'événements et de divertissements culturels, ont également participé à la diffusion de la production des artistes canadien.ne.s modernes dans d'autres disciplines que celles strictement liées aux arts visuels. Pour évaluer cet aspect, nous avons procédé à la reconstitution des calendriers d'expositions et des divertissements culturels tenus aux centres d'art de Sainte-Adèle, de Percé et de Cowansville ainsi qu'aux galeries Agnès Lefort et Denyse Delrue. Dans la reconstitution des calendriers d'expositions, nous avons autant que possible cherché à indiquer les dates précises de chacune d'elles.

6.4.1 Au Centre d'art de Sainte-Adèle

Nous avons retrouvé peu de traces d'expositions au Centre d'art de Sainte-Adèle (*voir Annexe B, Tableau 5.1*). Lefort y aurait organisé au moins une exposition, à l'été 1953, qui regroupe des peintures, sculptures et céramiques réalisées par plusieurs artistes québécois.es comme Marcel Barbeau, Léon Bellefleur, Pierre de Ligny Boudreau, Jacques de Tonancour, Suzanne Guité, André Jasmin, Anne Kahane, Agnès Lefort, Alfred Pellan, Robert Roussil, Brodie Shearer et Claude Vermette (Sicotte, 1994, p. 89). Des expositions ont également lieu dans le cadre des activités de la Foire et de l'Art et du Livre.

À l'été 1956, une exposition au centre d'art avec la collaboration de la Galerie nationale du Canada présente 16 dessins récemment acquis par le musée et produits par des artistes incluant Alfred Pellan, Léon Bellefleur, Louise Gadbois, Louis Archambault et

Jacques de Tonnancour[171] (Triple événement au Centre d'Art de Ste-Adèle dimanche, 6 juillet 1956, p. 12 ; Le Garden Party annuel du Centre d'Art de Ste-Adèle, 5 juillet 1956, p. 1). Le directeur de la Galerie nationale du Canada est l'invité d'honneur au vernissage de cette exposition qui coïncide également avec le lancement de la programmation estivale du Centre d'art de Sainte-Adèle pour l'année 1956 (Le Garden Party annuel du Centre d'Art de Ste-Adèle, 5 juillet 1956, p. 1).

Comme en témoigne la programmation des divertissements du centre d'art, celui-ci propose, dès sa première année, une gamme variée de divertissements qui favorisent l'accessibilité matérielle des œuvres à un plus vaste public (*voir Annexe B, Tableau 5.1*). De multiples spectacles, concerts, pièces de théâtre, présentations de films et documentaires, conférences, récitals de ballet, etc., sont proposés à un rythme de deux ou trois activités par semaine, en soirée.

La première édition de la Foire du Livre, organisée par le Centre d'art de Sainte-Adèle sous le patronage de Jean Bruchési, sous-ministre de la province de Québec et président général de la Société des Écrivains canadiens, se déroule au Curling Club de l'hôtel Chantecler du 13 au 15 août 1954 (Une Foire du livre à Sainte-Adèle, 5 août 1954, p. 7). Plusieurs éditeurs canadiens, français, anglais, américains et suisses participent à cette Foire[172], ainsi que le céramiste Claude Vermette et le caricaturiste Normand

---

[171] Ces œuvres prêtées par la Galerie nationale au centre d'art lors de l'année financière 1956-1957 sont recensées dans le Rapport annuel du musée (Galerie nationale du Canada, 1957, p. 35). Alors que l'article mentionne qu'il s'agit de 16 dessins, le rapport annuel de la Galerie nationale mentionne plutôt « 14 aquarelles, estampes et dessins » récemment acquis (Galerie nationale du Canada, 1957, p. 35). Nous émettons l'hypothèse que le centre d'art aurait peut-être ajouté à l'exposition deux œuvres réalisées par d'autres artistes canadien.ne.s, potentiellement des professeur.e.s au centre d'art durant cette saison tels Jean-Paul Mousseau ou Claude Vermette.

[172] Ces librairies et éditeurs représentés sont : Ambassador Books, Burn & MacEacherns, Le Cercle du Livre de France, La Guilde du Livre, Les Éditions du Lévrier, Penguin Books, Périodica de monsieur Benoit Baril, Random House, Ryerson Press et Les Éditions Skira (Une Foire du livre à Sainte-Adèle, 5 août 1954, p. 7).

Hudon (Une Foire du livre à Sainte-Adèle, 5 août 1954, p. 7). L'événement, présidé par Solange Chaput-Rolland, coïncide avec les festivités de fin de saison du centre d'art. Parmi les activités organisées, hormis la vente de nombreux ouvrages littéraires, notons la lecture de textes dramatiques et un Bal costumé des Beaux-Arts le samedi soir (Une Foire du livre à Sainte-Adèle, 5 août 1954, p. 7). Le poète Robert Choquette souligne cette « brillante initiative » du centre d'art, également acclamée par plusieurs, qui « permet aux écrivains et aux lecteurs de se réunir dans une atmosphère unique » (Choquette, dans Notre poète canadien, 16 août 1954, p. 7).

La seconde édition de la Foire (19 au 21 août 1955), renommée Foire des Arts et du Livre, pour laquelle Jean Bruchési occupe encore le poste de président d'honneur, se centre davantage sur l'activité artistique canadienne de langue française, en confiant ses quinze kiosques à des maisons d'édition et artistes d'ici[173] (Carle, 13 août 1955, p. 13, Huguette, 27 août 1955, p. 13). Les professeurs du centre d'art Claude Vermette et Mariette Rousseau-Vermette y présentent des ensembles de travaux d'élèves, dont une œuvre collective en céramique et de la tapisserie ; les élèves du cours de peinture de Jean-Paul Mousseau (qui était responsable de la décoration de l'événement) exposent également leurs travaux et les élèves des cours de sculpture de Robert Roussil réalisent de nombreux totems qui décorent l'espace de la Foire (Succès artistique de la Foire du Centre d'Art de Ste-Adèle, 22 août 1955, p. 16). La maison Artistica (maison de distribution de reproductions d'œuvres d'art) y présente ses créations, Georges Delrue expose trois vitrines de ses bijoux et l'Office national du Film participe en projetant des films sur les arts et la culture au Canada (Échos de la Foire de l'Art et du

[173] Voici les maisons d'édition et artistes représenté.e.s à la Foire de l'art et du livre de 1955 : Le Club du Meilleur Livre, La Poésie vivante (réunissant les éditions de l'Hexagone, Erta et des publications à compte d'auteur), Quillet, Beauchemin, La Guilde du Livre, La Librairie Dominicaine, Fidès, Flammarion, Larousse, Dupuis, Penguin, La Librairie Générale Canadienne, Les Arts graphiques, le céramiste Claude Vermette et le joaillier Georges Delrue (Carle, 13 août 1955, p. 13 ; Échos de la Foire de l'Art et du Livre à Sainte-Adèle, 24 septembre 1955, p. 30).

Livre à Sainte-Adèle, 24 septembre 1955, p. 30 ; Succès artistique de la Foire du Centre d'Art de Ste-Adèle, 22 août 1955, p. 16). Une exposition de photographies réalisées par des photographes et peintres de Montréal ainsi qu'une exposition de peintures exclusivement consacrée à des peintres « abstraits-expressionnistes » (Mousseau, Blair, Molinari, Leduc, Comtois, Gauvreau, Letendre, Ewen et Émond) complètent l'ensemble (Succès artistique de la Foire du Centre d'Art de Ste-Adèle, 22 août 1955, p. 16). Ainsi, en plus de l'édition, la céramique, la joaillerie, la peinture, la photographie, le cinéma et la tapisserie sont représentés (Succès artistique de la Foire du Centre d'Art de Ste-Adèle, 22 août 1955, p. 16).

En 1956, la Foire se déroule du 24 au 26 août (À Ste-Adèle. La Foire de l'art et du Livre, 11 août 1956, p. 5). Les maisons d'édition de poésie québécoise Erta et de l'Hexagone y ont dorénavant leur kiosque respectif (La poésie canadienne à la Foire de Ste-Adèle, 18 août 1956). L'écrivain Roger Duhamel y anime un forum et le Bal costumé des Beaux-Arts est organisé à nouveau (Champoux, 1er septembre 1956, p. 7).

Pour la dernière année du Centre d'art de Sainte-Adèle avec, à sa tête, Pauline Rochon, la Foire de l'Art et du Livre (23 au 25 août 1957), qui accueille « la plupart des grandes maisons d'édition de Montréal »[174] ainsi que plusieurs galeries d'art et autres boutiques affiliées au secteur culturel, se déroule à l'hôtel Montclair (Centre d'Art Ste-Adèle. Le crieur de la foire. Décors de Pellan, 22 août 1957, p. 1). La Foire expose les créations de Georges Delrue (joaillerie), de Gilles Derome, de Guy Ouvrard et de Denyse Beauchemin (céramique) ainsi que celles de Jeanne et Louis Auclair (mosaïque) ; alors que les galeries Agnès Lefort et L'Art français présentent respectivement une « collection de gravures originales de "grands peintres français" » et des reproductions

[174] Parmi lesquelles La Guilde du Livre, la Librairie Hachette, les éditions de l'Hexagone, les éditions Erta, Flammarion, Techniques françaises, la maison Beauchemin, le Centre éducatif et culturel, les Éditions françaises et Pony (Centre d'Art Ste-Adèle. Le crieur de la foire. Décors de Pellan, 22 août 1957, p. 1).

(Centre d'Art Ste-Adèle. Le crieur de la foire. Décors de Pellan, 22 août 1957, p. 1). Un comptoir de disques y est installé par la Maison Archambault et un autre kiosque est tenu par le département de l'Hôtellerie et du Tourisme de la Province (Centre d'Art Ste-Adèle. Le crieur de la foire. Décors de Pellan, 22 août 1957, p. 1). Alfred Pellan, qui enseigne au centre d'art cet été, réalise les décors de la Foire en correspondance au thème du Bal costumé des Beaux-Arts (Gladu, 31 août 1957, p. 4).

6.4.2 À la Galerie Agnès Lefort

La reconstitution du calendrier des expositions organisées par Agnès Lefort à sa galerie (*voir Annexe D, Tableau 5.3*) avait déjà été amorcée par Hélène Sicotte. Le résultat de ses recherches a d'ailleurs été publié à au moins trois reprises (Sicotte 1994, 1995 et 1996). Les informations réunies dans les calendriers de Sicotte, bien qu'importantes, étaient néanmoins incomplètes en comprenant seulement le nom des artistes exposé.e.s ainsi que les mois et année de chaque exposition. Ces calendriers nous ont servi de base que nous avons pu compléter ou corriger à l'aide d'informations que nous avons recueillies dans des calendriers artistiques, publicités, critiques d'exposition ainsi que cartons d'expositions[175].

Le calendrier d'expositions de la Galerie Agnès Lefort et leur couverture dans les médias de l'époque prouvent qu'elle s'est portée à la défense d'esthétiques modernes et des artistes canadien.ne.s tout au long de son activité de galeriste, en faisant des choix d'expositions parfois risqués d'un point de vue marchand. En 1952, le critique Paul Gladu reconnaît d'ailleurs que la galerie de Lefort est « un des coins les plus intéressants pour les amateurs d'art nouveau » (1er février 1952, p. 4). Elle a offert sa première exposition individuelle en galerie commerciale montréalaise à plusieurs

[175] Une première version de cette reconstitution avait été produite en annexe de notre mémoire de maîtrise (Lafleur, 2011).

artistes québécois.es modernes dont Edmund Alleyn, Marcel Barbeau, Léon Bellefleur, Suzanne Bergeron, Monique Charbonneau, Pierre de Ligny Boudreau, René Derouin, Marcelle Ferron, Pierre Gendron, Suzanne Guité, Joseph Iliu, André Jasmin, Anne Kahane, Eva Landori, Denys Matte, Jean McEwen, Tobie Steinhouse, Claude Vermette et Monique Voyer.

Nous avons répertorié 94 expositions temporaires organisées par la Galerie Agnès Lefort entre son ouverture, en octobre 1950, et décembre 1960. De ces 94 expositions, 84 consistaient en des expositions individuelles (solo, duo ou trio) et 73 d'entre elles étaient consacrées à un.e. ou à des artistes canadien.ne.s (d'origine ou y résidant). Des 73 expositions individuelles d'artistes canadien.ne.s présentées à la Galerie Agnès Lefort, 61 étaient dédiées à un.e artiste originaire ou résidant au Québec. Toutes ces expositions individuelles d'artistes canadien.ne.s étaient consacrées à des artistes alors en vie[176]. Hélène Sicotte a démontré que Lefort a principalement exposé des artistes canadien.ne.s, or, nous jugeons pertinent de préciser qu'elle a majoritairement exposé des artistes du Québec.

Elle a également tenu deux expositions à contenu didactique et historique, une sur Léonard de Vinci et l'autre sur Vincent Van Gogh[177]. La galerie a aussi proposé au moins dix expositions temporaires collectives, dans lesquelles Lefort a pu exercer une fonction de commissariat avant l'heure et bouleverser les conventions du milieu de l'art montréalais. Elle déclare :

---

[176] Avec pour exception, l'exposition de Dorothy Duncan MacLennan du 6 au 18 mai 1957 qui a lieu après son décès survenu le 22 avril 1957. L'exposition était déjà programmée à l'horaire de la galerie avant son décès, puisqu'elle se trouve au calendrier du numéro 6 du périodique trimestriel *Vie des Arts* (printemps 1957).

[177] Ces deux expositions ont été comptabilisées ci-haut en tant qu'expositions individuelles.

> [J'ai] groupé des artistes qui ne se groupent pas. Mon audace a été acceptée de bonne grâce. Automatistes et Prisme d'yeux se coudoyaient comme l'on fait chez les gens bien élevés, les réalistes et les surréalistes, les figuratifs et les non-figuratifs […]. (Lefort, juin-juillet 1951, p. 76-77)

Ainsi a-t-elle exposé collectivement des productions canadiennes appartenant à des esthétiques éclectiques, mais elle n'a pas non plus hésité à exposer en même temps les esthétiques modernes européennes et canadiennes dès 1952. Elle propose aussi des expositions collectives, en 1956, 1957 et 1959, de gravures contemporaines produites par des artistes canadien.ne.s et européen.ne.s de réputation internationale.

Au fil des ans, la proportion des œuvres non figuratives présentées à la Galerie Agnès Lefort va en augmentant. Il semblerait que la frontière entre peinture figurative et non figurative soit imprécise et mouvante puisque, alors qu'Hélène Sicotte soutient que la Galerie Agnès Lefort accorde une place prépondérante aux œuvres figuratives jusqu'en 1955 (Sicote, 1996, p. 40), la journaliste Judith Jasmin affirme, en 1954, qu'Agnès Lefort « a la réputation d'encourager surtout la peinture abstraite » (1954, 1:30). En octobre 1954, Lefort présente l'exposition *En Route* qui contient les œuvres les plus récentes de Paul-Émile Borduas produites à New York. Cette exposition a valeur de symbole pour le critique Rodolphe de Repentigny, qui signe ces mots sous son nom de plume François Bourgogne : « [cette exposition] marque d'une façon définitive l'acceptation publique de la peinture non figurative » (Bourgogne, 23 octobre 1954, p. 6).

D'un point de vue stylistique, Sicotte défend que Lefort, dans les expositions qu'elle organisait, s'est intéressée à tous les types d'esthétique. Elle nuance toutefois cette affirmation en évoquant qu'elle n'a présenté qu'une seule exposition d'un tenant de l'abstraction géométrique : il s'agit de l'exposition individuelle de Joseph Iliu qui a lieu en avril 1953 (Sicotte, 1996, p. 39). Ainsi, malgré une grande ouverture aux esthétiques abstraites, elle ne se risquera pas à exposer les plasticiens, ce que d'autres galeries

montréalaises telles L'Actuelle puis Denyse Delrue feront à partir, respectivement, de 1955 et 1957. En 1956, elle refuse également de présenter les tableaux post-automatistes de Jean McEwen utilisant un traitement *all-over*, alors qu'elle avait déjà exposé l'artiste en 1951 et 1954[178] dans des expositions individuelles ; l'évolution stylistique que prenait la pratique de McEwen outrepassait les esthétiques que Lefort était à l'aise de défendre et promouvoir (Naubert-Raiser, 1990, p. 123).

En grande majorité, l'avant-garde exposée par Agnès Lefort se situe dans une filiation stylistique avec les esthétiques modernes françaises. D'ailleurs, Lefort considère que les artistes ont tout avantage à y puiser leur inspiration, à cause des origines françaises du peuple canadien-français : « L'art, puisant à ses sources, où sont donc les nôtres, Canadiens français, sinon en France? […] [Allons] en France à la recherche de la mesure et du rythme plastique, cette discipline si nécessaire à toute œuvre d'art » (Lefort, 1955b, p. 20). Son propos témoigne de la persistance de la France en tant qu'inspiration première, peu avant que l'attention ne se porte davantage vers le pôle artistique de New York. Adoptant aussi une posture qui aujourd'hui peut-être comprise comme étant colonisée, le critique d'art Maurice Gagnon émettait des propos qui allaient en ce sens dix ans plus tôt, en considérant la France comme le pôle artistique le plus dynamique du vingtième siècle qui devait inspirer les artistes canadien.ne.s français.e.s.

Des 78 expositions solo qui ont lieu à la galerie durant la période étudiée, 22 sont consacrées à des femmes artistes, ce qui correspond à un taux de 28 %. Pour ce qui est des expositions collectives, nous ne nous sommes pas prêtées au même exercice de calcul, puisque les listes d'artistes sont souvent incomplètes. Au sujet des expositions

---

[178] L'exposition de 1954 à la Galerie Agnès Lefort, selon le critique Paul Gladu, laissait voir des œuvres de McEwen « non figuratives à l'extrême » « déroutantes et magnifiques » (mai-juin 1954, p. 156).

collectives d'artistes européen.ne.s, rares sont celles incluant la production d'une femme, alors que celles présentant des artistes canadien.ne.s incluent davantage le travail de femmes artistes.

La majorité des expositions de Lefort présentent des œuvres bidimensionnelles, qu'il s'agisse de peintures, gravures ou dessins. Elle expose beaucoup de dessins, encres et estampes, ce qui permet à un public moins fortuné d'acquérir des œuvres à un coût moindre que pour les huiles sur toile, par exemple. Elle présente également de la sculpture, des émaux et de la céramique, et a également accordé une exposition au médium de la tapisserie.

6.4.2.1 Une stratégie de Lefort pour accroître l'accessibilité des œuvres

Bien que la plupart des expositions organisées par Lefort aient lieu à sa galerie, celle-ci s'applique aussi à favoriser l'accessibilité des œuvres plastiques en diffusant le travail des artistes modernes québécois.es et canadien.ne.s dans d'autres espaces. Cette volonté est notamment reconnue par le critique Rodolphe de Repentigny qui constate en 1953 un « effort de diffusion […] envers la province » dans le transport par Lefort d'une « partie de sa collection au centre d'art de Ste-Adèle, où elle y a organisé une exposition publique » (25 juillet 1953, p. 57). En effet, Lefort organise au centre d'art au moins une exposition à l'été 1953 ; celle-ci comprend les œuvres de plusieurs artistes modernes du Québec[179].

Elle monte aussi des expositions dans la métropole montréalaise dans des lieux inhabituels afin de favoriser la mise en contact de publics moins familiers ou sensibles

[179] L'exposition comprend entre autres des œuvres réalisées par Marcel Barbeau, Léon Bellefleur, Pierre de Ligny Boudreau, Jacques de Tonnancour, Suzanne Guité, André Jasmin, Anne Kahane, Agnès Lefort, Alfred Pellan, Robert Roussil, Brodie Shearer et Claude Vermette.

aux esthétiques modernes avec les œuvres. Par exemple, Lefort organise des expositions au Centre d'art du mont Orford, à l'Université McGill et aux locaux de la Young Women's Christian Association. Ainsi, avec l'aide de Michael Giri, Lefort présente en avril 1951 à la résidence des étudiants étrangers de l'Université McGill une exposition comprenant une quinzaine de tableaux et deux sculptures d'artistes canadien.ne.s[180], « montrant les diverses tendances de la peinture d'aujourd'hui, partant du post-impressionnisme jusqu'à l'abstraction la plus hermétique » (« Nos jeunes peintres exposent à McGill », 13 avril 1951, p. 2). En raison de sa localisation, l'exposition est cependant exclusive au corps étudiant de l'Université (« Nos jeunes peintres exposent à McGill », 13 avril 1951, p. 2). À l'automne 1953, Lefort organise une exposition de tableaux de peintres canadien.ne.s à la Young Women's Christian Association (rue Dorchester Ouest) pendant deux semaines dans le cadre de leur programme d'éducation artistique (F.B., 26 septembre 1953, p. 7). Pour l'occasion, Lefort prête des œuvres de sa collection réalisées par Pierre de Ligny Boudreau, Jean Ostiguy, Moe Reinblatt, Brodie Shearer, Gérard Tremblay et elle-même, entre autres (Les expositions, 21 septembre 1953, p. 25). Approximativement au même moment, Lefort collabore aussi, avec d'autres galeries telles la Dominion et Waldorf, à une exposition au McGill Faculty Club en marge d'un congrès de physiologie qui s'y déroule (De Repentigny, 4 septembre 1953, p. 10). L'exposition, qui comprend plus d'une cinquantaine de toiles ainsi que quelques sculptures, présente des œuvres de plusieurs tendances traditionnelles et plus modernes (De Repentigny, 4 septembre 1953, p. 10).

---

[180] Les artistes exposant.e.s (dont près du tiers sont des femmes) sont : Léon Bellefleur, Fritz Brandtner, Pierre de Ligny Boudreau, Ghitta Caiserman, Albert Dumouchel, Suzanne Duquet, Mary Filer, Pierre Gauvreau, Herman Heimlich, André Jasmin, Anne Kahanne (qui expose deux sculptures), Fernand Leduc, Agnès Lefort, Jean McEwen, Louis Muhlstock et E.H. (Ernest Henry) Underhill.

Lefort coordonne également une exposition qui circule, en 1954, dans l'Ouest canadien avec le Western Canada Art Circuit. Ce circuit consiste en une association de musées, galeries et centres d'exposition qui a pour objectif de faire circuler de grandes expositions et mettre en contact les œuvres avec le plus large public possible. L'exposition *Avante-Garde Painters of Quebec*[181] regroupe la production de dix-huit artistes (dont quatre femmes)[182] et comprend certaines œuvres qui avaient été exposées dans les mois précédents lors de l'exposition *La Matière Chante*. Après avoir été brièvement présentée à la Galerie Agnès Lefort en juillet 1954, l'exposition circule[183] de septembre 1954 à juin 1955 en Alberta, en Colombie-Britannique, au Manitoba ainsi qu'en Saskatchewan (fig. 6.1).

6.4.3 Au Centre d'art de Percé

En 1957-1958, Suzanne Guité et Alberto Tommi aménagent la mezzanine du centre d'art en galerie d'exposition : ils refont les planchers, fenêtres et murs en plus de peindre le plafond en blanc et d'installer un éclairage approprié (Guité, 1972, p. 1). Le centre d'art y présente une exposition permanente durant la saison estivale comprenant, entre autres, des œuvres de Guité et Tommi ainsi que des céramiques et bijoux réalisés dans les studios du centre d'art (*voir Annexe E, Tableau 5.4*). Une lettre rédigée à l'attention de Guité évoque une exposition des travaux d'élèves du centre d'art à la fin

---

[181] Nous ne saurions confirmer si le titre publié de cette manière dans le communiqué de presse original du Western Canada Art Circuit résulte d'une coquille, mais le terme *avante-garde* a été reproduit dans plusieurs articles de presse à travers le pays.

[182] Il s'agit de Léon Bellefleur, Fritz Brandtner, Louise Cass-Fox, Jean Dallaire, Albert Dumouchel, Mary Filer, Pierre Gauvreau, Joseph Iliu, Fernand Leduc, Agnès Lefort, Rita Letendre, Vern Lynn, Jean McEwen, Jean-Paul Mousseau, Sined (Georges Denis), Gérard Tremblay, Boris Vansier et Gordon Webber.

[183] Son circuit était le suivant : Edmonton Museum of Arts, Université d'Alberta, Université de Colombie-Britannique, Victoria, Regina College, Université du Manitoba, Université de Saskatchewan, Calgary Allied Art Centre et Brandon Public Library Art Gallery, Manitoba.

de la saison estivale 1958, mais nous ne saurions confirmer si cette exposition a lieu à la galerie ou ailleurs dans le bâtiment du centre d'art (Roy, 18 août 1958, p. 1). La première exposition présentée au centre d'art nommant un autre artiste que Guité ou Tommi parmi les exposant.e.s se déroule en 1960, alors qu'on y montre aussi des toiles de Jeanne Rhéaume (Spectacle de Mime au centre d'art de Percé, 15 juillet 1960, p. 5).

La critique couvre très peu les expositions tenues au centre d'art et s'intéresse davantage aux pièces de théâtre qui y sont présentées dès 1957 suite à la création du premier théâtre d'été de la Gaspésie (Langlais, 17 octobre 1962, p. 12).

6.4.4 Au Centre d'art de Cowansville

Notre reconstitution du calendrier d'expositions du centre d'art, probablement incomplète, provient de dépêches et d'articles publiés dans la presse écrite généraliste, surtout régionale[184] (*voir Annexe G, Tableau 5.6*). 38 expositions ont lieu au Centre d'art de Cowansville entre juillet 1956 et décembre 1960, dont 21 expositions collectives, une exposition éducative et 16 expositions individuelles (solo ou duo).

La couverture des expositions dans la presse que nous avons recensée confirme que le calendrier y est inversé puisque le centre d'art propose des expositions durant l'été, comparativement aux galeries d'art montréalaises, en raison d'un plus grand achalandage touristique (Cowansville Founds Art Centre, 16 mars 1957, p. 68). L'interruption des expositions, en hiver, dure approximativement trois mois.

La diffusion de la production des artistes de la région et la sensibilisation des communautés locales aux arts en général sont les objectifs du centre d'art. Certaines

---

[184] Parmi ces sources, notons *La Tribune* (Sherbrooke), le *Sherbrooke Daily Record* et le *News and Eastern Townships Advocate.*

expositions organisées par le Centre d'art de Cowansville sont dédiées exclusivement à la production d'artistes de la région des Cantons-de-l'Est. Ainsi, l'appel à candidatures pour la *Eastern Townships Exhibition* d'avril 1959, diffusé dans le *News and Eastern Townships Advocate* spécifie que les artistes désirant participer à l'exposition doivent avoir leur résidence permanente dans un rayon de 30 milles de Cowansville et peuvent chacun.e soumettre un maximum de trois peintures (Exhibition Opens April 25, 26 mars 1959, p. 21).

Au moins 22 des expositions recensées au centre d'art proposent le travail d'au moins un.e personne originaire ou résidant dans les Cantons-de-l'Est et au moins quinze présentent le travail d'au moins un.e artiste de Montréal. Lors d'expositions collectives, au moins deux d'entre elles groupent des artistes de Montréal et des Cantons-de-l'Est, associant le travail d'artistes montréalais.e.s établi.e.s et jouissant déjà d'une reconnaissance à celui d'artistes de la région amateur.trice.s ou en quête de professionnalisation.

En faisant un survol des expositions présentées, Sharp Lee déclare en 1959 que le centre d'art a jusqu'alors déployé des efforts afin de proposer un équilibre entre le passé et le présent par la présentation de productions artistiques figuratives et abstraites (Reports Tabled, Officers Elected, Plans Announced at Art Centre, 5 mars 1959, p. 21). Ce dosage est probablement justifié par une impopularité des esthétiques modernes auprès des publics de la région qui, selon Sharp Lee, préfèrent encore reconnaître les sujets représentés dans les œuvres exposées (Art Centre Is Topic Of Discussion At Teachers' Convention in Cowansville, 4 mars 1959, p. 7). À titre d'exemple de cette réception encore mitigée de l'art moderne, notons cette critique d'une exposition tenue au centre d'art en 1958 : « The viewing of the sixty-six works of art was indeed pleasant. More than one guest remarked on the happy absence of the ultra-modern » (Art Centre Opens Season With Lakeshore Exhibit, 18 septembre 1958, p. 20).

Les pratiques d'avant-garde et l'abstraction sont alors davantage diffusées dans les expositions d'artistes en provenance de grands centres et institutions artistiques. Par exemple, le centre d'art accueille en 1957 la seconde exposition annuelle de l'AANFM puis, en 1958, une sélection des œuvres qui avaient été montrées lors de la Biennale d'art canadien et prêtées par la Galerie nationale du Canada.

Quatre des expositions tenues au centre d'art sont, au moins partiellement, consacrées aux travaux réalisés par ses élèves, et une autre présente les pièces soumises dans le cadre d'un concours artistique destiné aux jeunes de la région.

Nous disposons du nom des artistes dont le travail était montré pour 28 expositions (bien que les listes puissent être incomplètes) ; 24 d'entre elles comprennent le travail d'au moins une femme artiste, soit près de 86 %. Au sujet des douze expositions solos recensées, huit sont dédiées à une femme artiste, soit 66 %. Des douze expositions collectives dont le nom des artistes exposé.e.s est disponible, toutes présentent le travail d'au moins une femme et deux d'entre elles sont exclusivement féminines. La proportion de femmes artistes exposées y est donc très importante, c'est notamment le cas lors de l'exposition inaugurale du centre où plus de 85 % des œuvres sont produites par des femmes (*Inaugural Exhibition of Paintings…*, 1956). Durant cette première exposition, la proportion d'œuvres exécutées par des femmes est si inhabituelle qu'au moins un article considère qu'il s'agit d'une exposition strictement féminine en étant intitulé : « Women Artists Exhibit Works At Cowansville » (26 juillet 1956, p. 10).

Une autre réalisation particulière au Centre d'art de Cowansville est la formation progressive d'une collection permanente. La collection, constituée pour la majorité de dons d'œuvres faits par des artistes ayant exposé au centre d'art, relève d'une stratégie promue par l'organisme dès sa fondation. Les œuvres exposées au centre d'art y étaient parfois en vente, c'était notamment le cas de plusieurs pièces montrées durant l'exposition inaugurale de 1956 (*Inaugural Exhibition of Paintings*…, 1956).

L'organisme n'exigeait pas de commission sur la vente des œuvres qui y étaient conclues[185], mais demandait plutôt aux artistes de faire don d'une de leurs œuvres pour la collection permanente (Clifton, 5 octobre 1979, p. 3). Selon Marion Louise Phelps, historienne et archiviste de la Société d'histoire du Comté de Brome, ces dons, faits en guise de paiement ou de reconnaissance, étaient volontaires (Racicot, s. d., p. 1). La collection permanente est vraisemblablement exposée au centre d'art durant les mois d'hiver dès ses premières années d'existence (Art Centre Plans Its 10th Season, 11 janvier 1965, p. 5). En 1959, la collection permanente d'œuvres possédées par le centre d'art comprend des pièces de Nora Collyer, de Prudence Heward, de A.Y. Jackson, de Sarah Robertson[186], d'Anne Savage et d'Ethel Seath (Reports of Cowansville Art Centre…, 5 mars 1959, p. 2 ; *Liste des œuvres de la collection permanente*, 1979, p. 2).

En cherchant à intégrer à sa programmation des conférences données par des personnes occupant des postes de direction dans des institutions muséales et à obtenir, pour exposition, des œuvres ayant déjà été présentées dans des musées (ou faisant même partie de leurs collections), le Centre d'art de Cowansville s'insère dans le milieu artistique au Québec. Le titre « Cowansville pourrait être le 3ème centre d'expos de la province » donné à un article publié dans *La Presse* (article qui fait état d'une exposition d'abord présentée au Musée des beaux-arts de Montréal, puis au Centre d'art de Cowansville et finalement au Musée de la Province), confirme en quelque sorte la réussite de cette stratégie (de Repentigny, 17 avril 1957, p. 36).

---

[185] Cette particularité économique a peut-être convaincu quelques artistes à venir exposer leurs œuvres à Cowansville.

[186] Bien que l'article publié en mars 1959 nomme une des artistes « Miss Robinson », il s'agit probablement d'une coquille puisque la liste des œuvres comprises dans la collection en 1979 (conservée à la Société d'histoire de Cowansville) ne fait état d'aucune œuvre produite par une personne de ce nom. Toutefois, une des œuvres de la collection a bel et bien été réalisée par Sarah Robertson (1891-1948), membre du groupe du Beaver Hall qui n'aurait jamais été mariée.

En 1957, on évoque pour le centre d'art le projet éventuel d'établir un circuit d'échanges entre plusieurs centres des Cantons-de-l'Est et d'autres de la Nouvelle-Angleterre, mais, sauf erreur, ce projet ne se concrétise pas pendant notre période (Cowansville pourrait être le 3ème centre d'expos de la province, 17 avril 1957, p. 36).

Au fil des ans, plusieurs personnes affiliées à des musées d'importance viennent prononcer des conférences ou discours au centre d'art. John Steegman, le directeur du Musée des beaux-arts de Montréal, et Claude Picher, représentant de la Galerie nationale du Canada, par exemple, y ont présenté des conférences sur l'art en 1956 et en 1958.

Considérant le lieu où il est implanté (hors du centre artistique qu'est Montréal), le Centre d'art de Cowansville prend une direction artistique étonnante, en proposant des expositions d'artistes québécois.es et en exposant beaucoup de productions non figuratives. Comme nous l'avons déjà constaté, l'art non figuratif au Québec est alors encore en processus d'acquisition de reconnaissance hors des limites de Montréal.

Le Centre d'art de Cowansville se démarque également par ses collaborations ou associations parfois indirectes avec des institutions muséales, lesquelles appartiennent majoritairement au monde de l'art anglophone, et participent au développement de la reconnaissance et de la renommée du centre d'art.

Bien qu'une relation hiérarchique soit forcément perceptible entre le lieu bénéficiant déjà d'une reconnaissance dans le secteur culturel et celui en quête d'une telle reconnaissance, il faut néanmoins considérer le rôle proactif et initiateur joué par le Centre d'art de Cowansville (en fait, par Sharp Lee) dans ces projets.

Par exemple, Rodolphe de Repentigny affirme que la première exposition de grande envergure présentée au Musée des beaux-arts de Montréal à être transportée afin d'être

montrée en province était un projet initié par Sharp Lee pour le Centre d'art de Cowansville (17 avril 1957, p. 36). D'ailleurs, l'auteur considère que ce premier déplacement sur le territoire provincial d'une exposition par le musée montréalais consiste en un « événement qui fera époque dans l'histoire artistique de la Province […] ». (de Repentigny, 17 avril 1957, p. 36). Qui plus est, cette exposition en est une d'œuvres non figuratives produites par des artistes du Québec, soit la seconde exposition annuelle de l'AANFM. Cette collaboration, initiée par Sharp Lee, a permis que soit déplacée au Centre d'art de Cowansville presque l'entièreté de l'exposition afin qu'elle puisse y être présentée durant deux semaines (fig. 6.2) (de Repentigny, 17 avril 1957, p. 36).

À l'automne 1958, Sharp Lee se rend à Ottawa afin de prendre contact avec la Galerie nationale du Canada, et ce, dans l'objectif de poursuivre une collaboration qui permettrait au Centre d'art de Cowansville de faire l'emprunt d'œuvres et de films (Reports Tabled, Officers Elected, Plans Announced at Art Centre, 5 mars 1959, p. 21). En novembre de la même année, l'institution muséale prête au centre d'art deux expositions, soit une sélection d'œuvres de la Biennale d'art canadien[187] ainsi qu'une collection de reproductions de peintures murales égyptiennes[188].

---

[187] La sélection comprend notamment des œuvres de Jean-Paul Riopelle, Suzanne Bergeron, Jean-Paul Lemieux, Alexander Colville, William Ronald, Harold Town, Claude Picher, Léon Bellefleur, Edmund Alleyn, Paul-Émile Borduas, Thomas Sherlock Hodgson, Denys Matte, Joseph Plaskett, Marthe Rakine, Elyane Roy, Herbert Joshua Ariss, Alistair Bell, Albert Dumouchel, Jack Humphrey, Ray John Mead et Franklin Palmer (Ottawa Exhibition at Art Centre, 5 novembre 1958, p. 5).

[188] Les reproductions ont été exécutées d'après des photographies prises durant une mission spéciale en Égypte en 1953 publiées dans un volume de *Unesco World Art Series*. Des compléments informatifs confirment l'objectif principalement éducatif de l'exposition (Ottawa Exhibition at Art Centre, 5 novembre 1958, p. 5).

Lors de son allocution au vernissage de ces expositions prêtées, Claude Picher, représentant de la Galerie nationale du Canada, explique que le service de prêt d'expositions du musée relève de deux objectifs : la décentralisation de ses activités et la sensibilisation des gens à l'art (Ottawa Exhibition at Art Centre, 5 novembre 1958, p. 5). Picher souligne également le caractère hautement éducatif de l'exposition égyptienne et que le groupe de la Biennale représente bien les tendances actuelles en art canadien (Ottawa Exhibition at Art Centre, 5 novembre 1958, p. 5).

Durant les années suivant notre période à l'étude, la Galerie nationale du Canada répètera l'expérience de prêt d'œuvres et d'expositions au Centre d'art de Cowansville. Il s'agit d'une véritable stratégie visant à associer le centre d'art aux grandes institutions muséales canadiennes et québécoises que l'on ne retrouve pas aux autres centres d'art étudiés, qui privilégient plutôt un certain localisme.

6.4.5 À la Galerie Denyse Delrue

À la Galerie Denyse Delrue, les expositions s'enchaînent à un rythme rapide ; particulièrement après son déménagement en 1959 qui permet dorénavant l'accrochage simultané de deux expositions temporaires. Mais encore, la grande majorité des expositions répertoriées ont une durée égale ou inférieure à 14 jours, ce qui explique que nous ayons dénombré 69 expositions entre septembre 1957 et décembre 1960.

Ce rythme d'accrochage, certainement exigeant d'un point de vue organisationnel, permet néanmoins de montrer aux publics le travail d'un plus grand nombre d'artistes et de susciter un intérêt toujours renouvelé envers la galerie de la part des médias (journaux et télévision) qui couvrent régulièrement ses activités et vernissages. À cet effet, Delrue estime que la couverture télévisée dont elle a bénéficié était

exceptionnelle et d'autres galeristes auraient critiqué ce qui pouvait être considéré comme du favoritisme[189] (Marcotte, 2000, p. 29).

Pour reconstituer le calendrier d'expositions de la galerie Denyse Delrue[190] (*voir Annexe I, Tableau 5.8*), nous avons encore une fois pu nous baser sur le travail bien entamé par Hélène Sicotte (1994, 1995), que nous avons complété grâce à nos recherches dans des dossiers de presse, d'archives, dans les calendriers artistiques (publiés dans la presse spécialisée et dans la presse généraliste) ainsi que dans les articles dans la presse généraliste. En cas de disparité entre les informations récupérées, nous avons privilégié les informations provenant de sources publiées quotidiennement pour connaître les dates réelles d'une exposition et le nom des exposant.e.s. En effet, ces sources s'avèrent davantage fiables que les calendriers imprimés des mois à l'avance dans un périodique artistique ou même que les cartons d'invitation distribués, puisque Delrue pouvait décider, face à la popularité d'une exposition, d'en prolonger la durée. Par exemple, nous avons pu constater que des expositions annoncées dans les périodiques artistiques n'ont pas eu lieu et inversement.

Des 69 expositions tenues à la Galerie Denyse Delrue durant la période étudiée, 16 consistent en des expositions collectives (pour la plupart distribuées en début et en fin de saison) et les 53 autres sont individuelles (45 solos, 7 duos et un trio). Toutes les expositions sont consacrées à des artistes canadien.ne.s vivant.e.s adeptes, pour la très grande majorité, des esthétiques modernes abstraites.

---

[189] Sur la couverture médiatique des activités de la galerie Denyse Delrue, consulter le troisième chapitre de notre mémoire de maîtrise (Lafleur, 2011).

[190] Une première version de la programmation reproduite en annexe a été publiée dans notre mémoire de maîtrise (Lafleur, 2011).

Nous disposons des noms des exposant.e.s pour 64 expositions, bien qu'il soit probable que notre liste de noms soit incomplète en ce qui a trait aux expositions collectives. Avec les informations auxquelles nous avons accès, nous avons répertorié que seize de ces expositions incluent le travail d'au moins une femme artiste, pour un ratio de 25 %. Le nombre réel est probablement supérieur puisque nous n'avions aucun nom pour cinq expositions collectives[191]. Neuf expositions solos sur les 45, soit 20 % d'entre elles, sont consacrées au travail d'une femme artiste. Proportionnellement parlant, la Galerie Denyse Delrue a donc moins diffusé le travail des femmes artistes que l'ont fait la Galerie Agnès Lefort et le Centre d'art de Cowansville durant les années 1950.

Entre 1957 et 1960, la galerie Denyse Delrue s'est affairée à diffuser les principales tendances modernes en présentant notamment le travail des tenant.e.s de l'abstraction lyrique, du post-automatisme, du géométrisme abstrait ainsi que les membres du premier ainsi que du second groupe des Plasticiens. Durant la période étudiée, Delrue a offert à plusieurs artistes modernes du Québec leur première exposition individuelle dans une galerie commerciale montréalaise ; c'est notamment le cas de Micheline Beauchemin, Charles Daudelin, Paterson Ewen, Gabriel Filion, Jean Goguen, Jacques Hurtubise, Louis Jacque, Denis Juneau, Patrick Landsley, Laure Major, François Soucy, Fernand Toupin, Roland Truchon et Armand Vaillancourt. Bien que la majorité des expositions présentées à la Galerie Denyse Delrue soient consacrées au médium de la peinture (incluant dessins, aquarelles, encres, etc.), elle expose également de la sculpture, de la joaillerie, de la sérigraphie, de la tapisserie, de la gravure, du cinéma d'animation en plus d'accueillir au moins une performance dansée.

---

[191] Certaines expositions sont annoncées par des noms génériques comme *Les peintres de la galerie* ou *Exposition des Fêtes*, par exemple.

À travers ses expositions et associations, Delrue soutient la relève dans les arts visuels en aidant les jeunes artistes à obtenir une reconnaissance professionnelle. En 1958, le Centre canadien d'essai annonce la création d'un concours de peinture visant à faire connaître au public les jeunes artistes. Le concours, qui prend place dans le cadre du Salon de la jeune peinture organisé par le Centre canadien d'essai en collaboration avec l'École des beaux-arts de Montréal (ÉBAM), invite les artistes de 30 ans et moins à soumettre un maximum de deux œuvres (Centre canadien d'essai : Concours de peinture et de poésie, 1er mars 1958, p. 7). De toutes les œuvres soumises, un jury en sélectionne certaines qui seront exposées à l'ÉBAM. Pour la première édition du concours, approximativement 80 peintures sont soumises alors que le jury en retient 32 pour l'exposition à l'ÉBAM (Toupin, Daglish et Clark lauréats de la « Jeune peinture », 16 avril 1958, p. 24). Mais encore, la Galerie Denyse Delrue offre gratuitement aux premier.ère.s lauréat.e.s une exposition conjointe ; cette récompense est renouvelée jusqu'en 1963, année de la dernière édition du concours (fig. 6.3). Comme le note Julie Marcotte, l'implication de Delrue dans ce concours démontre son désir de dépister de nouveaux talents et d'aider de jeunes artistes à lancer leur carrière (2000, p. 26). Pour la première édition du concours, on souligne dans *La Presse* que le prix accordé à deux des trois lauréats, soit ceux qui sont encore méconnus du milieu artistique, consistera en un « lancement » puisqu'ils obtiendront leur « première exposition importante » à la Galerie Denyse Delrue (Toupin, Daglish et Clark lauréats de la « Jeune peinture », 16 avril 1958, p. 24). À compter de 1959, on ouvre le concours à la Jeune sculpture en ajoutant un prix dans cette catégorie, pour un total de quatre par édition du concours.

Parmi les artistes exposé.e.s pour une première fois en tant que lauréat.e.s du concours de la Jeune peinture (et de la Jeune sculpture), certain.e.s, comme Rita Letendre, Laure Major et Fernand Toupin, vont devenir des exposant.e.s régulier.ères à la Galerie Denyse Delrue.

À la fin de l'année 1958, sous la proposition de l'architecte Édouard Tremblay (qui en devient le premier président), est formé le Club des Beaux-Arts, une association regroupant des ancien.ne.s élèves de l'ÉBAM engagés dans le milieu des arts plastiques, de l'architecture et de l'art publicitaire (Nouvelle association artistique organisée, 6 décembre 1958, p. 47 ; Pour des bourses aux étudiants…, 17 novembre 1959, p. 44 ; Denyse Delrue, présidente du Club des Beaux-Arts, 8 juin 1959, p. 12). Le Club a d'abord pour principal objectif de participer « au mouvement d'éveil que subit l'évolution des arts plastiques à Montréal » par l'organisation d'expositions, de conférences, de forums et de discussions libres, par exemple (Nouvelle association artistique organisée, 6 décembre 1958, p. 47). Au moment de la fondation du Club, Denyse Delrue y est élue à la direction, un poste partagé avec plusieurs autres personnes, avant d'être élue présidente en juin 1959, poste qu'elle occupe jusqu'en juin 1960 (Nouvelle association artistique organisée, 6 décembre 1958, p. 47 ; Denyse Delrue, présidente du Club des Beaux-Arts, 8 juin 1959, p. 12 ; Club des Beaux-Arts : Paul Brassard élu président, 3 juin 1960, p. 8). Alors que Delrue en est la présidente, le Club des Beaux-Arts entreprend de venir en aide aux jeunes artistes en leur octroyant des bourses. Pour ce faire, le Club fait appel à ses membres et aux artistes en général afin d'obtenir le don d'œuvres d'art qui sont mises aux enchères dans l'objectif de constituer un fonds à distribuer. Cinquante artistes font don d'autant d'œuvres (dont deux sculptures) qui sont mises aux enchères à l'ÉBAM à la fin de l'année 1959 (Pour des bourses..., 17 novembre 1959, p. 44 ; de Repentigny, 21 novembre 1959, p. 9).

Des 50 artistes ayant fait don d'une œuvre pour la cause, 35 ont déjà eu leur travail exposé chez Delrue avant la mise aux enchères, ce qui témoigne, sinon de son influence dans le processus, à tout le moins du fait qu'elle a exposé un nombre significatif d'artistes modernes québécois.es sur ses cimaises puisque la galerie n'avait alors que deux ans d'âge. À la suite de cette vente aux enchères, le Club des Beaux-Arts lance un concours destiné aux artistes de moins de 35 ans. Un jury composé de huit personnes a évalué les œuvres de 17 jeunes peintres et sculpteur.e.s qui avaient été appelé.e.s pour

l'occasion à soumettre deux œuvres. Les recettes de la vente aux enchères ont permis de distribuer trois prix totalisant 1000 $ (Le premier prix du Club des Beaux-Arts à J.-Guy Mongeau, 10 mai 1960, p. 9). En juin 1960, Paul Brassard remplace Delrue à la présidence, qui occupe pour l'année suivante un poste de conseillère (Club des Beaux-Arts : Paul Brassard élu président, 3 juin 1960, p. 8). Sauf erreur, elle n'occupera plus, par la suite, de poste au Club des Beaux-Arts et l'activité de vente aux enchères ou d'octroi de bourses ne sera pas répétée.

En plus de l'utiliser afin de favoriser la promotion de la relève en art, Delrue souhaite faire de sa galerie un espace accueillant pour une multiplicité de pratiques créatives. En effet, Delrue conçoit sa galerie comme un foyer ouvert aux arts dans une vision multidisciplinaire ne se réduisant pas à l'organisation d'expositions : « Une galerie [d'avant-garde] doit être le reflet de l'activité artistique dans toutes ses formes. Pour y parvenir, il ne suffit pas d'accrocher des tableaux sur les murs » (Denyse Delrue dans Thériault, 28 septembre 1968, p. 39).

Dans cet esprit, Delrue a ouvert ses portes à une pluralité de manifestations artistiques dans des disciplines variées et a mis sa galerie à la disposition des artistes. Par exemple, dès son ouverture, la galerie Denyse Delrue accueille le siège social de l'AANFM, auparavant situé à la galerie L'Actuelle (Fernand Leduc dans Lajoie, 2015, p. 151 ; Robillard, automne 1985, p. 7).

Delrue comprenait l'organisation ainsi que l'accueil d'événements et de manifestations artistiques à sa galerie comme une stratégie visant à y attirer de nouveaux publics : « Il faut tout faire pour attirer. […] [J']amenais les gens par des événements pour essayer de leur faire comprendre » (Delrue, 5 juin 1979, p. 6).

La Galerie Denyse Delrue est également le lieu de nombreux lancements de livres (essais, livres d'art, recueils de poésie). Dès l'ouverture de la galerie, Delrue collabore

régulièrement avec les Éditions Erta, une maison d'édition fondée en 1949 par le poète Roland Giguère, pour qui la galerie agit à titre de dépositaire (Michon, 2004, p. 238). Cet aspect revêt une importance certaine pour la galerie, puisque ses publicités, publiées dans le périodique artistique *Vie des Arts,* mentionnent toutes, jusqu'à l'été 1959[192], son statut de dépositaire. Les mentions apparaissent également dans les publicités parues dans d'autres imprimés, comme *Le Devoir,* par exemple.

Plusieurs sources confirment que les Éditions Erta, les Éditions Orphée et L'Hexagone, ainsi que quelques autres, ont toutes lancé de nombreuses publications à la Galerie Denyse Delrue entre 1957 et 1960[193]. La Galerie a accueilli, entre autres, le lancement d'ouvrages de Pierre-André Boucher, de Guy Fournier, de Roland Giguère, d'Alain Horic, de Jean-René Major, de Jean-Paul Martino, de Jean-Guy Pilon, de Robert Roussil, d'Yves Préfontaine et de Fernande Saint-Martin. Il est alors su que certain.e.s journalistes de la presse écrite et télévisuelle allouaient potentiellement une plus grande visibilité aux activités de la galerie de Delrue ; Jacques Michon rapporte d'ailleurs que les Éditions Orphée choisissaient d'y tenir leurs lancements dans l'objectif d'intéresser davantage les critiques et journalistes (Marcotte, 2000, p. 29 ; Michon, 2004, p. 247). André Marquis précise que les dirigeants de cette maison d'édition préféraient même la Galerie Denyse Delrue à d'autres lieux davantage appropriés à la diffusion littéraire telle la Librairie Tranquille (Marquis, 1989, p. 91). Selon Yves Robillard, cette popularité auprès du domaine de l'édition littéraire permet à Delrue d'élargir son public

[192] Il semblerait que l'entente avec les éditions Erta se soit terminée avec le déménagement de la galerie (ou plutôt, en fait, avec la séparation du couple formé par Denyse et Georges). En effet, seulement deux livres auraient ensuite été publiés par Erta en 1959 et en 1960 ; tous deux sont présentés à la Galerie Libre (Un poème qui coûte $ 125!, 16 avril 1960, p. 11 ; La présentation du récent livre de Gilles Hénault…, 18 juin 1960, p. 11).

[193] Voir, entre autres, Robillard, 1985, p. 4 ; Delrue, 5 juin 1979 ; Tisseyre, novembre 1958, p. 9.

composé d'amateur.trice.s d'arts visuels en lui ajoutant, notamment, celui des amateur.trice.s de poésie (Robillard, automne 1985, p. 4).

Au sujet de cette association entre des maisons d'édition et la Galerie Denyse Delrue, Michelle Tisseyre écrit, en 1958 :

> Cette galerie […] est d'ailleurs […] un lieu de rencontre non seulement pour les peintres, mais aussi pour les poètes. C'est ainsi que la Galerie Delrue est dépositaire de la collection Erta, et que le lancement des œuvres, non seulement des auteurs d'Erta, mais de celles d'autres jeunes poètes, se fait généralement dans son cadre sympathique. (novembre 1958, p. 9)

Pour sa part, Delrue déclare sur la sujet : « je voyais […] à la promotion de l'édition des jeunes écrivains et des jeunes poètes. […] Ça, j'y croyais vraiment […] » (Delrue, 5 juin 1979, p. 6).

Finalement, entre autres par son association avec le milieu littéraire, l'apport de la Galerie Denyse Delrue a été enrichissant pour le milieu culturel :

> Au cours de cette saison, également, la galerie Denyse Delrue s'est affirmée comme une des entreprises artistiques les mieux conçues que l'on ait connues à Montréal. Fondant ses espoirs sur un groupe de jeunes artistes montréalais et quelques peintres de réputation établie, ainsi qu'une maison d'édition artistique, Mme Delrue a créé, en peu de temps un véritable « centre artistique ». (de Repentigny, été 1958, p. 44)

6.5 L'accessibilité à la culture en tant que paradigme d'intervention culturelle

Durant les années 1950, l'intervention de l'État québécois dans le secteur culturel n'était pas déterminée par une politique culturelle et provenait d'instances multiples tels le Secrétariat de la province, le ministère du Bien-Être social et de la Jeunesse, le ministère de l'Industrie et du Commerce ainsi que le Conseil exécutif. Fernand Harvey

constate qu'à cette époque l'État finance les différentes institutions culturelles qui lui sont rattachées ainsi que les concours déjà établis, mais qu'il ne met en place aucune nouvelle mesure afin de favoriser les beaux-arts durant cette période (2014, p. 204-206, 211).

Ce n'est que suite à l'élection du gouvernement de Jean Lesage en 1960 que le Québec se dote d'une véritable politique d'intervention culturelle. Guy Bellavance établit que l'action culturelle publique au Québec a d'abord correspondu au projet de la démocratisation de la culture – nous pourrions dire Culture – en tentant d'accroître la diffusion, et par conséquent d'améliorer l'accessibilité aux œuvres déjà reconnues dans le milieu de l'art, considérées « d'emblée comme bien[s] public[s] et valeur[s] universelle[s] » (2000 p. 12). Considérant l'étendue du territoire québécois, une telle mission favorisant l'accessibilité de la culture (démocratisation) implique nécessairement une volonté de décentralisation de l'activité artistique, soit une dissémination de ses manifestations aux quatre coins de la province (Handler, 1988, p. 119).

Bellavance, qui reprend les analyses du sociologue français Jean-Claude Passeron, catégorise ce projet comme du prosélytisme culturel (Bellavance, 2000, p. 12 ; Passeron, 1991, p. 293). Selon ces auteurs, le paradigme de la démocratisation de la culture serait construit afin de répondre aux besoins et attentes des producteur.trice.s artistiques en matière de professionnalisation, en contribuant à la diffusion et à la commercialisation de leur production et en soutenant leurs associations professionnelles (Bellavance, 2000, p. 14). Dans cet esprit, la sensibilisation des publics à l'art agit comme moyen pour répondre aux besoins des producteur.trice.s artistiques en élargissant la diffusion de leur travail par le développement de nouveaux.elles récepteur.trice.s ou consommateur.trice.s.

Suivant cet objectif de démocratisation, l'État a également favorisé durant ces années la mise en place d'infrastructures et d'équipements « capables d'assurer l'élaboration d'une offre de qualité » pour proposer une plus grande offre culturelle sur le territoire québécois (Santerre, 2000, p. 52). Ainsi, l'État a surtout investi pour faire construire des lieux pouvant accueillir les productions et performances des artistes professionnel.le.s dans les meilleures conditions de réception (matérielles) possible. Lise Santerre déclare que l'action de l'État visait principalement à « combler les faiblesses du marché » de l'art, à sensibiliser et à éduquer les publics au corpus d'œuvres qu'il promeut afin d'en accroître la demande, et surtout à contrer les « inégalités économiques et sociales d'accès » des publics aux œuvres (2000, p. 48).

6.6 Conclusion

Les centres d'art et galeries de notre corpus ont eu pour objectif de favoriser l'accessibilité des publics aux productions artistiques et culturelles, en adoptant une posture similaire à celle envisagée par le paradigme d'intervention culturelle défendu par l'État québécois dans les années 1960. Par l'organisation d'expositions et d'autres activités ou divertissements culturels, les centres d'art surtout ont accru significativement l'offre culturelle de leur région respective et, par conséquent, la consommation de la culture. Bien que les galeries fondées par Lefort et Delrue ne participaient pas à la décentralisation des manifestations artistiques hors du pôle culturel montréalais, leurs fondatrices ont contribué à la diffusion de la production des artistes québécois.es vivant.e.s et à la sensibilisation des publics à cet égard.

Au Centre d'art de Sainte-Adèle, les quelques expositions recensées montrent surtout le travail d'artistes modernes du Québec et la plupart se déroulent lors de la Foire annuelle des Arts et du Livre lors de laquelle il y a une plus grande affluence touristique. Quant à la galerie Agnès Lefort, elle expose des œuvres relevant principalement des esthétiques modernes, surtout lyriques. Elle est la première galeriste au Québec, et

peut-être même au Canada, à avoir fait une telle place pour ces esthétiques. En fait, elle a majoritairement exposé à sa galerie la production d'artistes modernes du Québec. Elle a également fait preuve d'audace dans les disciplines qu'elle a présentées ainsi qu'en osant grouper des productions de provenance géographique (européenne et canadienne) ou de styles différents. Au Centre d'art de Percé, la galerie d'exposition a principalement servi à y montrer la production de ses fondateurs Guité et Tommi. Si on considère que le centre d'art survit pendant plusieurs années grâce à la vente de leurs œuvres, comme le soutient Guité, cet espace d'exposition amenait peut-être une source de revenus nécessaire pour eux et le maintien de l'organisme. Au Centre d'art de Cowansville, on a multiplié les occasions de montrer les esthétiques modernes canadiennes et de diffuser la production de plusieurs artistes de la région. Mais encore, Sharp Lee y a coordonné divers projets d'exposition en collaboration avec des institutions muséales canadiennes réputées afin d'insérer le centre d'art dans le milieu artistique et de le faire connaître. Enfin, Denyse Delrue s'est appliquée à montrer exclusivement la production d'artistes modernes du Canada. Elle s'est également impliquée dans le milieu culturel montréalais afin de stimuler l'insertion professionnelle des jeunes peintres et sculpteur.e.s dans le milieu de l'art et a voulu montrer et promouvoir, à sa galerie, l'art sous une pluralité de formes.

Finalement, les cinq femmes de notre corpus, par la direction de l'organisme qu'elles ont fondé, ont introduit plusieurs pratiques et esthétiques modernes dans le milieu de l'art au Québec en multipliant pour les artistes les occasions – mais également les espaces – de diffusion de leur travail.

CHAPITRE VII

L'ÉLARGISSEMENT DES FRONTIÈRES DE L'ART ET DE LA NOTION DE CULTURE

Les actions et initiatives des entrepreneures culturelles de notre corpus démontrent qu'elles ont concrètement œuvré en faveur d'une certaine transformation ou évolution du milieu artistique qui passerait par l'élargissement des frontières de l'art ainsi que de la notion même de culture. Ainsi, dans ce chapitre, nous observerons comment elles ont participé au développement de la reconnaissance de certaines pratiques telles la tapisserie et la sérigraphie en tant qu'art. Pour ce faire, nous nous appuierons sur le concept de l'artification théorisé par Roberta Shapiro et Nathalie Heinich. Nous explorerons également comment les entrepreneures culturelles ont cherché à stimuler la participation active des citoyen.ne.s à la vie culturelle par le développement ainsi que la valorisation des pratiques créatives amateurs, en proposant une transformation de leur place et de leur rôle dans le milieu artistique.

7.1 Du passage du non-art à l'art : le processus d'artification

Le néologisme « artification » a été « créé » et employé, au début des années 2000, pour nommer trois concepts distincts liés au domaine artistique. Aux concepts développés par Ellen Dissanayake en 2001, ainsi que par Yrjänä Levanto, Ossi

Naukkarinen et Susann Vihma autour de 2005 sous le terme artification[194], nous utilisons ici le terme selon la définition proposée par Roberta Shapiro. En 2004, lors d'une conférence intitulée « Qu'est-ce que l'artification? » au 17e congrès de l'Association internationale des sociologues de langue française, elle définit l'artification en tant que processus de construction sociale de l'art, soit le passage d'une pratique relevant du domaine du non-art à une pratique instituée et identifiée comme art. L'artification consiste en un champ d'investigation pour la sociologie de l'art qui s'intéresse au changement social et culturel (Shapiro, 2006, p. 1). Shapiro soutient que l'artification est le « résultat d'un travail complexe qui engendre un changement de définition et de statut des personnes, des objets, et des activités » (2012, p. 20). Les marqueurs ou indicateurs de l'artification, que Shapiro et Nathalie Heinich appellent « opérateurs », sont de plusieurs ordres : ils peuvent être terminologiques, juridiques, cognitifs, temporels, spatiaux, institutionnels, marchands, éditoriaux, sémiotiques, médiatiques, corporels, organisationnels, hiérarchiques, pratiques, esthétiques ou discursifs (Heinich et Shapiro, 2012, p. 280-288).

S'intéresser au processus d'artification tel que développé d'abord par Shapiro, puis par Heinich, permet de désacraliser et de démythifier l'art, en reconnaissant le caractère contextuel de la catégorisation artistique plutôt que de l'appréhender en tant qu'apparition spontanée, autonome, universelle ou atemporelle (Heinich et Shapiro, 2012, p. 267). Ainsi :

> Il n'existe pas d'art « en soi » dont la définition nous guiderait pour décrire la façon dont il est vécu « pour soi » par les acteurs, il n'existe que des conceptions historiquement situées, relativement stabilisées et collectives, de ce que les acteurs entendent par « art ». (Heinich et Shapiro, 2012, p. 299)

---

[194] Pour en apprendre davantage sur ces autres concepts d'artification, consulter Dissanayake, 2009 et Naukkarinen et Saito, 2012.

Selon Shapiro, le présupposé fondamental du processus d'artification consiste en la croyance sociale que l'art possède une valeur supérieure, croyance qui aurait émergé en Europe avec la fondation d'institutions régulatrices (les Académies) et la mise en place d'un corpus d'œuvres et d'artistes dit.e.s canoniques qui ont établi des frontières claires entre l'art et le non-art (Shapiro, 2006, p. 2 ; Heinich, 1993).

Heinich et Shapiro recensent plusieurs effets de l'artification, débutant avec une légitimation de la pratique (élévation dans la hiérarchie des activités, ennoblissement) qui, dans un deuxième temps, peut mener à une certaine autonomisation de cette pratique :

> [L]e premier mouvement [de l'artification] tend vers la légitimation, par l'assimilation à des pratiques plus valorisées […] ; ensuite seulement il devient possible d'affirmer une spécificité (les qualités proprement plastiques), de revendiquer l'indépendance à l'égard des attentes extérieures […], de s'orienter en fonction d'enjeux propres à la pratique en question […]. (Heinich et Shapiro, 2012, p. 294-295)

Un troisième effet de l'artification consiste en l'élargissement des frontières de l'art, soit en un déplacement de ses frontières communément admises (Heinich et Shapiro, 2012, p. 295).

7.1.1 Des secteurs propices à l'artification

L'artification se produit principalement à partir de certains secteurs, parmi lesquels l'artisanat[195], le monde des loisirs et celui de l'industrie touristique (Heinich et Shapiro, 2012, p. 275-277). Heinich et Shapiro soulignent :

---

[195] Heinich et Shapiro rapportent l'exemple de la peinture pour démontrer un processus réussi d'artification entière et durable : « ce fut le cas de la peinture à la Renaissance (en Italie) et à l'âge

> [L]es métiers d'art ont dû marquer leur différence avec les « objets de pseudo-folklore » des sites touristiques pour entrer dans les nomenclatures […]. Dans tous les cas, le mouvement d'artification va de pair avec l'esthétisation, la professionnalisation et l'individualisation. (2012, p. 276-277)

Shapiro et Heinich relèvent que certaines situations sont l'objet d'une artification amorcée qui n'aboutirait probablement jamais, « faute de caractéristiques intrinsèques susceptibles d'autoriser une artification pleine et entière », comme ce serait le cas pour les métiers d'art, coincés entre l'artisanat et l'art (Heinich et Shapiro, 2012, p. 290). Les auteures soulèvent que :

> [c]e qui semble faire obstacle à l'artification [dans ce cas des métiers d'art], c'est le caractère utilitaire de l'activité […] ; le fait qu'il s'agisse d'un travail manuel […] ; la part du machinisme […] ; la sérialité de la production […]. Inversement, l'artification est donc favorisée lorsqu'on a affaire à une activité de luxe, peu manuelle, peu équipée techniquement, autorisant l'individualité, non soumise à la prouesse technique, susceptible d'innovation, pratiquée par ou s'adressant à des adultes de milieux sociaux plutôt favorisés, permettant une certaine autonomie sur la clientèle, relativement professionnalisée, transportable dans l'espace et dans le temps. (Heinich et Shapiro, 2012, p. 293)

> Pour qu'une « technique » prise en ce sens puisse devenir un art, il faut qu'elle parvienne à se faire quelque peu oublier. […] [L]es métiers d'art [ne sont pas] une activité en voie d'artification, mais, plutôt, en perpétuelle tension entre technique et art. (Heinich et Shapiro, 2012, p. 278)

---

classsique (en France puis dans le reste de l'Europe), qui dut s'extraire de l'artisanat » (Shapiro et Heinich, 2012, p. 290).

7.2 L'artification au Québec : deux exemples

7.2.1 Entre l'art, l'artisanat et la petite industrie : le cas de la tapisserie

Dans un article de 1960 traitant de l'artisanat au Québec, Guy Viau constate que plusieurs « artistes (ceux des arts *majeurs*) […] à contre-courant, se sont [récemment] emparés de l'artisanat pour le revivifier[,] banni[ssant] les frontières entre art et artisanat] » (l'italique est de l'auteur) (Viau, 1960, p. 28).

Viau poursuit : « Le titre d'artiste autorise à se livrer à l'artisanat » (Viau, 1960, p. 28). Ainsi, l'élévation de statut des pratiques artisanales serait ici possible du fait que les personnes qui s'y exercent bénéficient déjà d'une reconnaissance en tant qu'artistes issus d'une autre discipline socialement et collectivement perçue en tant qu'art.

Certaines formulations de Viau témoignent du contexte socioculturel dans lequel son discours s'inscrit, et de certaines idées préconçues qui persistent malgré son ouverture d'esprit, lorsqu'il écrit ensuite : « L'inverse se produit aussi » pour traiter des œuvres de la « tisserande » Mariette Rousseau-Vermette et des tapisseries de Micheline Beauchemin (Viau 1960, p. 28-29). Viau implique ainsi qu'elles feraient de l'artisanat qui tendrait vers l'art[196], plutôt que de considérer le fait qu'elles soient toutes deux artistes, qu'elles aient toutes deux un parcours de formation artistique professionnel chevronné[197] et qu'elles aient choisi de se diriger vers la tapisserie en tant que médium

---

[196] « Mariette Vermette, tisserande (et décoratrice, il est vrai), aborde la tapisserie ; une tapisserie de Micheline Beauchemin ne […] cède en rien à une peinture de chevalet […] » (Viau, décembre 1960, p. 28-29).

[197] Mariette Rousseau-Vermette a notamment étudié à l'École des beaux-arts de Montréal (ÉBAM) (1944-1948) et au College Arts Crafts de Californie (1948-1949) ; Beauchemin a également été élève à l'ÉBAM (1947-1956) et à l'École des beaux-arts de Paris (1953-1954). Rousseau-Vermette et Beauchemin bénéficient déjà d'une reconnaissance dans le milieu de l'art en tant que professeure (Rousseau-Vermette) et artistes ayant eu plusieurs expositions dans des galeries montréalaises.

artistique, au même titre qu'un.e artiste choisirait de plutôt privilégier la peinture ou la sculpture.

Au Canada, contrairement à l'Europe où la tapisserie a une certaine reconnaissance en tant que médium artistique depuis plusieurs siècles, cette pratique apparaît autour de la seconde moitié du vingtième siècle. D'abord initié ici par un mouvement de renouveau de la tradition et de la ruralité entre autres prôné par l'anthropologue Marius Barbeau, le tissage était une technique artisanale pratiquée par les femmes ayant pour objectif la confection d'étoffes à vocation utilitaire.

Au fil des ans, la pratique a évolué pour finalement se dissocier de sa fonction utilitaire artisanale d'une part, et s'affirmer en tant que pratique artistique autonome d'autre part. En 1963, Pierre Bourgault résume bien ce processus de l'artification alors en cours vis-à-vis de cette discipline : « d'un simple métier artisanal, le tissage, on passe à l'art, la tapisserie » (23 mars 1963, p. 15).

Des artistes telles Micheline Beauchemin et Mariette Rousseau-Vermette se sont illustrées dans cette pratique et ont participé à son artification. Dans le milieu périphérique à la production artistique, d'autres personnes ont joué un rôle dans ce processus de transformation, entre autres Agnès Lefort et Denyse Delrue qui ont accueilli sur leurs cimaises des expositions de tapisserie et ont ainsi participé à la diffusion de ce médium en tant qu'art. Néanmoins, la figure de notre corpus s'étant le plus impliquée dans la revitalisation et le développement de la reconnaissance de la tapisserie en tant qu'art est certainement Pauline Rochon avec le Centre d'art de Sainte-Adèle (fig. 7.1).

7.2.1.1 La tapisserie aux galeries Agnès Lefort et Denyse Delrue

Alors que le Centre d'art de Sainte-Adèle a favorisé le développement d'une production artistique canadienne en tapisserie, Lefort et Delrue ont proposé durant les années 1950 quelques expositions dédiées exclusivement à cette discipline.

Une exposition de tapisseries de Jean Lurçat, lissier français, se déroule à la Galerie Agnès Lefort en juin 1954. Un article de journal fait état d'ennuis concernant l'importation de ces tapisseries destinées à l'exposition, alors que les douanes canadiennes n'avaient pas encore décidé du statut d'objet à leur être accordé : « ces tapisseries doivent[-elles], au point de vue légal, être assimilées à de simples tapis d'appartement ou à des peintures[?] » (Les bruits de la ville, 3 juillet 1954, p. 5). L'article poursuit : « Faudra-t-il que des Canadiens eux-mêmes s'adonnent à cette forme d'art pour que la liste des articles imposables en douane se décide à en reconnaître l'existence? » (Les bruits de la ville, 3 juillet, 1954, p. 5). Nous n'avons pas pu trouver de réponse concernant le traitement tarifaire qui a finalement été réservé à ces tapisseries, mais cette situation témoigne d'un problème d'identification légale dans l'attribution d'un statut de marchandise artisanale ou d'œuvre d'art à ces productions, confirmant la confusion autour du processus d'artification en cours.

Pendant notre période à l'étude, deux expositions de tapisserie sont tenues à la Galerie Denyse Delrue. La première montre des tapisseries de Fernand Leduc, pour la plupart réalisées par Gaby Pinsonneault[198] (De Repentigny, 31 mai 1958, p. 55). Rodolphe de Repentigny souligne la nouveauté de ce type d'exposition : « Pour la première fois, un peintre montréalais fait une importante exposition de tapisseries réalisées d'après ses cartons » (31 mai 1958, p. 55). Leduc avait d'ailleurs remporté un premier prix aux

[198] Pinsonneault dirige alors un studio d'artisanat contemporain à Saint-Hilaire et est spécialisée dans la tapisserie et les tapis de laine (Une exposition de tapisseries, 22 mai 1958, p. 7).

Concours artistiques de la province de 1957 (consacrés aux arts décoratifs et à l'esthétique industrielle) grâce à une tapisserie qu'il avait fait réaliser par Rousseau-Vermette d'après un carton (Les « Concours artistiques '57 » à l'École des Beaux-Arts, 15 novembre 1957, p. 34). La deuxième exposition de tapisserie chez Delrue se déroule en 1959 et montre les œuvres de Micheline Beauchemin, « créatrice et exécutante » (Jaque, printemps 1959, p. 17). Un article traitant de l'exposition fait état du processus d'artification en cours : « chez cette artiste, l'art de la tapisserie dépasse le stade de l'artisanat » (En potinant…, 30 janvier 1959, p. 2).

Fernande Saint-Martin considère qu'un mouvement de « collaboration entre artistes et artisans » né d'initiatives féminines produisant des œuvres modernes est en branle durant cette période :

> À ceux qui ont parfois reproché aux artisans québécois de faire durer des styles et des objets dont la vitalité culturelle serait épuisée, de nouvelles initiatives féminines apportent depuis quelques années un démenti. Déjà, en effet, quelques-unes de nos artistes ont réussi à faire du tissage, un médium de création et d'expression, et maintenant d'autres se joignent à des peintres canadiens, pour produire en collaboration, de véritables œuvres d'art. (Saint-Martin, 6 juin 1958, p. 4)

Louis-Jacques Beaulieu (sous son nom réel ou sous son nom de peintre Louis Jaque) tente de déconstruire le statut artisanal de la tapisserie en la faisant plutôt reconnaître en tant que médium d'expression et discipline à part entière « bien au-dessus du rôle simpliste de reproduction de tableau ou d'image » (Jaque, printemps 1959, p. 17 ; Beaulieu, automne 1960, p. 56-57). Pour ce faire, Beaulieu insiste sur le caractère expressif des œuvres réalisées par Micheline Beauchemin, en correspondance avec le critère identifié par Heinich et Shapiro d'auteurisation (en tant qu'individualisation de la production) (Beaulieu, printemps 1959, p. 17). Il poursuit sa réflexion en statuant sur la nécessaire autonomisation de la discipline et en reconnaissant son caractère luxueux :

> La tapisserie n'a pas pour but de reproduire les tableaux de peintres célèbres parmi d'autres moyens ; elle ne doit pas être faussement modeste en n'illustrant que des concepts d'art décoratif sans issue ou par trop théâtral. Notre époque exigeant une évolution dynamique de toute expression il apparaît essentiel que cet « Objet de luxe » trouve une fin en soi par une adhésion rationnelle au mouvement des Arts, en particulier à l'architecture actuelle […]. (Beaulieu, automne 1960, p. 56)

Cette réflexion sur une nécessaire autonomisation de la discipline témoignerait, selon Heinich et Shapiro, de l'avancement de son artification. Dès le début des années 1950, Pauline Rochon s'était d'ailleurs activement affairée à la tâche au Centre d'art de Sainte-Adèle.

7.2.1.2 La tapisserie au Centre d'art de Sainte-Adèle

Dans un article intitulé « Artisanat et haute couture »[199], Jean-Marie Gauvreau, alors directeur de l'École du meuble et président de l'Office provincial de l'Artisanat et de la Petite industrie, déplore la trop rapide et fréquente association à un « vocable du "paysan" » lorsqu'il est question d'artisanat ou d'arts domestiques (Gauvreau, 23 juin 1950, p. 27). Il soutient que l'Office provincial de l'artisanat et de la Petite Industrie et le Centre d'art de Sainte-Adèle poursuivent l'objectif commun d'élever le statut de la tapisserie ainsi que du tissage, attribuant même à ces organismes une responsabilité afin de faire évoluer et revitaliser ces pratiques (Gauvreau, 23 juin 1950, p. 27 ; Gauvreau, 1950, s. p.). Le Centre d'art de Sainte-Adèle s'apprête alors à entamer sa deuxième année d'activité et aucun cours de tapisserie ou de tissage n'y a encore été offert[200], mais Gauvreau reconnaît les efforts qui ont dû être déployés pour qu'une telle offre de cours soit rendue possible pour l'année à venir.

---

[199] L'article est publié dans l'édition du 23 juin 1950 du *Devoir* et une version légèrement raccourcie se trouve intégrée dans le document promotionnel de la saison d'été 1950 du Centre d'art de Sainte-Adèle.

[200] Les cours, regroupés sous la section « Artisanat » en 1950, débutent durant la semaine du 10 juillet.

Pour ce faire, Pauline Rochon fait construire pour le centre d'art une dizaine de métiers à tisser en haute lisse et organise des programmes de cours de tissage domestique et de tapisserie d'art (Michaud Reusch, 1950, s. p.). La commande des métiers à tisser est placée à l'Islet et confiée à la manufacture Linus Leclerc, qui est spécialisée dans la fabrication de métiers à tisser (Robitaille, 26 mai 1950, p. 6 ; Benoit, 12 juillet 1952, p. 4 ; Corporation des arts et de la culture de l'Islet, s. d., p. 5-7).

Pour enseigner ces classes, Rochon fait appel à des tisserandes et lissières formées. À l'été 1950, Rolande St-Germain et Didi Michaud Reusch enseignent respectivement le tissage domestique et la tapisserie / tissage d'art. St-Germain est alors présentée comme une tisserande de la région, élève de l'école des Arts domestiques de Québec et qui cumule quinze années d'expérience dans le domaine (Lafleur, 28 avril 1950, p. 1 ; Dupire 17 juin 1950, p. 4).

Quant à Didi Michaud Reusch, de Montréal, elle a commencé à suivre des cours de tissage durant sa jeunesse et aurait, par la suite, parfait sa formation à l'École norvégienne du tissage d'art (Tétrault, 11 novembre 1949, p. 6 ; Lafleur, 28 avril 1950, p. 1). Michaud Reusch a une première exposition de ses peintures à la West End Art Gallery de Rose Millman en 1949[201] et suit également des cours de modèle vivant auprès de Jacques de Tonnancour (À l'exposition de Didi Reusch, 12 novembre 1949, p. 10 ; Tétrault, 11 novembre 1949, p. 6). Elle lie le désir de réactualiser la tapisserie à une responsabilité collective de préservation des traditions canadiennes, en lui attribuant une valeur identitaire patrimoniale : « Si au Canada les tissages ont toujours été grossiers, c'était pour répondre aux exigences immédiates et utilitaires. Il ne faut

[201] Elle est une des 22 peintres femmes dont le travail est réuni par Millman dans l'exposition *Canadian Women Painters* du 2 au 16 avril 1949.

pas laisser mourir une tradition qui fit la gloire de nos ancêtres » (Michaud Reusch, 1950, s. p.).

Pour l'été 1951 (et probablement l'été 1952), les cours sont donnés par Didi Michaud Reusch et par Francine Parrot, une de ses élèves graduée de l'École Supérieure Sainte-Croix (*voir Annexe C, Tableau 5.2*) (Lafleur, 18 mai 1951, p. 4 ; Les agréables vacances du Centre d'Art de St-Adèle, 12 juin 1952, p. 16-17).

À partir de 1953, la tapisserie est enseignée par l'artiste lissière Mariette Rousseau-Vermette. Native de Trois-Pistoles, Rousseau-Vermette manie le métier à tisser depuis ses 13 ans et a été formée à l'École des beaux-arts de Québec ainsi qu'au College of Arts and Crafts et à l'atelier Dorothy Liebes à San Francisco (*Le Centre d'Art de Ste-Adèle, Inc. Québec…*, 1953, s. p. ; Robert, automne 1964, p. 21, 24 ; Bourgault, 23 mars 1963, p. 12).

Au centre d'art, Rousseau-Vermette tente d'insuffler un caractère original et canadien aux productions des élèves de sa classe, notamment en leur imposant l'utilisation exclusive de grosses laines canadiennes plutôt que des laines plus raffinées telles que celles d'Aubusson ou des Gobelins usuellement employées pour ce type de production. Cette utilisation de laines moins précieuses aurait incité les élèves à être plus imaginatives dans leurs expérimentations picturales (de Repentigny, 5 septembre 1953, p. 64). À la suite de classes données à des femmes de la région en 1954, Rousseau-Vermette est catégorique :

> Les dames de Ste-Adèle, jeunes et moins jeunes, qui pendant cette période ont suivi des cours de tapisserie, ont prouvé qu'une direction artistique éclairée ajoutée à leur habileté peut faire naître dans notre région un art appliqué dont la province pourrait être justement fière. (Rousseau-Vermette, dans Activités à l'année au Centre d'Art de Ste-Adèle, 29 mai 1954, p. 66)

Durant les premières saisons où sont proposés les cours de tapisserie au Centre d'art de Sainte-Adèle, nombreuses sont les stratégies élaborées par Rochon afin de procéder graduellement à l'artification de cette pratique, mais aussi afin de développer un intérêt à son égard.

Une première phase prend place en 1950 et 1951, alors que les cours de tissage et de tapisserie sont groupés sous une même section nommée Artisanat que se partagent deux professeures et qui englobe la tapisserie / tissage d'art, le tissage domestique et la sculpture / décoration sur bois[202]. Alors que la séparation des tâches des professeures entre le tissage d'art et celui domestique est clairement énoncée dans la presse pour la saison 1950[203], elle n'est plus explicitée pour les saisons suivantes. Puisque les professeures enseignant les classes d'artisanat ne possèdent aucune formation dans le travail du bois et qu'aucun article ne fait état de pièces en bois réalisées dans ces cours, nous supposons qu'il n'y ait pas vraiment eu de classes de sculpture et de décoration sur bois au centre d'art durant ces années. Dès 1952, le programme de la section Artisanat se trouve divisé en classes distinctes : l'une de tissage[204], vraisemblablement offerte conjointement par Didi Reusch et Francine Parrot[205] et une autre de sculpture

---

[202] Les programmes des saisons estivales 1950 et 1951 adoptent une mise en forme pouvant semer la confusion en raison de la présentation des titres et de l'ordre de lecture, en laissant comprendre que seul un cours de « tissage d'art » relèverait de la section « Artisanat » et que ce cours comprendrait aussi l'enseignement du tissage domestique ainsi que la sculpture et de la décoration sur bois (*Centre d'Art de Ste-Adèle. Divertissement,* 1950, s. p. ; *Le Centre d'Art de Ste-Adèle, Inc. Québec…*, 1951, s. p.).

[203] « Mlle Didi Michaud Reuch [sic] est responsable de l'enseignement de la tapisserie. Une tisserande de la région, Rolande St-Germain, enseigne le tissage domestique » (Dupire, 17 juin 1950, p. 4).

[204] Le titre du ou des cours donnés dans le domaine est incertain, certains articles de presse le nomment « tissage » (Le Dr Gérin-Lajoie réélu président du Centre d'art, 20 mai 1952, p. 10 ; Sylvestre, 21 juin 1952, p. 4) et d'autres l'appellent « tapisserie » (La région de Sainte-Adèle vous offre des vacances idéales, 7 juin 1952, p. 3 ; Gladu, 12 juin 1952, p. 4).

[205] Cette déduction provient de recoupements d'informations publiées dans des articles de journaux. Pour la saison estivale 1952, aucune source fiable (un article de 1952 a reproduit dans *La Patrie,* probablement par erreur, le programme complet, incluant les dates, de l'été 1951, alors nous avons écarté cet article) ne mentionne spécifiquement de qui relèvent les cours de tissage ou quelle classe Reusch et Parrot

sur bois conduite par Marcel Barbeau (Asselin, 28 juin 1952, p. 2 ; Du nouveau au Centre d'art, 8 juin 1952, p. 59 ; Le Dr Gérin-Lajoie réélu président du Centre d'art, 20 mai 1952, p. 10). À partir de 1953, le cours est renommé Tapisserie[206] et se trouve uniquement enseigné par Mariette Rousseau-Vermette (*Le Centre d'Art de Ste-Adèle, Inc. Québec…*, 1953, s. p.).

Premièrement, en distinguant d'abord (énoncé en 1950) les cours de tissage domestique et de tapisserie d'art, enseignés qui plus est par des professeures différentes, Rochon procède à une différenciation concrète de statut (ou de registre) entre le tissage artisanal utilitaire et l'art de la tapisserie. Néanmoins, cette distinction se trouve quelque peu amoindrie par le regroupement de ces cours dans une seule section, (nommée Artisanat, de surcroît) qui inclut alors aussi la sculpture / décoration sur bois. Concernant les disciplines liées au métier à tisser, seuls les cours de tapisserie sont encore offerts par le centre d'art à partir de 1953 et ceux-ci se trouvent proposés à l'année durant deux ans, démontrant que la visée du centre d'art n'était pas tant de développer et faire évoluer le tissage domestique, mais surtout la tapisserie d'art. En 1950, lorsqu'elle évoque sa commande de dix métiers, Rochon confirme déjà cette visée en reconnaissant qu'elle a pour objectif que l'équipement serve à enseigner ainsi qu'à fabriquer des tapisseries d'art et que : « [l]e métier laisse donc la cuisine pour le salon » (Rochon, dans Dupire, 17 juin 1950, p. 4). La nomenclature des deux types de pratique

---

enseignent (Asselin, 28 juin 1952, p. 2 ; Du nouveau au Centre d'art, 8 juin 1952, p. 59 ; Le Dr Gérin-Lajoie réélu président du Centre d'art, 20 mai 1952, p. 10).

[206] Il y aurait possiblement deux exceptions à cette appellation. La première étant le cours donné à l'automne 1954 – hiver 1955, qui serait nommé « Tissage » (Sabourin, 7 octobre 1954, p. 8). Nous n'avons trouvé qu'un seul article traitant des cours offerts par le centre d'art durant cette saison alors nous ne sommes pas en mesure de confirmer s'il s'agit du titre réel du cours ou d'une liberté d'interprétation de l'auteur.e. La seconde exception a lieu à l'été 1957, lorsque le communiqué produit par Pauline Rochon semble considérer les termes tapisserie et tissage comme synonymes, en indiquant qu'il y aura un cours de tissage, mais que la seule mention sur le sujet tient du fait que Mariette Rousseau-Vermette fera l'enseignement de la tapisserie (17 mai 1957, p. 7).

– tapisserie d'art et tissage domestique – participe à leur différenciation, distinguant l'une, dont Rochon aspire à l'artification, de l'autre à laquelle on attribue une vocation utilitaire et artisanale. Par sa métaphore imagée du déplacement du métier de la cuisine au salon, Rochon tente d'inscrire le changement d'objectif ou de fonction du produit, malgré l'utilisation d'un même équipement spécialisé, d'utilitaire à production artistique et esthétique. De surcroît, Pierre Bourgault écrit dans le magazine de *La Presse* que la tapisserie est « le tissage porté jusqu'à l'art » (23 mars 1963, p. 12).

Deuxièmement, le programme du cours de tapisserie de 1950 implique la reproduction, avec ce médium, d'une toile réalisée par Robert LaPalme, soit un artiste canadien de renommée internationale (*Centre d'Art de Ste-Adèle. Divertissement*, 1950, s. p). Ce faisant, une association est proposée entre un des beaux-arts, soit la peinture, et la pratique de la tapisserie avec, pour objectif, l'élévation du statut de cette dernière.

7.2.1.3 Le développement de la petite industrie…

Pauline Rochon souhaite, avec le Centre d'art de Sainte-Adèle, contribuer à l'émergence d'une production locale spécifique dans la région pour stimuler sa vitalité économique en encourageant la petite industrie. Dès 1950, le centre d'art s'applique ainsi à promouvoir et à « faire revivre » à Sainte-Adèle le tissage d'art (Michaud Reusch, 1950, s. p.). Ainsi, non seulement souhaite-t-elle, par la revitalisation de la tapisserie, participer au développement d'un art national, Rochon projette également de favoriser le développement économique et culturel de sa région.

Rochon justifie son engouement pour la tapisserie en émettant le souhait de contribuer à l'émergence d'une production locale spécifique à Sainte-Adèle afin, notamment, de stimuler la vitalité économique de la région :

> Au pays des montagnes, où les « habitants », les cultivateurs vivent de tourisme, il faut encourager la petite industrie […]. La production artisanale étant à peu

> près nulle dans notre région des Laurentides, j'entrepris de la faire revivre. À cette intention, j'inscrivis à mon programme les cours de tissage, qui seront, je l'espère, profitables aux gens de la place. Depuis quelques années, un renouveau dans l'art de la tapisserie est sensiblement remarqué. Je veux lui donner toute l'envergure qu'il mérite, et lui imprimer un caractère propre à la région de Sainte-Adèle. Pourquoi pas, un caractère d'avant-garde? (Rochon citée dans Benoit, 12 juillet 1952, p. 4)

Dans l'objectif de stimuler, chez les habitant.e.s du village, un intérêt pour la production de tapisseries d'art et ainsi favoriser la constitution d'une tradition créative régionale, Pauline Rochon est allée chercher l'appui de M.A.B Thompson[207] dont le don permet, en 1952, de financer l'octroi de bourses de formation à deux jeunes filles de la région (Une nouvelle saison pour le Centre d'art de Sainte-Adèle, 11 juillet 1952, p. 10).

Mais encore, il semblerait que les métiers à tisser du centre d'art aient été mis à la disposition des résident.e.s de la communauté durant les saisons où il n'y a pas de classes offertes. En effet, Olive Dickason dénote, en mai 1955, que les dix métiers à tisser sont tous placés dans différentes résidences privées et que six d'entre eux étaient même actuellement utilisés (28 mai 1955, p. 26).

7.2.1.4 … Ainsi que d'un art national

Par la revitalisation de la tapisserie, Rochon vise notamment à « contribuer au développement d'un art typiquement canadien » et au progrès ou à l'évolution des arts en général (Robitaille, 26 mai 1950, p. 6). Pour parvenir à l'établissement de cet art national, Rochon estime qu'il faut tout d'abord faire preuve d'originalité et produire des œuvres soignées, mais qu'il est également essentiel de « recourir à tous les procédés

---

[207] Thompson est alors le propriétaire de l'hôtel Chantecler (Une nouvelle saison pour le Centre d'Art de Sainte-Adèle, 11 juillet 1952, p .10).

et matériaux de l'Europe, pour les adapter à notre goût » (Rochon citée dans Robitaille, 26 mai 1950, p. 6). En parlant de son projet de centre d'art, Rochon a maintes fois évoqué l'importance de la préservation du caractère français (en tant que racines) de l'identité canadienne-française, et cette opinion semble aussi être transposée dans la considération de ce que devrait être, à ses yeux, un art national. Elle a souvent aussi évoqué l'importance de la notion de progrès, d'évolution des techniques et pratiques afin de produire un art vivant actuel. Mais encore, Rochon participe également à établir une filiation identitaire avec la France en désirant élever le statut de la tapisserie au rang d'art en indiquant les avancées et la reconnaissance de ce médium en France et en espérant que la culture canadienne-française saura en être inspirée.

Le programme de la première saison où le cours de tapisserie est offert au Centre d'art de Sainte-Adèle témoigne également de cet objectif de faire de cette pratique un art – identitaire – national. Comme nous l'avons déjà mentionné, les élèves sont appelées à reproduire une toile réalisée par un artiste canadien-français de renommée internationale, soit Robert LaPalme. Mais encore, le sujet représenté de la toile et, par conséquent, des tapisseries produites dans le cadre du cours, consiste en une légende canadienne, démontrant le potentiel identitaire narratif et démonstratif de cette discipline (Dupire, 17 juin 1950, p. 4).

7.2.2 Une exploration de la sérigraphie : un projet didactique qui a influencé la production de plusieurs artistes

À partir des années 1920, la technique de la sérigraphie devient un médium de plus en plus utilisé dans le domaine de la publicité. Dans le monde des arts visuels, la sérigraphie a surtout été popularisée par le Pop Art qui utilise son caractère reproductible. On fait également appel à ce médium dans le milieu de l'édition de luxe avec un tirage restreint. En raison des nombreuses collaborations entre des maisons d'édition québécoises et la Galerie Denyse Delrue ainsi que de son intérêt pour le

milieu littéraire, il n'est pas surprenant que Delrue ait participé à faire connaître davantage le médium de la sérigraphie.

À l'automne 1957, la Galerie Denyse Delrue accueille un projet visant à démystifier ce médium (auprès des publics, mais également de plusieurs artistes) et à participer à son artification. L'initiative, menée par Jean-Pierre Beaudin des Éditions Erta, s'articule en trois étapes, chacune incluant la participation de la Galerie Denyse Delrue[208].

La première consiste en un atelier d'initiation à la sérigraphie, offert par Jean-Pierre Beaudin à des artistes [209] bénéficiant déjà d'une certaine reconnaissance et qui souhaitent apprendre ou approfondir leurs connaissances de cette technique (Chicoine, 7 décembre 1957, p. 12). Chaque artiste devait, à la suite de cet atelier, réaliser une sérigraphie originale qu'il ou elle allait reproduire en une cinquantaine d'exemplaires (Viau, Noël 1957, p. 31 ; Delrue, 5 juin 1979, p. 6-7). Beaudin était ainsi parvenu à rassembler plusieurs artistes représenté.e.s par la Galerie Denyse Delrue, ainsi qu'Alfred Pellan, peintre réputé internationalement et ami de Delrue ainsi que du fondateur des Éditions Erta Roland Giguère (de Repentigny, 7 décembre 1957, p. 12 ; Chicoine, 7 décembre 1957, p. 12).

La deuxième étape du projet consiste en une exposition à la Galerie Denyse Delrue. Regroupant les œuvres produites dans le cadre de ces ateliers, ainsi que les outils de

---

[208] La plupart des informations présentées dans ce paragraphe (et les suivants) ont déjà été publiées en 2013 dans le texte « Le rôle de la Galerie Denyse Delrue dans la diffusion de l'édition d'art à Montréal entre 1957 et 1959 » de l'ouvrage *Le livre comme art. Matérialité et sens*, sous la direction de Stéphanie Bernier, Sophie Drouin et Josée Vincent.

[209] Il s'agit de Léon Bellefleur, Albert Dumouchel, Paterson Ewen, Roland Giguère, André Jasmin, Jean-Paul Mousseau, Alfred Pellan, Maurice Raymond et Gérard Tremblay. Marcelle Ferron a été approchée plus tardivement pour se joindre au projet.

travail nécessaires au procédé sérigraphique, l'exposition est présentée à la Galerie du 2 au 15 décembre 1957.

Finalement, un ouvrage présentant les sérigraphies originales est publié en cinquante exemplaires par les Éditions Erta. Le lancement de ce livre a lieu à la Galerie Denyse Delrue[210], qui agit en tant que dépositaire exclusif de ces sérigraphies (Grandbois, 1996, p. 59).

La première phase de ce projet permet de former plusieurs artistes au médium de la sérigraphie. On vise ainsi à encourager de futures collaborations entre les artistes et les Éditions Erta. Notons qu'à la suite de ce projet, Bellefleur, Dumouchel, Ferron, Giguère, Jasmin et Pellan poursuivent, à plus ou moins grande échelle, leurs explorations plastiques de la sérigraphie.

Pour des raisons inexpliquées, Pellan, qui avait accepté de participer au projet, n'a pas été en mesure de terminer la production de sa sérigraphie pour l'exposition et y présente plutôt une esquisse. Or, cette sérigraphie n'a apparemment jamais été achevée, n'apparaissant pas dans l'album publié. On y trouve en revanche une sérigraphie produite par Marcelle Ferron, une artiste représentée par la Galerie Denyse Delrue, qui aurait peut-être été produite en remplacement de celle de Pellan.

Mais revenons à l'exposition, qui avait certes une portée didactique. Afin de faire découvrir au public la technique de la sérigraphie, Jean-Pierre Beaudin dispose dans l'espace de la galerie les instruments de travail nécessaires à cette technique tels le châssis d'impression, les encres colorées et la raclette (de Repentigny, 7 décembtre

---

[210] Bien que certains ouvrages écrits plus récemment considèrent que son lancement a eu lieu en 1957, nous nous permettons de contester l'exactitude de cette information puisqu'une des sérigraphies de l'album (celle de Marcelle Ferron) est datée de 1958.

1957, p. 12). De plus, Beaudin prend le soin de produire une sérigraphie présentée en dix états, chacune d'elles témoignant d'une étape différente de l'avancement de l'œuvre, jusqu'à sa version complétée. Présenter une sérigraphie en planches progressives permet de mieux saisir la complexité du processus. Ce faisant, on participe à la légitimation de cette technique en tant que moyen d'expression artistique. L'exposition de sérigraphies réalisées par des artistes reconnu.e.s répond également de cette volonté de légitimation, en plus de participer à faire reconnaître les propriétés de ce médium en fonction du critère d'artification qu'est l'auteurisation (individualisation de la production) en démontrant la richesse des possibilités expressives de ce médium (Grandbois, 1996, p. 59-60).

Denyse Delrue prend l'initiative de contacter Jean-Marie Laporte, un journaliste à la télévision de Radio-Canada, en l'invitant à produire un reportage sur l'exposition et, par la même occasion, filmer Jean-Pierre Beaudin pendant qu'il exécute une sérigraphie (Delrue, 5 juin 1979, p. 7 ; Grandbois, 1996, p. 65, note 75). La proposition reçoit un accueil favorable et le reportage est télédiffusé dans l'émission de variétés *Carrefour,* qui occupe une des plages horaires les plus écoutées, soit la semaine, en début de soirée (Société Radio-Canada, 2008).

La Galerie Denyse Delrue présente ensuite l'exposition au Musée des beaux-arts de Granby en février 1958, témoignant d'un effort d'éducation au procédé sérigraphique et de diffusion des œuvres réalisées à un public élargi (Les sérigraphies de Beaudin à Granby, 31 janvier 1958, p. 38).

Les œuvres présentées chez Delrue sont commentées dans la presse écrite et l'étude de sa réception critique permet de constater que les journalistes et critiques ont bien répondu au projet, en décrivant les sérigraphies comme des œuvres à part entière, sans contester ou mettre en doute leur valeur artistique. Cette réception positive montre que les visées didactiques de l'exposition ont atteint leur but, du moins auprès de la presse

écrite. La sérigraphie y a été présentée comme une forme d'expression artistique et non pas comme une production artisanale ou un simple procédé de reproduction à visée commerciale.

Plus encore, certains critiques emboîtent le pas et poussent plus loin leur réflexion. Ainsi, dans le commentaire qu'il produit sur cette exposition, Rodolphe de Repentigny invite le Musée des beaux-arts de Montréal, le Musée de la Province et la Galerie nationale du Canada à faire l'acquisition de cette collection de sérigraphies (de Repentigny, 7 décembre 1957, p. 65). La Galerie nationale du Canada et le Musée de la Province se sont effectivement procuré un exemplaire de l'album groupant les sérigraphies produites pour cette exposition dès 1958 (Grandbois, 1996, p. 60 ; Musée des beaux-arts du Canada, 2019).

L'album de sérigraphies publié par les Éditions Erta est édité en cinquante exemplaires numérotés. Chaque sérigraphie, imprimée sur un papier de qualité, du Japon Laurentic, est numérotée, titrée et signée par l'artiste, participant encore à l'individualisation de la production par l'apposition de la signature ainsi qu'à l'établissement de sa rareté. Matériellement, il s'agit d'un album de jute de grand format (approximativement 66 x 51 cm) comprenant dix sérigraphies imprimées non reliées (Bibliothèque nationale du Québec, 1971, p. 23). L'absence de reliure permet au propriétaire de l'album d'exposer individuellement les œuvres sans avoir à altérer ou abîmer le produit. En entrevue, Delrue déclare que l'entreprise est un vif succès et que tous les exemplaires sont rapidement vendus pour la somme de 200 $ chacun (Delrue, 5 juin 1979, p. 7). Elle ajoute que, par la suite, des gens auraient proposé aux propriétaires de le leur racheter, mais que personne n'aurait accepté de vendre son exemplaire, pas même pour la somme de 2000 $ (Delrue, 5 juin 1979, p. 7). La valeur marchande de ces sérigraphies continue de croître : ainsi, un exemplaire numéroté de la sérigraphie réalisée par Gérard Tremblay (cette sérigraphie uniquement, et non l'album complet) a été vendu en 1994 pour la somme de 2000 $; une version de la sérigraphie de Marcelle

Ferron a été vendue 2500 $ en 1995, et une impression de celle de Paterson Ewen a été vendue pour la somme de 2800 $ en 1997 (Blumberg Segal LLP, 2010). Outre leur valeur formelle et marchande, ces sérigraphies possèdent un fort capital historique. En effet, il s'agit de pièces de collection qui témoignent d'un moment fondamental du développement de la légitimation artistique de la sérigraphie au Québec qui a assurément eu une incidence sur la reconnaissance artistique et le développement de plusieurs formes d'imprimés tels le livre illustré, le livre d'art ou le livre d'artiste, par exemple.

7.3 La participation à la vie culturelle par le développement des pratiques amateurs

Dans les années 1950, le critique d'art Rodolphe de Repentigny publie plusieurs réflexions autour de la fonction sociale de l'art, promouvant un meilleur soutien pour les artistes et la constitution d'un climat artistique favorable, mais qui ne passerait pas seulement par une plus grande accessibilité des œuvres. En effet, dès 1955, il conteste la pertinence ou l'efficacité du seul projet de démocratisation de la culture en proposant plutôt une approche de la culture davantage englobante, qui ressemble à celle que l'État adopte à partir des années 1970 en favorisant le développement de la culture populaire et des loisirs culturels :

> Mettre l'art « à la portée de tous » n'équivaut pas nécessairement à contribuer au développement de la conscience artistique réelle. Ce qui compte, c'est qu'il y ait le plus grand nombre possible de gens qui cherchent à s'exprimer. [U]ne époque de grand art […] naît d'une floraison innombrable de « petits arts », et plus il y a de manifestations où les artistes de toutes tailles peuvent se présenter, plus l'on encourage de gens à chercher à s'exprimer. (27 août 1955, p. 65)

Durant les années 1950, les entrepreneures culturelles de notre corpus ainsi que la plupart des personnes œuvrant dans les centres d'art sur le territoire de la province

mettent déjà en pratique cette réflexion en favorisant les pratiques amateurs ou artisanales et, donc, l'expression créative du plus grand nombre possible de gens.

7.3.1 Les cours donnés aux jeunes et aux adultes

En 1962, Louis-Roland Paradis regroupe en six catégories les disciplines artistiques qui pourraient susciter un intérêt chez de futurs membres d'un centre d'art, ce qui nous donne un aperçu de ce que pouvaient être les goûts et demandes de l'époque : les arts plastiques (peinture, dessin, céramique et sculpture), l'art dramatique, l'art chorégraphique (qui comprendrait le ballet ainsi que la danse folklorique), la musique, la ciné-photographie ainsi que la littérature (1962, p. 40-41). En ce qui a trait aux arts plastiques, l'auteur spécifie que plusieurs personnes s'adonneraient déjà au dessin et à la peinture de façon individuelle et pourraient donc être intéressées à l'idée de progresser dans leur apprentissage en groupe. Il précise ensuite que l'implantation d'activités liées aux domaines de la céramique et de la sculpture devrait plutôt être décidée en fonction des « opportunités régionales » (si des artistes de la région ont des compétences dans ces disciplines ou si de l'équipement est déjà disponible), puisqu'elles nécessitent des ateliers dotés d'un équipement spécialisé particulier, et donc un plus grand investissement de départ que pour les activités de peinture et dessin, par exemple (Paradis, 1962, p. 45-46).

Paradis situe les objectifs d'un centre d'art en deux temporalités. Dans un premier temps, le centre d'art aura pour objectif immédiat de « promouvoir la création artistique et de favoriser les échanges intellectuels sous quelque forme que ce soit » (Paradis, 1962, p. 16). Dans un second temps, « par sa productivité éventuelle et son rayonnement, il y aurait là matière à faire connaître sous un aspect particulier la région où nous vivons » (Paradis, 1962, p. 16). Ainsi, selon l'auteur, un centre d'art devrait participer à la vie culturelle des citoyen.ne.s de la localité dans laquelle il est installé, mais devrait également viser à participer à la création d'une identité culturelle collective régionale distincte et spécifique.

Entre 1949 et 1960, plusieurs cours sont offerts par les centres d'art de notre corpus. La reconstitution complète de leur programmation (*voir Annexes C, F et H*) a été réalisée grâce à un défrichage des journaux régionaux et nationaux, ainsi que de quelques documents promotionnels conservés dans des dossiers de presse ou fonds d'archives[211]. Alors qu'en annexe sont énumérés tous les cours destinés à un public amateur ainsi que leurs professeur.e.s, les prochains paragraphes nous permettront d'en présenter certaines particularités qui n'avaient pas encore été soulignées.

7.3.1.1 Au Centre d'art de Sainte-Adèle

Au Centre d'art de Sainte-Adèle, plusieurs des cours sont offerts par des artistes professionnel.le.s en début de carrière et âgé.e.s de 30 ans ou moins[212], alors que quelques autres bénéficient déjà d'une reconnaissance professionnelle établie[213]. Rochon, aidée d'Agnès Lefort qui lui suggère des artistes « jeunes, doués, bizarres, de caractère toujours difficile, mais intéressants », sélectionne une équipe orientée vers

---

[211] La programmation des cours du Centre d'art de Sainte-Adèle a notamment pu être reconstituée grâce à des articles de journaux annonçant la programmation à venir ou traitant du rapport d'activités de fin d'année de l'organisme, mais aussi par la consultation des documents promotionnels du centre d'art des étés 1950, 1951 et 1953. Un exemplaire de ces documents est conservé à la Société d'histoire et de généalogie des Pays d'en-haut (1950) et aux Collections spéciales de la Bibliothèque des arts de l'Université du Québec à Montréal (1951 et 1953). Quant au Centre d'art de Cowansville, nous avons été en mesure de retrouver quelques informations sur les cours qui y étaient offerts dans des articles de journaux régionaux. Pour reconstituer la programmation des classes offertes au Centre d'art de Percé, nous avons colligé les informations recueillies dans un dépliant promotionnel (1957) et dans des formulaires complétés par Guité afin de réclamer un remboursement aux ministères de la Jeunesse (1960) et du Bien-être social et de la Jeunesse (1958-1959) (documents conservés au Musée de la Gaspésie dans le Fonds d'archives Suzanne Guité). Nous avons complété ces informations avec celles que nous avons pu trouver dans la presse écrite, en priorisant toujours les informations remises aux ministères après que les cours aient eu lieu, en présumant leur fiabilité.

[212] Jean-Paul Mousseau, Mariette Rousseau-Vermette, Claude Vermette, Marcel Barbeau, Pierre de Ligny Boudreau et Robert Roussil, entre autres.

[213] Louis Archambault, Sylvia Daoust, Agnès Lefort, Alfred Pellan et Jacques de Tonnancour, par exemple.

l'art moderne plutôt que vers l'académisme (Parizeau, 4 août 1962, p. 19 ; Benoit, 12 juillet 1952, p. 4).

En proposant une offre de cours destinés au public amateur enseignés par un corps professoral professionnel, Rochon permet une valorisation des pratiques amateurs et un soutien à l'épanouissement créatif ainsi que la formation d'un goût esthétique chez ce public. Mais encore, grâce au soutien de l'État provincial, de certains donateurs ainsi qu'aux recettes de ses activités de financement, le centre d'art permet à plusieurs enfants de Sainte-Adèle d'y suivre des cours gratuitement durant l'été à compter de 1952, par l'octroi de bourses (Une nouvelle saison pour le centre d'art de Sainte-Adèle, 11 juillet 1952 p. 10 ; Auto-Élégance au Sun Valley Farm, 18 juin 1953, p. 4 ; À Ste-Adèle, 4 août 1953, p. 6 ; Important et fécond travail du Centre d'art de Ste-Adèle, 24 octobre 1953, p. 8).

Les enseignant.e.s sont rémunéré.e.s pour leur travail, mais le salaire remis est somme toute symbolique. En 1951, il en coûte au centre d'art 500 $ par semaine durant l'été pour rémunérer ses professeur.e.s et artistes (Le Centre d'Art de Ste-Adèle, 13 juin 1952, p. 5). En divisant ce montant par 17 (soit le nombre de professeur.e.s durant cette saison), on en arrive à un salaire hebdomadaire approximatif de 29 $ par personne, et c'est sans inclure les artistes qui présentent des divertissements les soirs de semaine. Pour cette même année, le salaire hebdomadaire moyen d'un ouvrier est de 47,37 $ (Salaires Québec…, s. d.). Nous présumons néanmoins que le nombre d'heures travaillées par les professeur.e.s au centre d'art n'équivalait certainement pas à une charge de travail à temps plein.

Hormis les peintres et sculpteur.e.s désormais réputé.e.s Louis Archambault (1951-1952), Marcel Barbeau (1952-1954), Jean Cartier (1957), Sylvia Daoust (1957), Agnès Lefort (1959-1954), Jean-Paul Mousseau (1955-1956), Alfred Pellan (1957), Robert Roussil (1954-1955), Jacques de Tonnancour (1949-1952), des figures d'importance

dans d'autres domaines artistiques viennent aussi enseigner au centre d'art. Nommons notamment l'actrice Charlotte Boisjoli (1951-1952) ; le joaillier Georges Delrue (1956-1957) ; la directrice de la Fashion Arts Academy de Montréal Mimi Guay (1949-1954) ; Roland Leduc (1949-1952), qui est nommé en 1961 directeur général du Conservatoire de Musique et d'Art dramatique par le ministère des Affaires culturelles ; la professeure de chant Ria Lenssens (1951-1956) ; Roland Lorrain (1949, 1952), membre de l'Original Ballet Russe ; Brian Macdonald (1956-1957), membre fondateur du Ballet national du Canada ; et la danseuse Séda Zaré (1953-1955) qui fonde en 1961 le Concert Ballet Group présentant notamment des spectacles professionnels au théâtre du Parc Lafontaine.

À l'été 1951, 150 élèves s'inscrivent aux classes du centre d'art et 71 billets de saison sont vendus (Le Centre d'Art de Ste-Adèle, 13 juin 1952, p. 5). Des cours de céramique et de peinture sont également offerts à l'automne 1951 et à l'hiver 1952. À l'été 1952, le centre d'art accueille 221 élèves, dont 85 de Sainte-Adèle (Le Centre d'art de Ste-Adèle…, novembre 1952, p. 5). Le soutien de la part d'entreprises envers le centre d'art continue à se développer au-delà des institutions hôtelières qui fournissent gracieusement leurs locaux : pour cette année, la compagnie Necchi prête des machines à coudre pour les cours de couture, alors que l'organisme devait jusqu'alors les louer (Le Centre d'art de Ste-Adèle…, 14 novembre 1952, p. 5).

À l'automne 1953 ainsi qu'à l'hiver 1954, Marcel Barbeau, Mariette Rousseau-Vermette et Claude Vermette conduisent des classes de peinture, de sculpture sur bois, de tapisserie et de céramique pour plus de 80 enfants du village (Les activités d'hiver du Centre d'Art de Ste-Adèle, 23 janvier 1954, p. 65). Les cours y sont offerts

gratuitement[214] grâce à une aide du gouvernement provincial[215] et de l'École des beaux-arts de Montréal (Activités à l'année au Centre d'Art de Ste-Adèle, 29 mai 1954, p. 66 ; La saison du Centre d'art de Ste-Adèle, 28 mai 1955, p. 74 ; Bruchési, 7 novembre 1953, p. 1). Durant une période de huit mois, 27 cours de peinture, 27 cours de sculpture sur bois, 20 cours de tapisserie et 20 cours de céramique ont été offerts (Activités à l'année au Centre d'Art de Ste-Adèle, 29 mai 1954, p. 66). Suite à ces classes, Claude Vermette constate que les jeunes élèves commencent déjà à développer un véritable sens artistique (Activités à l'année au Centre d'Art de Ste-Adèle, 29 mai 1954, p. 66). La dernière saison à proposer des cours à l'automne ainsi qu'à l'hiver durant notre période est celle de 1954-1955. Nous ne connaissons pas les raisons ayant mis fin à ce programme.

Finalement, le Centre d'art de Sainte-Adèle a, entre 1949 et 1957, proposé une multitude de classes d'art dans des disciplines variées qui ont toujours été enseignées par des artistes professionnel.le.s. Rochon, aidée de Lefort, a réussi à recruter un corps professionnel compétent, mais aussi à aller chercher des appuis financiers afin de soutenir le développement des pratiques créatives amateurs.

---

[214] En fait, pour cette saison et celle de 1954-1955, les trois premiers cours étaient gratuits pour les enfants de Sainte-Adèle (Sabourin, 7 octobre 1954, p. 8).

[215] Dans une correspondance adressée à Gérard Parizeau, alors président du Centre d'art de Sainte-Adèle, le sous-secrétaire de la province Jean Bruchési lui annonce l'octroi d'un « subside spécial » de 300 $ et que l'École des beaux-arts de Montréal (ÉBAM) « paiera le traitement d'un professeur de peinture à raison de vingt dollars ($ 20) par visite, jusqu'à concurrence de trente (30) visites » pour un cours destiné aux enfants (7 novembre 1953, p. 1). Le cours en question est donné par Marcel Barbeau, et un autre document du sous-secrétariat de la province propose une prévision de la distribution différente au sujet de la rémunération (qui arrive toutefois à un même total), soit 60 cours à 10 $ chacun (Formulaire non identifié, 17 novembre 1953, p. 1). Cette distribution porte à croire que l'aide de l'ÉBAM a permis de financer les coûts liés à l'enseignement des classes de peinture et de sculpture sur bois pour cette saison.

7.3.1.2 Au Centre d'art de Percé

Dès la première année du centre d'art, les professeur.e.s qui y enseignent ne reçoivent aucune rémunération (Morin, 3 août 1956, p. 12 ; Coulon, 10 septembre 1960, p. 5).

Au sujet de la popularité des cours offerts par le Centre d'art de Percé auprès de la population locale, Guité émet en 1957 les statistiques suivantes : « Dans le seul petit village de Percé (150 familles) trente-cinq enfants y sont inscrits. Il en vient quinze de Paspébiac et un certain nombre de la plupart des endroits avoisinants » (Guité dans Morissette, 3 août 1957, p. 4). En 1959, un total de 60 personnes sont inscrites aux classes du Centre d'art de Percé, dont 31 enfants qui suivent les cours de dessin donnés par Pierre Lawton (G. Murray, 1959, p. 14 ; Au Centre d'Art de Percé. Plus de talent que d'argent, 15 août 1959, p. 29). Finalement, en 1960, les élèves du centre d'art sont principalement en provenance de Montréal, Québec, Percé et Halifax (Coulon, 10 septembre 1960, p. 5).

7.3.1.3 Au Centre d'art de Cowansville

Bien que les cours y soient proposés à longueur d'année durant notre période à l'étude, ils étaient bien moins nombreux au Centre d'art de Cowansville qu'aux autres centres que nous avons étudiés ; cela témoigne d'une priorisation et direction différente dans leur offre d'activités culturelles. Nous soupçonnons tout de même que les informations que nous avons répertoriées sont incomplètes.

À l'automne 1956, des cours de peinture, de sculpture et de céramique sont donnés au studio du centre d'art (situé au troisième étage) par Mlle Amy Stone, alors professeure d'art dans la région depuis quatre ans (Belles œuvres au Centre d'Art de Cowansville, 14 septembre 1956, p. 2 ; Cowansville Founds Art Centre, 16 mars 1957, p. 67). En début d'année 1957, deux classes pour les enfants et une pour les adultes sont offertes

par Amy Stone qui est assistée par Annette Davis de Knowlton (Cowansville Founds Art Centre, 16 mars 1957, p. 67-68).

À l'automne 1957, les classes du mardi soir sont conduites par Mme Andrei Zadorozny[216] (Meeting Day Changed By Cowansville W.A, 21 novembre 1957, p. 8 ; Art Exhibit Planned, 21 novembre 1957, p. 8). Sauf erreur, le nom de jeune fille de cette professeure n'est jamais évoqué dans la presse. Andrei Zadorozny aurait ensuite donné un cours à l'hiver ou au printemps 1958 (Variety, Quality Shown In Exhibit at Cowansville, 25 juin 1958, p. 5).

Irene Hemsworth, présentée comme une professeure expérimentée de Montréal, donne à l'automne 1958 une série de dix séances les samedis matin à de jeunes élèves entre douze et seize ans qui ont remporté une bourse d'études à la Youth Art Competition (qui avait été organisée par le centre d'art au printemps) et à d'autres qui ont eu à payer leur inscription (Choice Of Eleven Interesting Courses At Cowansville Community School, 9 octobre 1958, section 2, p. 1 ; Art Centre Exhibit by Students, 24 décembre 1958, p. 30). Mme M.B. Sandison conduit les cours pour adultes (aussi proposés en dix séances) de niveau débutant qui se déroulent les mardis soir (Art Centre Opens Season With Lakeshore Exhibit, 18 septembre 1958, p. 20). À l'automne, entre quinze et vingt élèves suivent une série de cours enseignés par Andrei Zadorozny (Amateur-Professionnal Art Exhibition Opens Four Day Weekly At Cowansville, 13 juillet 1959, p. 9).

Finalement, au printemps 1960, Marion Hawthorne de Brigham enseigne à seize élèves, pour la plupart néophytes (Students Holds One-Day Exhibition Of Work At

---

[216] Un article mentionne plutôt que ce serait Andrei Zadorozny qui aurait enseigné à l'automne 1957 (Cowansville Art Class Students Exhibit Work, 3 décembre 1957, p. 2).

Cowansville Art Centre, 16 avril 1960, p. 7). À la fin de chacune des dix séances, elle donne à ses élèves une leçon sur l'histoire de l'art, dans laquelle elle traite notamment d'art moderne (Students Holds One-Day Exhibition Of Work At Cowansville Art Centre, 16 avril 1960, p. 7).

7.3.2 La considération de la valeur artistique des pratiques amateurs

Aux centres d'art de Sainte-Adèle, Percé et Cowansville, divers projets ont participé à développer la reconnaissance de la valeur artistique des pratiques amateurs, notamment en les considérant comme des pratiques ayant une réelle valeur esthétique, en insérant ce type de production dans le milieu de l'art ou en faisant se côtoyer ces pratiques et celles réalisées par des artistes professionnel.le.s.

7.3.2.1 Les Forums du Samedi au Centre d'art de Sainte-Adèle

Durant les causeries hebdomadaires tenues par Agnès Lefort au centre d'art les samedis matin entre 1949 et 1954, celle-ci, en plus de sensibiliser les personnes participant à l'activité aux esthétiques modernes, commente les travaux qui ont été réalisés pendant la semaine par les élèves de son cours de peinture (Cours de vacances…, 23 juillet 1949, p. 7 ; Haworth, mai-juin 1964, p. 125).

Ces forums de discussion, qui prennent une forme hybride entre atelier de critique d'art et conférence, visent notamment à développer le goût et la créativité des artistes amateur.trice.s à qui elle enseigne au centre d'art, en leur réservant un traitement formateur et en attribuant une réelle valeur esthétique et artistique aux œuvres réalisées.

7.3.2.2 Des occasions d'exposition

À sa fondation, le Centre d'art de Cowanville a pour objectifs, entre autres, d'enseigner aux enfants et encourager leur créativité artistique ainsi que de fournir un espace

d'exposition aux artistes de la région (*Letters Patent Incorporating « Cowansville Art Center »*, 1959, p. 2).

Au centre d'art, chaque saison de cours se termine par une exposition des travaux réalisés, et ce sur les mêmes cimaises qui accueillent à d'autres moments de l'année la production d'artistes réputé.e.s.

D'autres expositions d'artistes amateur.trice.s de la région des Cantons-de-l'Est sont organisées par le centre d'art, en septembre 1956, en avril 1958 (travaux d'enfants de la région), en avril-mai 1959 et en avril-mai 1960 (Belles œuvres au Centre d'Art de Cowansville,14 septembre 1956, p. 2. ; Children's Art Competition At Art Centre, 9 avril 1958, p. 7 ; Exhibition Underway At Cowansville Art Centre, 29 avril 1959, p. 3 ; Art Exhibit At Cowansville, 23 avril 1960, p. 3).

Mais encore, une exposition collective tenue en 1959 montre la production d'artistes de Montréal et des Cantons-de-l'Est, associant le travail d'artistes de Montréal bénéficiant déjà d'une reconnaissance à celui d'artistes de la région, amateur.trice.s ou en quête de professionnalisation.

Toutes ces expositions bénéficient d'une réception écrite dans la presse régionale (surtout anglophone) commentant les travaux qui s'y trouvent présentés et leur offrant une certaine reconnaissance.

7.3.2.3 Les contes illustrés par les enfants du Centre d'art de Percé

Durant les étés 1959 et 1960, Françoise Bujold enseigne la gravure[217] aux enfants du Centre d'art de Percé. Elle leur demande alors d'illustrer des textes de son invention,

[217] Elle y donne également, durant ces deux années, les cours de dessin avec Pierre Lawton.

mi-poèmes, mi-contes, et fait publier les résultats obtenus aux éditions d'art Goglin (*L'Île endormie*, 1959) puis aux éditions Sentinelle (*La lune au village*, 1960). De son propre aveu, Bujold considère ses poèmes comme un prétexte ayant permis aux enfants d'exprimer leur propre créativité (Constantineau, 3 octobre 1959, p. 27). Elle est alors nouvellement diplômée de l'Institut des arts graphiques, où elle avait appris la gravure ainsi que la technique de l'eau-forte auprès du professeur Albert Dumouchel (Gauthier, août-novembre 2018, p. 8). Au sujet de la complexité de ses projets et de l'implication artistique des enfants, Bujold considère que « [l']enfant est un être grave en atelier [et qu']il peut travailler avec un matériel didactique sérieux et tout respecter » (1969, p. 50).

À l'été 1959, les enfants de pêcheurs élèves du Centre d'art de Percé, qui ont alors entre quatre et onze ans, sont appelés à illustrer, avec le médium de la linogravure (gravure sur plaques de linoléum), les rêves de Giroflé, un oiseau de l'Île endormie (Robert, hiver 1962-1963, p. 25 ; De Repentigny, 23 janvier 1960, p. 9). Les jeunes élèves ont personnellement gravé les planches, avant de les encrer puis de les imprimer (fig. 7.2) (De Repentigny, 23 janvier 1960, p. 9). *L'Île endormie*, ouvrage comprenant les gravures réalisées par les jeunes artistes[218] ainsi que le texte du conte, a d'abord été imprimé une première fois en couleur à dix exemplaires « avec des moyens rudimentaires » (Constantineau, 3 octobre 1959, p. 27 ; Sarrazin, 16 janvier 1960, p. 35).

Bujold rapporte que le travail lié autour de cette première impression à la main aurait duré plusieurs semaines et aurait été exténuant ; nous supposons qu'elle évoque alors l'impression qui a été réalisée par les jeunes élèves du centre d'art dans le cadre de

[218] Aucune identification de l'artiste (ni nom ni âge de l'enfant) n'accompagne les gravures, les rendant toutes anonymes (de Repentigny, 23 janvier 1960, p. 9).

leurs cours (Constantineau, 3 octobre 1959, p. 27). L'album comprend quatorze linogravures polychromes ainsi que vingt planches monochromes (Robert, hiver 1962-1963, p. 26).

Durant les mois suivants, Bujold prend en charge une seconde impression de l'album, en faisant cette fois appel aux ressources de la maison d'édition Goglin qu'elle dirige[219] (Godbout, janvier-février 1960, p. 64). Les Éditions Goglin publient donc une seconde édition, limitée à 30 exemplaires[220], de *L'Île endormie* d'après les œuvres originales, en faisant appel à des professionnel.le.s pour imprimer et relier l'ouvrage (Robert, hiver 1962-1963, p. 26 ; Bujold, février 1969, p. 48). L'impression, entièrement réalisée à la main sur de « beaux papiers de riz et vergés montés sur feuillets de Rives » réunis dans un emboîtage en toile de lin, utilise les procédés d'encrage à la poupée (technique permettant d'imprimer les différentes couleurs en un seul tirage) et de l'impression à la cuiller (processus d'impression sans presse) (Robert, hiver 1962-1963, p. 26 ; Constantineau, 3 octobre 1959, p. 27). Les exemplaires imprimés sont mis en vente pour 25 $ (Godbout, 1960, p. 64).

Dans le périodique littéraire *Liberté*, *L'Île endormie* est qualifié de livre sincère aux dessins frais (Godbout, 1960, p. 64). Jean Sarrazin, pour *La Presse*, considère la publication comme une merveille de poésie et statue qu'il s'agit d'une œuvre de valeur et qu'il offre son soutien « le plus total et le plus sympathique » aux « artistes graveurs

---

[219] Les Éditions Goglin, dirigées par Bujold, sont en activité en 1958 et 1959. Durant ces deux années, elles publient cinq ouvrages, parmi lesquels *L'Île endormie* (Michon, 2004, p. 241). La fondation de la maison d'édition est souvent attribuée exclusivement à Bujold (Michon, 2004, p. 241 ; Giguère, hiver 1989, p. 212), mais d'aucuns soutiennent que Marie-Anastasie, Janine Leroux-Guillaume et Richard Lacroix y auraient également participé (Lacroix, Ayot, Lussier et Dugas, été 1977, p. 34 ; Bernier, printemps 1986, p. 531).

[220] Si on y ajoute les dix exemplaires qui auraient été réalisés par les élèves du Centre d'art, le total d'exemplaires produits est de 40. Toutefois, Françoise Bujold se souvient plutôt que 50 exemplaires auraient été réalisés (février 1969, p. 48).

qui ont réalisé [cet album] » (16 janvier 1960, p. 35). Françoise de Repentigny, dans *Le Devoir*, s'applique à décrire la valeur artistique de plusieurs des gravures reproduites dans l'album (23 janvier 1960, p. 9). Guy Robert, dans *Vie des Arts*, souligne que chacune des planches imprimées « apport[e] quelque chose de frais et de neuf du pays mystérieux et poétique de l'enfance » (hiver 1962-1963, p. 26).

Bujold répète l'expérience avec les jeunes élèves du Centre d'art de Percé à l'été 1960, qu'elle initie cette fois au médium de la sérigraphie. Elle leur propose à nouveau d'illustrer un conte qu'elle intitule cette fois *La lune au village*. Pour ce faire, les enfants dessinent directement sur la soie avec des crayons lithographiques et de l'encre, créant notamment les couleurs devant accompagner leurs propres dessins par le mélange d'encres transparentes de couleurs primaires (Bujold, 1969, p. 50). Ce nouvel ouvrage, composé de dix sérigraphies polychromes, est imprimé en 52 exemplaires[221] et publié aux Éditions Sentinelle[222] (Robert, hiver 1962-1963, p. 26 ; Sarrazin, 22 octobre 1960, p. 32 ; Hénault, 20 octobre 1960, p. 10). Les images, imprimées sur papier blanc Rives, sont montées sur des cartons gris et réunies dans un emboîtage de lin (Robert, hiver 1962-1963, p. 26). Cette fois, les gravures sont signées par les enfants et on y a même ajouté, à titre informatif, l'âge de chacun d'eux.

En octobre 1960, un premier lancement de la publication a d'abord lieu à la Galerie Libre, à Montréal, puis un second à la Galerie La Huchette, à Québec (Sarrazin, 22 octobre 1960, p. 32 ; Dufaux, 29 octobre 1960, p. 20). Les sérigraphies sont également exposées à la Galerie Libre, témoignant du dialogue enrichissant et stimulant entre les

---

[221] En 1968, Noëlla Desjardins rapporte plutôt que l'ouvrage aurait été imprimé à 80 exemplaires (14 septembre 1968, p. 19).

[222] Bujold aurait dû changer le nom de sa maison d'édition en raison de « circonstances imprévues » (Moissan, 6 novembre 1960, p. 99). Selon Silvie Bernier, les Éditions Sentinelle n'auraient publié que trois livres, tous des projets de Françoise Bujold illustrés de gravures produites par des enfants (printemps 1986, p. 531).

milieux de l'art professionnel et amateur que les centres d'art ont permis de créer (Hénault, 20 octobre 1960, p. 10).

Jean Sarrazin considère ce nouveau livre comme un « enchantement pour les yeux, d'une poésie légère et naïve » et Paule France Dufaux estime qu'il s'agit d'un « petit chef-d'œuvre de poésie, de goût et d'élégance » (Sarrazin, 22 octobre 1960, p. 32 ; Dufaux, 31 octobre 1960, p. 85). Stéphane Moissan estime l'ouvrage imprimé luxueux et évalue que les sérigraphies qui le composent « apportent un cachet nouveau à l'art canadien » (6 novembre 1960, p. 99).

Après deux étés passés avec les jeunes élèves du Centre d'art de Percé, Bujold entame un nouveau projet exploratoire en se rendant ensuite dans la réserve Gesgapegiag de Maria où elle côtoie plusieurs enfants micmacs (Gauthier, août-novembre 2018, p. 8). Différents projets naîtront de la collaboration entre les enfants micmacs et elle, soit deux livres de gravures imprimées en 1962 et 1966, ainsi qu'un court métrage réalisé par l'Office National du Film en 1964 (Gauthier, août-novembre 2018, p. 8-9).

7.4 La réhabilitation de pratiques culturelles et l'élargissement des frontières de l'art et de la culture

Comme cela a déjà été évoqué, l'action culturelle de la part de l'État québécois, durant les années 1960, repose principalement sur le développement de l'accessibilité matérielle des œuvres. Dans son rapport annuel de 1968-1969, le ministère des Affaires culturelles spécifie qu'il vise à améliorer la diffusion et l'accessibilité matérielle de la culture aux Québécois.es sur l'ensemble du territoire (Ministère des Affaires culturelles du Québec, 1968-1969, p. 12). Une précision importante est toutefois amenée à cet idéal de disponibilité physique des productions artistiques : « [m]ais il ne suffi[...]t pas de déconcentrer la culture, il fa[u]t aussi susciter l'intérêt des régions visées tout en encourageant la créativité locale et en lui donnant les moyens de s'exercer » (Ministère

des Affaires culturelles du Québec, 1968-1969, p. 12). Cette phrase résume le début d'un changement paradigmatique dans l'élaboration des politiques culturelles au Québec : la disponibilité matérielle des productions artistiques ne suffirait pas à sensibiliser les populations à la culture, et on commence à considérer les publics en tant que producteur.trice.s de culture, non plus seulement en tant que consommateur.trice.s (Bellavance, 2000, p. 14-15). Ce changement rejoint les actions entreprises par les entrepreneures culturelles de notre corpus dans les années 1950 ainsi que la réflexion formulée par Rodolphe de Repentigny dès 1955 afin de favoriser le développement de la culture populaire et des loisirs socioculturels.

À partir des années 1970, l'État québécois adopte une nouvelle approche en matière d'intervention culturelle, passant du paradigme de la démocratisation de la culture à celui de la démocratie culturelle. Ce nouveau projet vise la réhabilitation de pratiques culturelles qui ont été jusqu'alors minorisées ou sont demeurées méconnues parce que considérées comme populaires, communautaires, appartenant à des genres mineurs, artisanales ou pratiquées par des créateur.trice.s non professionnel.le.s (Bellavance, 2000, p. 12).

Selon le sociologue des arts et pratiques culturelles Guy Bellavance, le projet de démocratie culturelle relève davantage des attentes et demandes de la population et des publics, notamment en soutenant les pratiques amateurs (2000, p. 14-15). La sociologue Lise Santerre soutient que ce modèle encourage une certaine multidisciplinarité en faisant se rencontrer la culture et des champs d'activités (tel le tourisme) ou des lieux non culturels (2000, p. 49). Elle établit que c'est à partir du milieu de la décennie 1970 que le Conseil des arts du Canada a d'abord lancé un programme qui s'inspire de cette logique d'intervention culturelle et insiste sur la créativité et la participation amateur à la vie culturelle (2000, p. 50). Néanmoins, malgré une certaine sensibilité de la part du ministère des Affaires culturelles à la fin des années 1960 ainsi que des recommandations depuis les années 1970 à l'État

québécois en faveur d'un soutien porté à l'animation culturelle et à une conception de l'activité culturelle qui prendrait place dans le développement des collectivités sociales, aucune politique en ce sens ne sera établie avant les années 1990 (Santerre, 1999, p. 21). Santerre suggère que le modèle de la démocratie culturelle a pour objectif d'élargir les frontières de la culture en défendant la diversité à travers les formes d'expression qu'elle admet, en dénonçant la hiérarchisation culturelle qui divise et classifie la légitimité des productions culturelles (*High Art / Low Art*) (2000, p. 48). Elle rappelle que la réhabilitation de formes d'expression liées au domaine des loisirs et du divertissement, ou associées à des genres dits mineurs, n'est pas incompatible avec des exigences qualitatives (Santerre, 2000, p. 48).

Le sociologue Jean-Claude Passeron reconnaît deux objectifs possibles au projet de réhabilitation, qui consiste en un désir de développer l'expression autonome des cultures populaires. D'une part, il y a un objectif de promotion de ces cultures populaires orientées vers la formation d'une certaine légitimité alternative. Cette légitimité alternative serait donc instaurée en parallèle du milieu de l'art légitimé, sans que ces milieux s'interpénètrent ou ne puissent nécessairement s'influencer mutuellement. D'autre part, l'objectif pourrait plutôt être que cette nouvelle reconnaissance puisse élargir les frontières du milieu de l'art et réorganiser les valeurs culturelles, afin que se produise un renversement des valeurs culturelles et que les productions des cultures populaires en viennent à être incluses dans le milieu de l'art légitimé. C'est dans la place que les responsables de l'action culturelle aspirent pour ces formes de cultures populaires par rapport à la culture d'élite que les objectifs diffèrent : soit dans un champ fonctionnant en parallèle, ou soit à l'intérieur même de cette culture d'élite.

Ces projet et paradigme permettent de comprendre l'activité des fondatrices et gestionnaires de centres d'art en tant qu'actions culturelles auprès des publics devenus producteur.trice.s de culture, alors que ces établissements et leurs apports à la culture

ont été par la suite presque complètement écartés par la discipline de l'histoire de l'art. Alors que des actions culturelles suivant cette vision ne seront considérées puis adoptées par l'État qu'au cours des décennies suivantes, les gestionnaires des centres d'art et plusieurs membres de la communauté artistique (entre autres la Fédération des artistes canadiens qui appuyait les objectifs et la fondation de ces institutions) avaient déjà compris leur pertinence et nécessité auprès de la population.

7.5 Conclusion

Dans le chapitre précédent, nous avons constaté le soutien des entrepreneures de notre corpus envers les producteur.trice.s artistiques professionnel.le.s canadien.ne.s à travers la direction artistique de leur organisme culturel, leurs prises de position dans les médias et leur efforts de sensibilisation des publics aux esthétiques modernes.

Dans celui-ci, nous avons pu observer qu'elles ont également soutenu les producteur.trice.s artistiques non professionnel.le.s et ont voulu élargir les frontières de l'art et de la notion de culture. En fondant les centres d'art de Sainte-Adèle, Percé et Cowansville, Rochon, Guité et Sharp Lee ont développé des actions culturelles qui correspondent au projet de réhabilitation et relèvent du paradigme de la démocratie culturelle. Ces actions sont orientées vers la population et les publics, qui deviennent producteur.trice.s de culture à travers un projet de réhabilitation des pratiques amateurs. Rochon et Delrue contestent aussi les hiérarchies du milieu de l'art en participant activement à l'artification de la tapisserie et de la sérigraphie. Enfin, les cinq intermédiaires culturelles de notre corpus ont travaillé pour faire évoluer l'art au Québec en tentant d'en élargir les frontières, en y insérant de nouvelles disciplines considérées jusqu'alors comme des arts dits mineurs (artisanat, arts décoratifs, arts graphiques), et en accordant une valeur esthétique et artistique réelle au travail réalisé par la valorisation et le développement des pratiques créatives non professionnelles.

Dans la prochaine et dernière section de cette thèse, il sera question de la représentation des activités des entrepreneures culturelles de notre corpus ainsi que de la reconnaissance ou de la minorisation de leurs apports dans les médias ainsi que dans la mémoire historique.

PARTIE IV

LA RÉCEPTION DES ACTIVITÉS DES ENTREPRENEURES CULTURELLES ET LEUR INTÉGRATION DANS LA MÉMOIRE HISTORIQUE

La dernière partie de cette thèse, qui comporte deux chapitres, se penchera sur la réception des activités des entrepreneures culturelles à travers leurs représentations afin d'évaluer les paramètres et limites de la reconnaissance de leurs rôles et apports dans la presse écrite puis dans la mémoire historique. Nous puiserons entre autres nos outils d'analyse dans les théories de l'éthique et du travail du *care* qui nous permettront de comprendre comment l'association récurrente du travail des femmes de notre corpus avec les rôles traditionnels féminins et le travail du *care* a pu influencer la reconnaissance de leurs apports dans le milieu artistique.

En nous intéressant aux représentations (ainsi qu'aux autoreprésentations) des entrepreneures culturelles et de leur activité dans les médias imprimés, le premier chapitre de cette section évaluera dans quelle mesure l'apport de ces femmes et de leur activité dans le milieu artistique était reconnu à l'époque.

Finalement, le second chapitre de cette section (et dernier de cette thèse) identifiera les différents facteurs qui ont pu participer à l'invisibilisation ou à la minorisation de l'apport des entrepreneures culturelles en général, et de celles de notre corpus en particulier, dans le développement des arts visuels au Québec.

CHAPITRE VIII

LES REPRÉSENTATIONS DES ENTREPRENEURES CULTURELLES ET DE LEURS ACTIVITÉS : DES RÔLES TRADITIONNELS FÉMININS ET DE LA RECONNAISSANCE DE LEURS APPORTS

Nous avons constaté, dans les deux précédents chapitres, que les entrepreneures culturelles de notre corpus ont joué un rôle actif dans le développement des arts visuels et, de manière générale, dans le milieu culturel au Québec durant les années 1950. Ce présent chapitre sera orienté autour des représentations de l'activité des entrepreneures culturelles afin de comprendre comment leurs rôles et actions ont été perçus et identifiés et d'évaluer les paramètres et limites de la reconnaissance de leurs apports au développement des arts visuels.

Judy K. Collischan Van Wagner soutient que les choix d'artistes et de styles défendus par les femmes galeristes telles Edith Halpert, Peggy Guggenheim et Martha Jackson aux États-Unis ont influencé et orienté le développement des arts visuels du pays en promouvant de nombreux artistes et esthétiques d'avant-garde :

> A phenomenon of the last 50 years in the American art world is the considerable number of women who have played instrumental roles in shaping the course of contemporary art through their careers as art critics and dealers. Choices of artists and styles made by women in these influential positions have affected the course of recent art. […]
>
> A great deal of emphasis has been placed correctly upon artists and their focal place in art. The notion of artists as the sole movers of creative activity is undeniably accurate ; however on a more realistic level it is also, and some would even argue that it is primarily, through the efforts of gallery dealers and critics

> that artists' work becomes known and preeminent over that of their peers. (1984, p. 2)

Van Wagner souligne qu'on justifiait (ou expliquait) à l'époque leur encouragement aux jeunes artistes américain.e.s par leurs prédispositions féminines au soutien et au soin (Van Wagner, 1984, p. 7). Van Wagner suppose que ce penchant pour l'art moderne américain reposait peut-être également sur des aspects pratiques, puisque cette production artistique était nombreuse, facilement accessible et disponible à un coût avantageux (1984, p. 7). Cette piste de réflexion rejoint une des stratégies de professionnalisation qui ont été identifiées par les historiennes Penina Glazer et Miriam Slater dans leur ouvrage traitant de l'insertion des femmes dans des secteurs professionnels jusqu'alors masculins durant la première moitié du XXe siècle (1986). En effet, Glazer et Slater ont constaté qu'en choisissant des carrières dans de nouveaux secteurs professionnels ou champs d'intérêt, plusieurs femmes ont privilégié la stratégie de l'innovation. Par leur choix d'exercer une carrière dans un secteur professionnel en développement, les innovatrices se sont trouvées dans une situation où la compétition (incluant celle masculine) était évitée, ou du moins, restreinte, puisque les hommes évitaient ces secteurs risqués ou encore incertains en raison de leurs responsabilités financières envers leur famille (Glazer et Slater, 1986, p. 217). Selon Van Wagner, ce ne serait dans ce cas pas tant un nouveau secteur professionnel qui aurait été investi par les femmes galeristes, mais plutôt de nouveaux marchés qui n'avaient pas encore suscité l'intérêt des hommes galeristes, tel celui de l'art moderne américain :

> [D]uring the late nineteenth and early twentieth centuries, […] American male art dealers showed works by European masters. […] Edith Halpert[']s Downtown Gallery, established in 1926, became a mecca for young artists […]. […] She championed contemporary native art and artists at a time when European old masters dominated American eyes, minds, and pocketbooks. (1984, p. 2)

Van Wagner soutient que sans les efforts constants, la vision déterminée et les goûts assumés des femmes galeristes telles Halpert, Peggy Guggenheim, Martha Jackson, Rose Fried, Ellie Poindexter, Anita Reuben, Bertha Schaefer, Eleanor Ward et Catherine Viviano, le développement des esthétiques modernes américaines aurait certainement été différent (1984, p. 2-3). En présentant aux publics des productions relevant par exemple de l'expressionnisme abstrait et du Pop Art, ces femmes ont participé à la diffusion et au développement de la reconnaissance de ces pratiques et esthétiques (Van Wagner, 1984, p. 2-3).

Kathleen D. McCarthy soutient la part du risque dans les choix pris par ces femmes dans le secteur de la diffusion artistique : « women, not men, took the greatest gambles on the art of the future, the untested, the untried » (1991, p. xi). Dans le même esprit que Van Wagner, McCarthy constate, dans son analyse qui couvre la période entre 1830 et 1930, que les femmes ont adopté une stratégie de *filling gaps* (combler les manques) en s'appropriant tour à tour des domaines d'activités artistiques négligés et inconsidérés par les hommes et par les institutions muséales établies :

> [W]omen made their most influential contributions by legitimizing new and neglected areas of artistic endeavor, rather than by paraphrasing the cultural activities of men. The decorative arts and, after the turn of the century, folk art and the avant-garde all benefited substantially from women's campaigns to win them a more central place within the nation's artistic canon. […] The women who championed these causes promoted forms of artistic endeavor that had failed to win the respect or the backing of most male connoisseurs. In an era when cultural activities were increasingly viewed as women's pursuits, the promotion of neglected fields offered few incentives to wealthy male connoisseurs. Disdained by established museums and often derided in the popular press, modern art afforded neither the cachet nor the access to powerful institutions accorded to those who amassed the acknowledged masterpieces of the past. (McCarthy, 1991, p. 179-180)

Ces stratégies et explications sont à tout le moins partiellement applicables aux entrepreneures culturelles de notre corpus pour expliquer leur intérêt envers l'art

moderne. Lefort, Delrue et Guité bénéficiaient d'une formation professionnelle en art durant laquelle elles avaient côtoyé les esthétiques modernes et y avaient été sensibilisées, puisque celles-ci influençaient d'ailleurs leur pratique artistique. Rochon, qui étudiait la peinture en amateur, avait également été mise en contact avec ces esthétiques modernes par l'intermédiaire de ses professeurs Agnès Lefort et Louis Muhlstock. Ainsi, l'intérêt de ces femmes pour les esthétiques modernes ne s'est pas dessiné au moment de fonder leur entreprise ; au contraire, cet intérêt a alimenté leur désir d'en fonder une afin de diffuser ces esthétiques et de sensibiliser les publics. Mais encore, sûrement avaient-elles aussi une sensibilité pour la réalité économique des artistes modernes canadien.ne.s et québécois.es en étant elles-mêmes artistes ou en en côtoyant au quotidien.

Dans ce chapitre, nous démontrerons que la presse écrite a souvent justifié l'activité des entrepreneures culturelles en la présentant en tant qu'application de supposées qualités féminines intrinsèques. Il y sera d'abord question de la construction des rôles traditionnels féminins et de comment ces conceptions ont pu avoir un effet sur la place et la présence des femmes dans les secteurs artistique et culturel. Le rôle que la presse écrite a joué dans la construction des carrières artistiques des entrepreneures culturelles de notre corpus sera ensuite examiné en nous attardant à la place des rapports de genre dans ces représentations. Pour ce faire, nous nous appuierons principalement sur les théories de l'éthique et des métiers du *care* (Friedman, 2011 ; Molinier, 2011, 2015 ; Nakano Glenn, 2009, Paperman, 2015) ainsi que sur l'histoire des représentations en tant que catégorie d'analyse historiographique. Dans cet esprit, les pistes d'analyse sur l'autoreprésentation des femmes en période de professionnalisation dans le secteur artistique développées par Huneault (2012), McCarthy (1991) et Prieto (2001) nous permettront d'étudier celles des entrepreneures culturelles. Nous ferons également un rappel des stratégies évoquées dans le premier chapitre de cette thèse qui avaient été utilisées afin de légitimer les esthétiques modernes, et ce, afin de constater si des

stratégies similaires ont pu aussi être utilisées pour légitimer le travail des entrepreneures culturelles de notre corpus.

8.1 Rôles traditionnels et espaces sexués

L'attribution de rôles, espaces et traits aux personnes en fonction de leur sexe à partir du XIXe siècle (dénoncée notamment par les historiennes de l'art Rozsika Parker et Griselda Pollock dans leur ouvrage *Old Mistresses : Women, Art and Ideology* publié en 1981) n'est pas exclusive à l'histoire de l'art et a participé à définir des sphères exclusives aux hommes et aux femmes, confinant ces dernières à l'espace domestique et à la sphère privée. L'historienne Michelle Perrot estime qu'il s'agissait alors d'une « forme de rationalisation de la société » et que jamais avant cette période la « division sexuelle des rôles, des tâches et des espaces n'a[vait] été poussée aussi loin » (1998, p. 386).

Sesame and Lillies (d'abord publié en 1865), rédigé par l'écrivain et critique d'art britannique John Ruskin, est évocateur de la construction de ce processus de différenciation, l'auteur allant même jusqu'à scinder son ouvrage en deux sections[223] ; l'une traitant du rôle accordé aux hommes, l'autre du rôle des femmes :

> We are foolish […] in speaking of the « superiority » of one sex to the other, […] each completes the other, and is completed by the other […].
>
> Now their separate characters are briefly these : The man's power is active, progressive, defensive. He is eminently the doer, the creator, the discoverer, the defender. His intellect is for speculation and invention ; his energy for adventure, for war, and for conquest […]. But the woman's power is for rule, not for battle, – and her intellect is not for invention or creation, but for sweet ordering, arrangement, and decision. She sees the qualities of things, their claims, and their

[223] Il s'agit en fait du texte de deux conférences.

> places. Her great function is Praise […]. By her office, and place, she is protected from all danger and temptation. The man, in his rough work in open world, must encounter all peril and trial […]. But he guards the woman from all this ; within his house, as ruled by her […].
>
> She must be enduringly, incorruptibly good ; instinctively, infallibly wise – wise, not for self-development, but for self-renunciation […]. (Ruskin, 1909-1914, par. 67-69)

Ruskin soutient qu'il n'y a aucune hiérarchisation entre les hommes et les femmes dans le couple (présumé hétérosexuel), mais plutôt une complémentarité ; bien que ses propos laissent plutôt concevoir, avec un regard actuel, une domination masculine certaine. Son discours participe notamment à une partition des aptitudes et qualités féminines ainsi que masculines. Ce faisant, l'auteur dirige indirectement les hommes et les femmes dans des sphères d'activité et de travail distinctes. Par rapport à la production artistique, Ruskin rejette la possibilité que des femmes puissent être créatrices (donc artistes) bien qu'il encourage, ailleurs dans son ouvrage, qu'elles reçoivent une éducation artistique à la musique et aux beaux-arts. Toutefois, Ruskin sous-entend que cette éducation doit être orientée autour de la précision et de la minutie que demande l'interprétation (la copie) d'œuvres préexistantes (Ruskin, 1909-1914, par. 79).

L'auteur participe également à l'attribution d'un espace (domestique ou public), de forces et de limitations fondées sur le sexe : ainsi Ruskin désigne-t-il aux femmes l'espace domestique, une intelligence liée à l'agencement et à l'ordonnancement, un rôle de soutien (de soin, de louange) et des qualités comme le dévouement, l'amabilité, la bonté, la douceur et la modestie (Ruskin, 1909-1914, par. 68-69).

Nous pouvons extrapoler que, selon Ruskin, le rôle des femmes dans le domaine culturel se situe davantage dans le soutien (des hommes artistes) et dans l'agencement et la mise en place des objets de décoration (ou œuvres), tout en encourageant chez

elles un certain degré de connaissance artistique qui leur permet d'en apprécier les qualités et de développer leur goût.

Alors que Ruskin semble considérer cette différenciation des sexes comme *naturelle*, les écrits de John Stuart Mill publiés dans les mêmes temps laissent comprendre chez lui une conscience du caractère construit du genre et du contrôle exercé sur les femmes :

> Pour que cette masse de petits intérêts [(l'art de la conversation, les efforts consacrés par les femmes à leur toilette, etc.)], qu'*on* a rendus importants pour *elles*, leur laissassent assez de loisirs, assez d'énergie et de liberté d'esprit pour cultiver les sciences et les arts, il faudrait qu'elles eussent à leur disposition une richesse bien plus grande de facultés actives que la plupart des hommes. (l'italique est de nous) (Mill, 1869, p. 57-58)

Il semblerait toutefois que cette conscience soit exceptionnelle chez les auteurs de cette période, Parker et Pollock constatant plutôt que la majorité d'entre eux participent à la prescription de rôles et de comportements sociaux alors qu'ils prétendent décrire des faits naturels (1981, p. 10).

Ainsi, depuis le XIXe siècle, des discours visent une séparation des activités des hommes et des femmes entre les sphères publique (celle des hommes) et privée (celle des femmes), mais aussi à enraciner plusieurs stéréotypes concernant les qualités et aptitudes intrinsèques féminines et masculines (Paperman, 2015, p. 29 ; Schweitzer, 2002). Sylvie Schweitzer souligne d'ailleurs que cette partition des tâches est alors caractérisée par une absence de rémunération courante pour les occupations féminines (2002). Durant la même période, malgré cette division des espaces, notons que des femmes réussissent à s'insérer dans une certaine forme de vie publique en Amérique

du Nord à travers leur implication auprès d'associations à caractère philanthropique[224]. Il est alors socialement convenable pour les femmes de consacrer du temps à ce type d'activités, dans la continuité des rôles de bienveillance, de soin et de bonté qui leur sont accordés (McCarthy, 1991, p. 4).

8.2 Travail, art et rôles traditionnels féminins

8.2.1 Les effets de la Seconde Guerre mondiale sur les femmes dans la population active et sur l'acceptabilité sociale du travail féminin

Au Québec, la réflexion sur l'acceptabilité sociale du travail salarié féminin (surtout pour les femmes mariées) au XXe siècle a notamment été influencée par la Seconde Guerre mondiale et par les valeurs traditionnelles canadiennes-françaises.

L'historienne Denyse Baillargeon souligne que, durant la Seconde Guerre mondiale, les nationalistes canadiens-français s'opposent fortement dans leurs discours au travail salarié des femmes mariées, en le considérant comme une menace à l'intégrité de la cellule familiale et en le nommant responsable de divers désordres sociaux telle la délinquance juvénile (2012, p. 153). Les données témoignent toutefois de la présence notable des femmes mariées dans la population active. En 1941, le recensement précise que la main-d'œuvre féminine québécoise comprend près de 86 % de célibataires ; 6,5 % de femmes séparées, divorcées ou veuves ; et près de 7,5 % de femmes mariées (Baillargeon, 2012, p. 153-154). Dès 1943, la proportion des femmes mariées dans la

[224] Il est dans ce cas-ci question de femmes mariées appartenant à une classe financière aisée, pour lesquelles le salaire de l'époux suffit à la famille et qui, pour la plupart, ont les moyens de s'offrir une aide domestique et ont, par conséquent, assez de temps libre à consacrer à l'extérieur de leur foyer (Blair, 1994, p. 3 ; McCarthy, 1991, p. xiii). Plusieurs femmes appartenant à une classe moins fortunée, ou qui ne sont pas mariées, devaient exercer un travail rémunéré hors du foyer.

population active augmente en raison des besoins accrus par l'industrie de guerre (Baillargeon, 2012, p. 154).

Durant la Seconde Guerre mondiale, bien que la plupart des femmes amenées à travailler dans l'armée y exercent des tâches traditionnelles de bureau, certaines se font confier des tâches masculines (dans les domaines de la mécanique ou du dessin technique, par exemple) (Baillargeon, 2012, p. 155). Ainsi :

> La guerre a un impact considérable sur les femmes, non seulement parce qu'elles exercent des fonctions qui sortent de leurs attributions traditionnelles, mais aussi parce que l'État et l'ensemble de la société reconnaissent publiquement que leurs contributions sont vitales pour l'effort de guerre et qu'elles sont parfaitement capables de les accomplir avec diligence et compétence. (Baillargeon, 2012, p. 155)

Baillargeon ajoute qu'une reconnaissance nouvelle de l'apport du travail domestique prend momentanément place durant cette période :

> C'est particulièrement le cas des ménagères à qui le gouvernement demande de composer avec le rationnement sans pour autant négliger la bonne alimentation de leur famille, la santé de la population apparaissant comme une condition essentielle à la poursuite de la guerre ; jamais auparavant le travail domestique des femmes, notamment leur rôle de consommatrice, n'avait été aussi clairement reconnu comme une composante indispensable du bon fonctionnement de la société. (2012, p. 155)

Avant même la fin du conflit armé, l'État fédéral commence toutefois à mettre en place des mesures pour provoquer le retour des épouses et mères au foyer par la fermeture de garderies et l'instauration de mesures fiscales incitatives (Baillargeon, 2012, p. 156). Néanmoins, suite à un bref retour au foyer, ces mesures ne suffisent pas à freiner l'attrait du marché de l'emploi pour les femmes mariées, dont le nombre va en augmentant dès la fin des années 1940 (pour atteindre 17 % de la main-d'œuvre féminine au début des années 1950 puis 32 % au début des années 1960), et ce, malgré

le fait que « de larges pans de la population [québécoise] continuent de condamner les mères qui travaillent » (Baillargeon, 2012, p. 157-158).

Entre les années 1940 et 1960, le secteur tertiaire des services (« déjà fortement féminisé ») se développe et leurs besoins en main-d'œuvre sont croissants et nombreux ; ce qui favorise entre autres l'acceptation pour les employeurs de l'embauche de femmes mariées (Baillargeon, 2012, p. 158). Durant cette même période, on voit l'apparition ou la consolidation, notamment, de professions féminines (métiers féminins) dans le domaine de l'assistance et de la santé, en professionnalisant des tâches autrefois dévolues au secteur caritatif ou perçues comme vocationnelles et relevant de qualités intrinsèques pour lesquelles aucun salaire n'était attribué (Baillargeon, 2012, p. 160).

Baillargeon souligne que, par le passé, le fait que l'enseignement et le travail de soins dans le milieu hospitalier étaient majoritairement à la charge des religieuses leur « permettait d'imposer une vision apostolique [de ces] carrières […] suivant laquelle le dévouement et l'esprit de charité devaient prévaloir sur la recherche de gains matériels » (2012, p. 164). Dans cet esprit, l'historienne Michelle Perrot soutient que la notion même de métier féminin perpétue une certaine absence de reconnaissance des compétences professionnelles des femmes sous la justification qu'il s'agirait plutôt de l'expression d'aptitudes naturelles qui justifierait aussi, indirectement, une inégalité dans la rémunération par la dénégation de ces compétences réelles (1998, p. 202). Ainsi, « [d]es qualifications réelles déguisées en "qualités" naturelles et subsumées dans un attribut suprême, la féminité : tels sont les ingrédients du "métier de femmes", construction et produit du rapport des sexes » (Perrot, 1998, p. 202).

Néanmoins, suivant l'après-guerre, la proportion de femmes laïques dans ces domaines professionnels va en augmentant, en raison de la combinaison d'une baisse des effectifs dans les communautés religieuses féminines et de l'augmentation généralisée des

besoins de main-d'œuvre dans le secteur tertiaire (Baillargeon, 2012, p. 164, 158-159). Ce faisant, ces femmes laïques se regroupent et revendiquent le statut de professionnelles impliquant une reconnaissance sociale et économique de leurs savoirs et compétences plutôt que reposant sur leurs qualités morales (Baillargeon, 2012, p. 160, 164). Dans le même esprit, Sylvie Schweitzer identifie un phénomène similaire qui se produit en France entre 1920 et 1960, alors que des activités traditionnellement féminines sortent du domaine de la vocation ou du bénévolat pour acquérir un véritable statut professionnel (2002). Nous expliquerons dans les prochaines pages qu'une mutation semblable des activités féminines a également été constatée par plusieurs chercheur.e.s vis-à-vis du secteur culturel.

8.2.2 Le travail et les rôles traditionnels féminins

Nous avons déjà mentionné que plusieurs femmes ont d'abord réussi à prendre place dans la sphère publique par leur activité auprès d'associations à caractère philanthropique. Dans le même ordre d'idées, l'implication dans des activités de diffusion artistique est également acceptable, puisqu'on les associe aux rôles d'embellissement et d'ordonnancement prescrits aux femmes dans la sphère domestique.

Esther Trépanier relève que des critiques, durant les années 1910 et 1920 au Québec, constatent que plusieurs femmes de milieux aisés jouent un rôle de mécène (ou de bénévole) dans l'organisation d'expositions, bien que la majorité se satisfont plutôt de leur mission d'éducation à l'art dans la sphère domestique auprès de leur propre cellule familiale (Trépanier, 1997, p. 68). Trépanier note aussi que certaines de ces femmes, pour la plupart anglophones, utilisent leur domicile durant cette période pour accueillir de courtes expositions. Celles qui organisent de telles expositions ne sont pas alors considérées comme des entrepreneures ou des professionnelles, mais comme des femmes philanthropes qui exercent, par l'art et le bon goût, leur rôle *spécifiquement féminin* d'élévation morale (Trépanier, 1997, p. 71).

Encore en 1950, on considère parfois que le travail des femmes à l'extérieur du foyer « ébranle l'autorité paternelle » et « menace la stabilité et l'harmonie domestique » (*Le Front ouvrier*, 3 juin 1950, p. 4, cité dans Barry, 1977, p. 47). Mais, durant cette décennie, on voit progressivement survenir une adaptation des raisons socialement acceptables pour justifier la présence de femmes sur le marché du travail, qui vont commencer à inclure les motivations personnelles et psychologiques. Néanmoins, cette acceptation était conditionnelle à deux aspects. Premièrement, le travail devait demeurer, dans tous les cas, subordonné aux rôles et devoirs familiaux ainsi que maternels dans la sphère domestique (Barry, 1977, p. 52). Deuxièmement :

> [L]e travail féminin sera d'autant plus difficilement accepté qu'il s'éloignera des tâches traditionnellement réservées aux femmes. La notion de métier féminin servirait donc à donner bonne conscience à la société qui se dit prête à accepter le travail de la femme pourvu qu'il s'effectue dans un cadre traditionnellement féminin. (Barry, 1977, p. 56)

Dans le même ordre d'idées, Esther Trépanier note qu'on associait durant les décennies 1920 et 1930 les arts décoratifs à ce travail féminin qui consistait « en une solution plus conforme à l'idée que l'on se fai[sai]t de la fonction sociale de la femme » (2007, p. 340).

Dans son texte « Les femmes dans le mouvement syndical québécois » (1977), Mona-Josée Gagnon fait état d'une période d'ouverture et de changement idéologique perceptible autour des années 1960 au Québec. Selon l'auteure, il était alors attendu des femmes qu'elles exercent des fonctions dans la société, toutefois celles-ci devaient préférablement être liées à leurs « capacités », inclinaisons et qualités féminines intrinsèques tels l'esprit de sacrifice, l'altruisme, la douceur et l'instinct maternel (Gagnon, 1977, p. 148). Ainsi, « [o]n réclame donc la contribution des femmes dans la société et on l'acceptera dans la mesure où cette contribution s'exerce dans les cadres d'une conformité bien comprise » (Gagnon, 1977, p. 148). Nous constaterons dans ce chapitre que l'activité des entrepreneures culturelles de notre corpus a souvent été

inscrite dans ce registre en correspondant aux qualités et traits considérés intrinsèquement féminins.

Les propos de l'éditorial de Fernande Saint-Martin pour le numéro inaugural du magazine féminin *Châtelaine* s'inscrivent dans cet ordre d'idées :

> Il importe que la femme cultive avec une perfection toujours plus grande l'élégance et la beauté, ainsi que les divers arts ménagers qui perpétuent dans notre vie quotidienne les plus belles traditions françaises. D'autre part, les beaux-arts et la politique, l'éducation, la science et les problèmes sociaux ne sont plus aujourd'hui une chasse gardée au sexe fort ; il est bon aussi que « l'honnête femme ait des lumières sur tout », puisque son sort et celui de ses enfants sont liés au destin du monde. (octobre 1960, p. 1)

Souvenons-nous que Saint-Martin avait participé en 1955 à la fondation de L'Actuelle à Montréal, la première galerie commerciale canadienne à diffuser exclusivement de l'art non figuratif. Les propos de Saint-Martin témoignent d'une période d'ouverture pour les femmes à une multiplicité de possibilités, mais également d'un besoin de s'appuyer sur les rôles traditionnels féminins liés à la sphère privée et aux fonctions de soin, de transmission (éducation) et de reproduction. En nommant en premier l'apprentissage des beaux-arts parmi les domaines accessibles aux femmes, Saint-Martin utilise une stratégie qui lui permet d'apporter des idées nouvelles tout en les inscrivant dans une tradition où l'on présuppose qu'une sensibilité artistique ainsi qu'une créativité soient *naturelles* aux femmes.

8.2.2.1 Un premier centre d'art au Québec : des représentations d'abord orientées autour de la tradition

L'exemple du Centre d'art de Sainte-Adèle illustre aussi cette stratégie d'inscription d'idées nouvelles dans la tradition afin de les faire accepter socialement. En effet, il s'agissait alors de faire accepter par les populations locales et touristiques ainsi que par

le milieu culturel un tout nouveau type d'institution et qui, de surcroît, était dirigé par une femme.

Cette situation particulière a donc occasionné, pour sa fondatrice Pauline Rochon, une entreprise de quête de reconnaissance (ou de légitimation) pour le centre d'art qu'elle souhaitait (ou venait de) fonder, et ce tant auprès des populations locales que du milieu culturel québécois.

Une stratégie adoptée par Rochon, particulièrement durant les premières années suivant la fondation du centre d'art, a été de mettre en avant-plan le caractère « traditionnel » de ce type d'organisme et des activités offertes, minorisant son aspect novateur afin de favoriser son acceptation sociale et culturelle dans une conception de continuité. Nous avons déjà traité, dans le premier chapitre de cette thèse, des réflexions de François-Marc Gagnon qui identifie trois fondements identitaires du Canada français durant la seconde moitié des années 1940 : la morale catholique, le lien avec la nation française et l'importance de la tradition. Cette orientation des représentations est aisément perceptible dans la brochure imprimée du centre d'art pour sa deuxième saison d'activité (1950). Ce document contient notamment un texte rédigé par Rochon et six autres écrits par des membres du corps professoral. Tous font allusion au lien à la tradition, à la culture canadienne ou à la nation française[225], comme dans cet exemple de la main de Rochon :

---

[225] Dans leur ordre d'apparition dans la brochure : « Quel cadre plus charmant que celui de la montagne, des Laurentides, dans cette belle province de Québec, dans ce Canada Français unique au monde, où deux cultures se rencontrent sans que l'apport de l'une modifie la tradition de l'autre » (Rochon, 1950, s. p.) ; « La Canadienne semble avoir hérité de son ancêtre française le goût du beau vêtement » (Guay, 1950, s. p.) ; « La Province de Québec avec sa culture française tempérée par les cultures anglaise et américaine pourrait produire l'art le mieux équilibré du monde » (Lorrain, 1950, s. p.) ; « Si au Canada les tissages ont toujours été grossiers, c'était pour répondre aux exigences immédiates et utilitaires. Il ne faut pas laisser mourir une tradition qui fit la gloire de nos ancêtres » (Michaud Reusch, 1950, s. p.) ;

> Aussi y retrouve-t-on [au centre d'art] les échos d'un passé, où la France émue s'identifie dans son langage, ses coutumes, ses goûts artistiques. Son folklore aussi y a pris racine, la jeune mère Canadienne endort son enfant avec les mêmes chants que ses aïeules de France.
>
> L'enseignement du centre d'art est dispensé dans la plus pure tradition française. (Rochon, 1950, s. p.)

Ce procédé pourrait également avoir eu pour objectif d'encourager l'activité touristique. En effet, Paul Gouin soutient, alors qu'il est Conseiller technique pour le gouvernement provincial, que ce caractère français et la culture canadienne-française feraient partie des attentes des touristes américains. Au sujet des cours et des divertissements qui sont offerts par le centre d'art, il déclare :

> [Ils] représentent pour le touriste ce caractère français qu'ils viennent [sic] chercher dans le Québec. […] Les États-Unis ont aussi de beaux lacs, des montagnes, de la pêche et du ski. Si les américains viennent nous visiter c'est qu'ils espèrent trouver l'attrait du pays étranger. (Gouin cité dans « M. Paul Gouin fait l'éloge du centre d'art de Ste-Adèle », 30 mai 1952, p. 7)

Le fait que la quasi-totalité des mentions à ces aspects ait été conservée dans les textes traduits vers l'anglais dans la brochure et qu'elle contienne un texte unilingue anglophone vantant les attraits touristiques de la province corrobore cette hypothèse.

Rochon insiste également sur son propre attachement pour la tradition et son respect pour le passé afin de mieux confirmer son soutien envers la cause de l'art et de

---

« plus pure tradition de la tapisserie » (Michaud Reusch, 1950, s. p.) ; « [e]t quel enchantement le beau pays des Laurentides offre-t-il à ceux qui veulent emporter avec eux un peu de cette belle nature vue à travers leurs propres sentiments, et rendue dans la plus pure tradition française » (Lefort, 1950b, s. p.) ; Adrien Villandré propose un lien associatif entre le matériau de la céramique et le territoire canadien : « D'ici à la baie d'Hudson il y a partout de la terre glaise. Le bouclier Laurentien est un grand lit d'argile. Avec cette argile nous ferons des pots cet été » (1950, s. p.) ; et Émile Legault mentionne qu'il vise, durant ses cours, à démontrer le « rôle [de l'art dramatique] dans l'élaboration de notre culture canadienne » (1950, s. p.).

l'artisanat modernes en présentant cette position en tant qu'évolution et adaptation plutôt qu'en tant que rupture :

> Pauline Rochon nous dit : « Ma boutique est en effet nommée, d'après cette pèlerine, venue de Paris, pour le trousseau de ma grand'mère. Je vis dans cette vieille maison authentiquement canadienne. Je dors dans le lit où ont dormi cinq générations de ma famille.
>
> - Vous avez un attachement aux choses du passé?
>
> - N'en soyez pas surpris, malgré mon enthousiasme pour l'art contemporain. J'ai été élevée dans la meilleure tradition que je respecte. Je suis toutefois persuadée, que celle-ci ne peut vivre, que si on l'adapte à l'esprit de notre temps. (Benoit, 12 juillet 1952, p. 4)

Ainsi, probablement pour favoriser l'acceptation de la part des populations locales, mais également susciter l'intérêt touristique, Rochon n'a pas hésité à proposer des représentations du centre d'art associées aux valeurs identitaires de la société canadienne-française ni à présenter les esthétiques modernes en tant que filiation à la tradition. Ces stratégies, analogues à celles présentées dans le premier chapitre de cette thèse, avaient également été mise en pratique afin de légitimer auprès des publics la nouveauté et les particularités des esthétiques modernes. Nous observerons plus loin comment certaines de ces stratégies ont pu, involontairement, participer à la minorisation du rôle qu'ont eu les centres d'art dans le développement culturel du Québec.

8.2.3 Un art dit féminin

Durant les décennies 1950 et 1960, une plus grande ouverture à la présence des femmes dans le milieu artistique – tout comme dans le milieu du travail, de manière générale – devient perceptible au Québec, mais toujours à travers des balises précises : leur rôle reste indissociablement relié à l'expression d'une « nature » féminine ou, à tout le moins, à celle de traits féminins (Arbour, 2000, p. 4-5). Par exemple, Rose-Marie

Arbour remarque, au sujet des femmes artistes, que l'interprétation de leurs œuvres par la critique de l'époque est construite autour d'une mise en parallèle des composantes formelles des œuvres avec des valeurs morales ou psychologiques traditionnellement féminines, tels le don de soi, la générosité, l'intuition et le sens de la communication (2000, p. 6). Selon elle, ces caractéristiques dites féminines ont été chargées d'une valeur positive dans le discours de la critique des années 1950 et 1960 :

> Dans la représentation que les critiques donnèrent des femmes artistes, il y eut une fusion entre le style abstrait gestuel de la peinture automatiste et les traits dits féminins des femmes peintres. Ces traits furent chargés, pendant une période, d'une valeur positive tant sur le plan esthétique que sur le plan socioculturel. (Arbour, 2000, p. 5)

Ainsi, « la recherche du *féminin* avait dirigé chez les critiques d'art la lecture des œuvres picturales des femmes », menant à une considération de l'art produit en tant que « reflet d'une nature dite féminine plutôt qu'un lieu critique de construction formelle » (l'italique est de l'auteure) (Arbour, 1993, p. 58, 45). Arbour cite l'ouvrage *La peinture moderne au Canada français* de Guy Viau (1964) pour exemplifier son propos : « La peinture abstraite convient aux femmes, à leur mode de connaissance intuitive, à leur capacité de communication » (Viau cité dans Arbour, 1993, p. 44). Arbour estime que les critiques procédaient de même afin de rassurer les publics ainsi qu'eux-mêmes puisque cette justification permettait de donner « un *sens* mesuré à l'art abstrait qui soulevait toujours la méfiance de la part du grand public » (l'italique est de l'auteure) (Arbour, 1993, p. 45).

Nous nous sommes demandée si, durant cette même période, un discours et des stratégies similaires s'instaurent-elles pour légitimer la présence de femmes dans le milieu de la diffusion artistique?

Nos recherches démontrent effectivement que les activités professionnelles des entrepreneures culturelles de notre corpus ont été présentées en correspondance et

adéquation des rôles, aptitudes et qualités considérés comme féminins. Ainsi, la presse écrite aurait également participé à inscrire ces activités en tant que prolongement des rôles traditionnels féminins qui leur sont dévolus dans la sphère domestique.

8.3 Femmes, art et philanthropie

8.3.1 De la philanthropie à l'autorité culturelle

Kathleen D. McCarthy constate que l'histoire de la philanthropie féminine dans le milieu culturel aux États-Unis a été marquée par une lente transformation du travail charitable vers une véritable autorité culturelle (1991, p. 244).

Quelques chercheures se sont intéressées au phénomène de l'implication des femmes dans la diffusion artistique des avant-gardes. Sur la question, McCarthy remarque que ce sont des femmes qui ont pris les plus gros risques (davantage que les hommes) en ce qui a trait aux pratiques artistiques expérimentales, avant-gardistes, ou encore non reconnues, et en achetant des pièces ne représentant pas encore une valeur d'investissement reconnue (1991, p. xi). De cette manière, ces femmes ont contribué non seulement à la reconnaissance, mais également à la redéfinition, de l'avant-garde (McCarthy, 1991, p. 211). Plutôt que d'adopter une attitude passive en soutenant les canons artistiques acceptés, des protectrices de l'art telles Gertrude Whitney, Abby Rockefeller, Lillie Bliss, Mary Quinn Sullivan, Isabelle Stewart Gardner, Edith Halpert, Betty Parsons et Peggy Guggenheim ont décidé de contester le milieu de l'art, d'en élargir les limites et de légitimer de nouveaux types de pratiques artistiques en créant des espaces (musées et galeries) alternatifs pour les diffuser (McCarthy, 1991, p. 243-244). Plus encore, McCarthy ajoute qu'elles ont fait preuve d'ingéniosité dans les manières qu'elles ont prises pour promouvoir la production et les artistes de leur temps (1991, p. 244).

Les efforts de ces femmes ont d'abord été dirigés envers les arts décoratifs[226] puis, avec le tournant du siècle, envers les arts populaires puis envers les esthétiques modernes américaines (McCarthy, 1991, p. 179). En plus de l'absence de reconnaissance de la part des milieux officiels de l'art, un autre dénominateur commun entre ces pratiques est économique : alors que les hommes du milieu de l'art reconnus en tant que connaisseurs possédaient un capital personnel ou institutionnel important, les femmes avaient, pour la forte majorité, une capacité d'acquisition moindre (McCarthy, 1991, p. 180). Les productions de l'art populaire, des arts dits mineurs et de l'art moderne étaient moins onéreuses que les pièces d'art bénéficiant déjà d'une reconnaissance officielle (McCarthy, 1991, p. 180).

De son côté, l'historienne Karen J. Blair étudie le phénomène des clubs d'art féminins aux États-Unis dans *The Torchbearers. Women & their Amateur Arts Associations in America, 1890-1930* (1994). Ces associations, dont l'objectif était d'organiser et de promouvoir des activités culturelles, étaient un moyen pour leurs membres de pallier l'exclusion des femmes de la sphère professionnelle artistique (masculine) en créant un système alternatif. Blair réussit à démontrer que les activités de diffusion organisées par ces associations artistiques bénévoles ont joué un rôle important dans la promotion du travail d'artistes exclu.e.s du circuit artistique conventionnel de l'époque, parce que femmes et / ou artistes modernes américain.e.s.

Judy K. Collischan Van Wagner (1984) établit plusieurs généralisations au sujet des femmes actives dans la diffusion des arts visuels durant le XXe siècle aux États-Unis. Par exemple, toutes les femmes qu'elle a étudiées ont exprimé, directement ou indirectement, la reconnaissance de la fonction éducative de leur profession. Elles

---

[226] À l'époque, de telles initiatives ont été justifiées naturellement par leur genre féminin plutôt que représentées en tant qu'innovations.

étaient intéressées aux productions artistiques de leur temps, à la non-figuration, à l'abstraction et au travail des jeunes artistes américain.e.s (Collischan van Wagner, 1984, p. 7). Elle dénote aussi chez ces femmes un rejet de l'art appartenant aux courants dominants (« rejection of mainstream art ») (Collischan van Wagner, 1984, p. 8). Catherine Gonnard et Elisabeth Lebovici évoquent également le rôle de protectrices des arts en France qui aurait longtemps été « attribué aux femmes par le biais des salons et du mécénat » (2007, p. 258) ; il s'agissait alors d'un rôle consenti aux femmes appartenant à une classe aisée qui disposait d'un pouvoir financier important.

Pour justifier la présence nouvelle de plusieurs femmes actives dans la diffusion des arts visuels, Collischan Van Wagner émet l'hypothèse que ce type de profession leur offrait la possibilité de correspondre aux rôles traditionnels féminins de soutien et d'éducation, durant une période où les femmes étaient socialisées afin de concevoir leur place leur et leur rôle comme tels (1984, p. 7). Néanmoins, ce type de carrière leur permettait également d'apprécier une liberté dans la sélection des artistes et pratiques qu'elles souhaitaient diffuser, selon leurs goûts et leur conception personnelle de l'art (Collischan van Wagner, 1984, p. 8). Quant à Gonnard et Lebovici, elles comprennent la fonction de galeriste en tant que stratégie permettant aux femmes de combiner les rôles traditionnels féminins de soutien et de dévouement avec un désir d'entrepreneuriat et de prise de pouvoir (2007, p. 258).

Le milieu artistique est un de ceux dans lesquels il devient le plus rapidement acceptable pour les femmes d'occuper un poste de gestion ou de direction. Les métiers du *care* (domestique, institutrice, gouvernante, infirmière, etc.) sont également acceptables pour les femmes puisque ces activités s'articulent en continuité des rôles traditionnels féminins (travail du *care*) dans la sphère privée. Plusieurs études traitant

de la situation au Canada vont en ce sens et démontrent[227] que les femmes au travail ont été longtemps cantonnées dans un nombre restreint de catégories professionnelles associées à la sphère domestique ou liées à la valeur jugée féminine de don de soi (Arbour, 1982, p. 7).

8.4 Le travail de médiation culturelle et le *care*

Le travail du *care*, par les qualités qu'il requiert et par l'espace dans lequel il se déroule, est associé au genre féminin. Joan Tronto souligne que le *care* consiste en une pratique, (acte, travail) plutôt qu'en une disposition (2009, p. 163). Cette distinction permet de concevoir le *care* en tant que travail et non pas en tant que l'expression de qualités considérées *naturellement* féminines. Alain Smagghe définit le travail du *care* en tant que « travail de réponse aux nombreux besoins des personnes vulnérables » (22 janvier 2015). Le travail du *care* est une activité qui a d'abord eu pour lieu la sphère privée (domestique et familiale), mais qui peut aussi avoir lieu dans l'espace public (en tant qu'activité bénévole ou professionnelle). L'activité du *care* se retrouve dans le domaine du service et peut regrouper les champs du soin, de l'aide et de l'accompagnement (Smagghe, 5 mars 2013). Les métiers du *care* (dont les tâches principales se situent dans ce domaine) sont traditionnellement considérés comme féminins. Smagghe soutient que les métiers du *care* « comportent une dimension de relation aux personnes et de réponse à leurs besoins singuliers » (5 mars 2013).

Bien que nous choisissions de considérer le *care* comme une pratique, ce domaine d'activité est souvent considéré en tant qu'expression de valeurs et qualités jugées

---

[227] Voir entre autres *L'école rose… Et les cols roses : la reproduction de la division sociale des sexes* de Francine Descarries-Bélanger (1980), ainsi que *Les Canadiennes et la Seconde Guerre mondiale* de Ruth Roach Pierson (1983).

féminines telles que la prévenance, l'attention éducative et aux besoins d'autrui, ainsi que la compassion. Yolande Cohen, qui a étudié les associations philanthropiques en tant que lieu d'insertion et d'action dans la vie publique privilégié par les femmes, considère que ces femmes ont d'abord déployé, dès la fin du XIXe siècle, un discours qui a associé le travail philanthropique d'assistance aux personnes vulnérables aux valeurs du *care* (2010, p. 20-21). Selon l'auteure, l'association de cette catégorie d'activité aux valeurs dites féminines du *care* participait à la construction de cette activité en tant que domaine féminin (Cohen, 2010, p. 20). Mais encore, elle constate : « Plutôt que de contester les stéréotypes de la féminité […] ces associations construisent leur mouvement sur ces stéréotypes pour en faire un levier de leur intervention » (Cohen, 2010, p. 21). Il semblerait que les entrepreneures culturelles de notre corpus aient parfois adopté une stratégie similaire pour justifier leurs interventions audacieuses dans le milieu artistique. La réception écrite de leurs activités, dans la presse généraliste et spécialisée, aurait fait de même, associant parfois leurs actions au domaine philanthropique ainsi qu'aux valeurs du *care*. Ainsi, dans les médias imprimés, plusieurs critiques d'art et journalistes situent le domaine d'action des entrepreneures culturelles de notre corpus dans le secteur philanthropique davantage que celui artistique, notamment en utilisant un registre lexical de l'altruisme[228], de l'aide[229] de la générosité et du dévouement[230].

---

[228] Par exemple, « J'imagine un peu tout le *désintéressement* [de Rochon] » (l'italique est de nous) (Dupire, 17 juin 1950, p. 4) ; et Lisette Morin décrit Suzanne Guité et Alberto Tommi comme des êtres « [é]pris d'*altruisme* » (l'italique est de nous) (3 août 1956, p. 12).

[229] Par exemple, « Pauline Rochon a rendu *service* à Sainte-Adèle » (l'italique est de nous) (Parizeau, 4 août 1962, p. 19). Un autre auteur va plus loin en soutenant qu'elle a même rendu « grand service » à la province (Asselin, 28 juin 1952, p. 2).

[230] Tel que dans ces exemples : « The Art Centre is an organization of which we can all be proud and it is due to Mrs. Lee's *devotion*, *dedication* and plain hard work […] » (l'italique est de nous) (C'ville Art

8.4.1 La reconnaissance du soutien porté aux artistes professionnel.le.s

En 1949, le Conseil canadien des arts[231] soutient qu'un très faible nombre de peintres et de sculpteur.e.s canadien.ne.s réussissent à obtenir un revenu suffisant hors des secteurs de l'art commercial (illustration, graphisme publicitaire, etc.) et de l'enseignement (1949, p. 1). L'association considère également que des millions de Canadien.ne.s sont culturellement sous-privilégié.e.s, par une lacune d'accessibilité, surtout hors des centres de population, tant pour apprécier des œuvres que pour avoir la possibilité de s'exprimer à travers les arts (Conseil canadien des arts, 1949, p. 1-2).

Comme cela a été abordé dans les chapitres précédents, les entrepreneures culturelles de notre corpus ont eu pour objectif de soutenir les artistes canadien.ne.s professionnel.le.s actuel.le.s, que leur travail bénéficie déjà d'une certaine reconnaissance ou non. Pour ce faire, certaines ont exposé et diffusé leurs productions et d'autres les ont engagé.e.s afin qu'ils et elles puissent enseigner leur discipline hors des centres urbains artistiques. Alors que ces femmes ont joué un rôle actif dans le développement du réseau culturel au Québec et de la reconnaissance d'esthétiques et de pratiques modernes, certain.e.s auteur.e.s situent les relations qu'elles entretenaient avec les artistes dans le domaine de l'aide et du soutien, en insistant sur les valeurs du *care* jugées féminines.

Centre hold party, 30 octobre 1968, p. 8) ; « Mrs. Lee was applauded and thanked for her twelve years of successful work and *dedicated services* as President of the Cowansville Art Centre » (l'italique est de nous) (Riordon, 18 septembre 1968, p. 1) ; « […] *dévouée* directrice et fondatrice [du centre d'art de Sainte-Adèle] » (l'italique est de nous) (Belle fin de la 5e saison…, 25 août 1953, p. 6). Voir aussi Dupire, 17 juin 1950, p. 4.

[231] L'association, fondée en 1945, regroupe des travailleur.euse.s culturel.le.s qui cherchent à favoriser l'épanouissement des arts au Canada et à aider les artistes canadien.ne.s. Le Conseil change de nom en 1958 et devient par la suite la Conférence canadienne des arts.

8.4.1.1 Dans les galeries

Pour ce faire, certain.e.s n'hésitent pas à dépeindre les artistes modernes comme des êtres nécessiteux, incompris, voire asociaux et sans ressources, en insistant sur le caractère essentiel du travail d'Agnès Lefort à leur égard. Par exemple, Roland Lorrain déclare : « [V]ous êtes indispensable pour faire le pont entre [les peintres], souvent peu sociables, et le public de bonne volonté » (24 septembre 1955, p. 3, 13). Paul Gladu apporte des propos qui vont dans le même sens : « Bien des artistes lui doivent d'avoir pu se manifester, eux qui se sentaient incompris, eux que leur art même tenait à l'écart de la faveur publique » (5 juillet 1953, p. 50). Enfin, Marjorie Merrow présente la direction artistique de Lefort comme s'il s'agissait de travail social : « Miss Lefort concentrates almost exclusively on Canadian talent, and has helped many young artists to help themselves » (30 juin 1953, p. 12). En utilisant un tel vocabulaire pour traiter des choix d'expositions de Lefort, Lorrain, Gladu et Merrow les inscrivent dans le domaine de la charité plutôt que de les considérer comme des choix esthétiques audacieux, quoique assumés. Cela peut ainsi dévaluer certaines actions des entrepreneures culturelles de notre corpus (dont le soutien aux artistes modernes), en les expliquant par leur bonté féminine plutôt que de les envisager en tant que choix risqués, audacieux ou même visionnaires, puisque leurs choix ont participé au développement des arts au Québec et à la reconnaissance de plusieurs artistes et pratiques.

Un autre article traite de la générosité de Lefort envers les artistes qu'elle expose, autre vertu jugée féminine, en plus de lui attribuer des qualités liées au maternage : « S'il est quelqu'un qui protège les peintres, les lance, leur "donne leur chance" comme on dit couramment, c'est Agnès Lefort » (Oligny, 19 mars 1961, p. 2). Finalement, Lefort elle-même concevait une partie de son travail, en 1961, dans ces paramètres d'aide et de soutien : « Pour moi, une galerie, c'était déjà de l'action sociale […] » (Lefort dans Sarrazin, 23 septembre 1961, p. 26).

8.4.1.2 Dans les centres d'art

Selon Louis-Roland Paradis, il est de la tâche de la direction et du ou des gestionnaires des centres d'art d'aider les artistes professionnel.le.s engagé.e.s pour y enseigner (ainsi que les personnes qui viennent y suivre des classes) :

> Il est facile de comprendre que pour créer dans des conditions idéales les artistes doivent être dégagés le plus possible des soucis et contingences d'ordre matériel. […] D'autre part, l'administration, en étant réaliste, doit avoir une mentalité propre à comprendre les artistes et doit savoir mettre tout en œuvre afin de faciliter leur travail. (1962, p. 22-23)

En ce sens, le travail de l'administration du centre d'art se voit conférer la responsabilité de répondre aux besoins des artistes, voire de les anticiper, afin que ceux et celles-ci puissent se consacrer entièrement à leur tâche d'enseignement ou d'apprentissage.

Pascale Molinier nous fournit un ajout important aux activités incluses dans le travail du *care*, qu'elle comprend en tant que production d'un travail « qui participe directement du maintien ou de la préservation de la vie de l'autre [. C'est] *l'aider ou l'assister dans des besoins primordiaux comme* manger, être propre, se reposer, dormir, se sentir en sécurité et *pouvoir se consacrer à ses intérêts propres* » (l'italique est de nous) (2011, p. 328).

Elle ajoute donc, aux activités répondant à des besoins physiques et matériels essentiels, celles répondant au besoin psychologique d'accomplissement personnel. Ce complément permet ainsi d'inscrire un autre aspect des activités des entrepreneures culturelles dans le travail du *care* soit, dans ce cas-ci, l'assistance aux artistes afin qu'ils et elles puissent pratiquer leur art.

8.4.2 La générosité envers les publics

Certain.e.s auteur.e.s attribuent aussi au public le statut de personnes dans le besoin face aux services apportés par les entrepreneures culturelles. Par exemple, un auteur considère qu'avant la fondation du Centre d'art de Percé, « le public [était] peu favorisé en fait de manifestation artistique » (Coulon, 10 septembre 1960, p. 4-5).

Georges Curzi, notamment, reconnaît l'engagement de la part de Delrue envers les publics de sa galerie :

> Denyse Delrue a communiqué à un grand nombre de personnes la passion des objets artistiques. Georges Curzi qui eut une galerie de 1975 à 1979 me disait qu'il devait en grande partie à Denyse Delrue d'être devenu un amateur d'art, puis un directeur de galerie « engagé ». « Cette femme extraordinaire, disait-il, nous a donné le goût de la peinture. Je dis nous car nous étions un petit groupe… on allait là… on n'avait pas tellement d'argent… et elle perdait un temps fou à nous expliquer la démarche de tel ou tel artiste ». (Robillard, automne 1985, p. 4)

Dans le même ordre d'idées, Julie Marcotte soutient que le désir de Delrue « d'éduquer, de faire de l'animation, de diffuser l'art actuel et promouvoir la démarche de ses artistes a toujours été plus important que le profit » (Marcotte, 2000, p. 106).

8.4.3 Le rôle éducatif de la médiation culturelle

8.4.3.1 La sensibilisation à l'art

Plusieurs auteur.e.s soulignent le rôle éducatif, ou, à tout le moins, de sensibilisation, des entrepreneures culturelles de notre corpus et des organismes qu'elles dirigent.

Par exemple, Christian Larsen constate que les centres d'art permettent à de nouveaux publics de se familiariser avec l'art puisqu'ils seraient des organismes culturels moins élitistes ayant réussi à rejoindre le grand public touristique (Larsen, 25 juillet 1962, p. 6).

En fait, les entrepreneures culturelles de notre corpus reconnaissent toutes que la sensibilisation des publics à l'art constituait un de leurs objectifs principaux. Lefort précise que l'aide qu'elle apportait était entre autres dirigée vers la population et les publics canadiens, en faisant un effort d'éducation et de sensibilisation :

> What came over me suddenly one day was the fact that these other Canadians, outside the main stream of art, actually *wanted* to know what it was all about. They needed to have doors opened for them. Even then they found it difficult. But they *did* want someone to help open those doors. (l'italique est de l'auteur) (Lefort citée dans Haworth, mai-juin 1964, p. 125)

Au sujet de ce rôle d'éducation, Delrue ajoute en entrevue : « Je faisais comprendre ce qu'était l'évolution d'un artiste vivant. Je remplissais le rôle d'une éducatrice vis-à-vis du public » (Delrue citée dans Marcotte, 2000, p. 29).

Certaines photos de Lefort prises dans le cadre de ses activités au Centre d'art de Sainte-Adèle la présentent auprès d'élèves, pointant un tableau ou tenant une palette d'artiste à la main (fig. 8.1)[232]. D'autres, prises à sa galerie, la montrent en situation de conversation ou d'argumentation avec des visiteur.euse.s ou des artistes devant un ou plusieurs tableaux[233]. C'est donc dire que cet aspect d'éducation et de sensibilisation a une importance certaine dans la technique d'approche de Lefort et que les photographes y voient une occasion de dynamiser leurs images en y incluant un personnage qui ne serait pas nécessairement un.e acheteur.e, conférant un rôle à Lefort qui outrepasse la simple relation de marchand d'art : celui d'éducatrice. La légende accompagnant une photographie abonde en ce sens : « Peintre elle-même, Mlle Lefort prend plaisir à

---

[232] Voir entre autres Aitken, 6 août 1949, p. 13 et « Prominent Artist », 20 août 1953, p. 12.

[233] Voir entre autres « Collection de peintures de montréalais pour l'Ouest canadien », 6 juillet 1954, p. 23 (fig. 6.1) ; « Le peintre Bellefleur de retour au pays », 2 octobre 1955, p. 51 et Haworth, mai-juin 1964, p. 124.

expliquer à une visiteuse, Mme Quenneville de Montréal, une peinture abstraite présentement en montre » (Gagnon, 9 octobre 1960, p. 104).

Pauline Rochon nuance ce rôle d'éducation et l'articule davantage comme un objectif de sensibilisation à l'art : « Mlle Rochon se défend bien d'avoir fondé une école ; elle n'est, nous explique-t-elle, que l'agent de liaison[234] entre l'art et l'amateur qui tend vers lui » (Le Myre, 4 décembre 1952, p. 8). En ce qui a trait au Centre d'art de Percé, Suzanne Guité soutient que les classes offertes au jeune public ont pour objectif de les amener à découvrir « en eux-mêmes, dans la nature, et dans notre culture, des valeurs spirituelles et à les exprimer dans les arts, donnant ainsi à leur vie plus de plénitude, de beauté et d'idéal » (Guité-Tommi, 29 juin 1956, p. 1, 8). Donc, les fondatrices et gestionnaires de centres d'art représentent leur rôle, en ce qui a trait aux classes d'art qui y sont données, davantage en tant qu'intermédiaires, ou médiatrices artistiques. Néanmoins, les représentations de leurs activités dans la presse écrite leur accorderont davantage un rôle d'éducation (à la jeunesse) qu'un rôle d'intermédiaire ou d'entrepreneure culturelle.

8.4.3.2 Les centres d'art, le Beau idéal et l'éducation de la jeunesse

Ces représentations liées à un rôle éducatif sont peut-être dues au fait que les centres d'art, de manière générale, sont associés à une fonction d'éducation, ce qui pourrait aussi partiellement expliquer qu'il soit socialement accepté que des femmes dirigent

---

[234] La formulation « agent de liaison » peut attribuer une certaine passivité à l'entreprise de Rochon. Nous ne saurions en déterminer les raisons avec certitude ; s'agit-il plutôt d'un choix de mots de l'auteure, ou cela fait-il plutôt état du trait d'altruisme traditionnellement considéré féminin? Mais, que cette réflexion soit réelle chez Rochon ou plutôt une autoreprésentation stratégique de l'altruisme, cela témoigne d'un effet véritable des rôles et aptitudes traditionnels féminins sur la gestion d'un organisme (ou sa représentation) par une femme durant cette époque.

de tels organismes, car ils seraient liés à certains rôles traditionnels et aux métiers féminins.

En effet, les centres d'art sont décrits en des termes qui peuvent être associés à plusieurs traits et types de profession considérés féminins. Par exemple, Louis-Roland Paradis, en 1962, stipule que la création d'un centre d'art a pour objectif de « mieux servir les citoyens sur un triple plan, à un triple niveau : social, intellectuel et moral » (p. 18). Il évalue que ce type d'organismes occupe une fonction de service à la population ; son domaine d'action peut donc être assimilé aux métiers du *care*, en plus d'y associer une fonction d'éducation. Il soutient également que l'objectif principal d'un centre d'art devrait être d'encourager la création artistique ainsi que les loisirs culturels « tant chez les jeunes que chez les adultes » (1962, p. 33-34). Il précise la nécessité ainsi que la fonction éducative et formatrice des loisirs culturels :

> Dans le développement intégral de la personnalité, les loisirs ont leur part fondamentale et il convient de distinguer loisirs physiques [et] loisirs de l'esprit, orientés non seulement vers l'assimilation du Beau mais également vers la création artistique pour peu que l'on en possède les dons.
>
> Ainsi, loisirs physiques et loisirs culturels sont-ils les uns les autres nécessaires, doivent-ils tendre à se développer parallèlement. (Paradis, 1962, p. 34-35)

Paradis comprend les loisirs culturels offerts par les centres d'art en tant qu'éducation populaire et ajoute :

> Nous estimons donc que vis-à-vis de la population en général le Centre d'Art peut avoir beaucoup à faire sur le plan éducatif.
>
> D'abord chez les jeunes et les adolescents, en faisant comprendre que dans les distractions, les loisirs proprement dit, il doit toujours y avoir plus qu'un simple passe-temps et que l'on retrouve dans le domaine comme ailleurs différents niveaux d'intérêts qui vont pour leur part avec l'âge et les aptitudes des candidats. (1962, p. 61)

La compréhension du « Beau idéal » et du contact avec l'art qui mènent à l'élévation morale se retrouvent dans les objectifs de plusieurs centres d'art, particulièrement lorsqu'il est question des classes d'art offertes au public[235]. D'autres articles rapportent également le rôle joué par les organismes dirigés par les entrepreneures culturelles de notre corpus dans l'éducation à la jeunesse[236].

Finalement, dans un plaidoyer en faveur des centres d'art[237], Paradis affirme qu'ils rendent un service, « [a]u degré scolaire et parascolaire [,] de tout premier plan et d'indubitable nécessité » (1962, p. 87-88).

8.4.4 Effets des associations au travail et aux métiers du *care*

8.4.4.1 Le *care* en tant que catégorie de travail sous-évalué

Une particularité lexicale du registre de l'aide est qu'il fait référence à la notion d'un besoin à combler. L'action répondant à ce besoin se voit donc conférer automatiquement une valeur de nécessité, mais l'associe également au travail du *care*. Marilyn Friedman détermine que les qualités morales stéréotypées attribuées aux femmes peuvent être qualifiées de « communautaires », c'est-à-dire qu'elles sont orientées autour de l'amélioration des conditions de vie d'autrui (Friedman, 2011, p. 84). Elle établit ensuite que ces caractéristiques morales sont dévaluées par rapport à celles attribuées aux hommes : « [Quelles] que soient les préoccupations morales des hommes, elles seront catégorisées en termes, estimables, de "justice et de droit", alors

---

[235] Par exemple, en ce qui a trait au Centre d'art de Percé, Suzanne Guité soutient que les classes offertes au jeune public ont pour objectif de les amener à découvrir « des valeurs spirituelles et à les exprimer dans les arts, donnant ainsi à leur vie plus de plénitude, de beauté et d'idéal » (Guité-Tommi, 29 juin 1956, p. 1, 8).

[236] Voir entre autres « Grand Cocktail au Centre d'Art de Ste-Adèle », 21 janvier 1954, p. 4 et Gladu, 26 juin 1954, p. 4.

[237] Souvenons-nous que l'ouvrage se présente comme un guide pratique visant à faciliter la fondation de centres d'art à travers la province, rédigé par un des fondateurs du Centre d'art de Sorel.

qu'on assignera aux préoccupations morales des femmes les catégories dévaluées de "*care* et de relations personnelles" […] » (Friedman, 2011, p. 85). Ainsi, associer l'activité professionnelle des entrepreneures culturelles de notre corpus à des caractéristiques dites « communautaires » consisterait en une justification *naturelle*[238] de leurs actions, en les inscrivant en tant qu'expression de leurs qualités féminines morales, plutôt que comme une nouveauté comportant un certain élément de risque (soit la diffusion des jeunes artistes canadien.ne.s et des esthétiques modernes) dans le milieu artistique. Mais encore, cette association aux traits moraux dits féminins participe à la dévaluation des actions de ces entrepreneures culturelles en tant qu'activité professionnelle en les situant dans une filiation du travail communautaire, associé au domaine du *care*, catégorie déjà sous-évaluée. Le registre lexical de l'enseignement (éducation et transmission des savoirs) lie également l'activité des entrepreneures culturelles aux métiers ainsi qu'au travail du *care*.

8.4.4.2 Une affiliation stratégique

Les entrepreneures culturelles de notre corpus ont parfois volontairement associé leur activité professionnelle aux domaines du *care* et du travail communautaire, notamment en insistant sur le fait qu'elles répondaient à un besoin. Cette stratégie était surtout utilisée lorsqu'il était question d'aller chercher un soutien financier (auprès de l'État ou de gens d'affaires) pour leur institution. Lors de ces occasions, les entrepreneures culturelles ont présenté leurs actions en tant que solution posée afin de répondre à une demande ainsi qu'à un besoin préexistants. Par exemple, dans une entrevue, Rochon déclare : « I had to convince the Montreal business men and the government of the

[238] Que nous opposons, dans ce contexte, à la notion d'*acquis*, qui implique l'acquisition de connaissances, de compétences et, par conséquent, d'une expertise professionnelle.

Province of Quebec it is cultural activity that is needed and wanted » (Rochon dans Tucker, 28 novembre 1954, p. 12-C).

Delrue aurait également utilisé une association similaire avec le travail philanthropique en 1963 dans l'objectif d'obtenir une subvention de la part du gouvernement provincial. Elle serait allée voir M. Guy Frégault, alors sous-ministre de M. Georges-Émile Lapalme (ministre des Affaires culturelles) et lui aurait dit : « J'ai une galerie d'art et là je n'arrive plus, ce qui arrive, c'est que tous ces artistes-là tombent dans la rue, je prends tous les peintres que les autres ne veulent pas » (Delrue citée dans Marcotte, 2000, p. 87). Impossible de savoir si c'est cet argument qui a orienté la décision du ministère, mais la galerie a effectivement obtenu une subvention durant l'exercice financier 1963-1964 (Ministère des Affaires culturelles du Québec, 1964, p. 245).

8.4.4.3 Revaloriser le *care*

Joan Tronto relève différentes phases du processus du *care* que nous pouvons appliquer aux actions des entrepreneures culturelles de notre corpus. La première d'entre elles consiste en la reconnaissance d'un besoin (son constat) jugé nécessaire à combler et en l'évaluation des possibilités pour y répondre (se soucier de / *caring about*) (2009, p. 147). Vient ensuite la prise en charge (*taking care of*) qui « implique d'assumer une certaine responsabilité par rapport à un besoin identifié et de déterminer la nature de la réponse à lui apporter » (Tronto, 2009, p. 148). La personne qui prend en charge considère donc qu'elle est en mesure de répondre au besoin identifié, que ses décisions et actions peuvent avoir un effet réel et positif. Ensuite, la réponse matérielle, physique ou active au besoin est l'étape qui consiste selon Tronto à accorder les soins (*care giving*) (2009, p. 148). Les entrepreneures culturelles de notre corpus ont toutes identifié un besoin dans leur milieu, qu'il s'agisse d'un manque de lieux de diffusion pour les productions des artistes modernes, canadien.ne.s, locaux.ales ou d'un manque sur le plan de l'éducation / sensibilisation des publics ainsi que des pratiques artisanales ou amateurs, par exemple. Elles ont ensuite cru qu'elles étaient capables de faire une

différence, et ont fondé un centre d'art ou une galerie à partir de rien, pour ensuite diriger cet organisme. L'étape de la prise en charge, telle que théorisée par Tronto, attribue une charge d'agentivité et du pouvoir au processus ainsi qu'à l'acte de *care* et peut permettre d'en concevoir le processus autrement que dans un système qui le dévalue. Selon elle, dévaluer l'acte du *care* en l'associant à l'émotif et à la sphère privée brouille la compréhension que nous pouvons avoir de ses ramifications sociales, politiques ou morales (Tronto, 2009, p. 155).

Allant en ce sens, Tronto rappelle que la sollicitude est dévaluée parce qu'elle se retrouve associée au privé ainsi qu'à l'émotion et à la nécessité : « [p]uisque notre société considère la réussite publique, la rationalité et l'autonomie comme des qualités louables, le *care* est dévalorisé dans la mesure même où il incarne les qualités opposées » (2009, p. 155, 162).

8.5 Femmes gardiennes des valeurs canadiennes

Au Québec, on a longtemps attribué aux femmes, en plus d'une responsabilité de sensibilisation à l'art et au bon goût, la responsabilité de diffuser – dans la sphère privée par la décoration intérieure du foyer – et d'acheter l'art ainsi que l'artisanat local pour « contribuer […] à la rentabilité de *l'art de chez nous* » (l'italique est de nous) (Trépanier, 1997, p. 71). Le rôle des femmes en devenait un, conséquemment, de transmission d'une culture nationale canadienne, ou canadienne-française et des valeurs qui y sont liées. Mais encore, l'œuvre d'art ne se trouve pas uniquement considérée comme un objet décoratif, mais devient aussi une « instance d'élévation morale et nationale » (Trépanier, 1997, p. 71).

Dans les années 1930, Paul Gouin produit un discours dont le propos s'inscrit dans cette thématique. Il accorde aux femmes un rôle éducatif et patrimonial féminin qui peut être accompli par la promotion d'œuvres ayant pour sujet le Canada, mais

également par l'usage et la promotion de la production artisanale de biens fabriqués au Canada qui afficheraient un style canadien. Par l'entremise de stratégies, parmi lesquelles une éducation patriotique et nationale à la jeunesse par les mères, l'établissement rural (colonisation des régions de la province) et la préservation du patrimoine culturel, Gouin milite pour la survie de l'identité canadienne-française (Hamel, 2008, p. 14, 34).

Ses positions participent à la légitimation de la présence de femmes qui défendent et promeuvent l'art et l'artisanat canadien, mais également à celle de l'existence des centres d'arts et de leurs objectifs. En effet, pour favoriser l'établissement de Canadiens français dans les régions rurales et inciter les jeunes déjà en région à ne pas aller s'établir en ville, Gouin propose entre autres de développer l'artisanat régional et de stimuler la vie culturelle et les loisirs afin que la vie en région soit agréable (Gouin, 1947 dans Hamel, 2008, p. 34). C'est donc dire que Gouin devait voir d'un bon œil la création de centres d'art dans les régions, d'autant plus qu'il est allé prononcer au Centre d'art de Sainte-Adèle une conférence sur le sujet à l'été 1957[239]. Mais encore, en 1961, Gouin soumet un mémoire (probablement à Jean Lesage) dans lequel il demande la création d'un réseau de centres d'art (Hamel, 2008, p. 169).

8.5.1 Les entrepreneures culturelles et le développement d'une identité culturelle nationale

Plusieurs critiques d'art et chroniqueur.euse.s artistiques évoquent le rôle que les entrepreneures de notre corpus jouent en tant qu'intermédiaires culturelles dans le développement des arts visuels au Canada et soulignent leur participation à la promotion d'une identité culturelle nationale. Certaines entrepreneures culturelles

[239] La conférence intitulée « La nécessité des centres touristiques culturels » a eu lieu le 9 juillet 1957 (Magnifique programme au Centre d'art de Ste-Adèle, 4 juillet 1957, p. 11).

estiment aussi, dans des entretiens qu'elles ont donnés à la presse écrite, participer au développement culturel du pays. Ainsi, Lefort précise que l'aide qu'elle apportait était entre autres dirigée vers la population et les publics canadiens, en faisant un effort d'éducation et de sensibilisation (Lefort citée dans Haworth, mai-juin 1964, p. 125). Elle déclare avoir accordé la priorité d'exposition, à qualité égale, aux artistes canadien.ne.s (Gagnon, 9 octobre 1960, p. 104). À cet effet, Guy Robert statue que Lefort a été la première galeriste à avoir fait confiance à la « jeune peinture locale » (2 décembre 1961, p. 9).

Dans le même ordre d'idées, plusieurs auteur.e.s considèrent que Rochon a joué un rôle d'importance dans le développement des arts au plan provincial et national[240]. Plusieurs insistent sur la défense, par Rochon, de la culture et des artistes canadien.ne.s : « Une foi ardente en l'avenir culturel de notre pays, doublée d'une connaissance de la puissance de travail et de création de nos artistes canadiens, a poussé cette femme intelligente, originaire d'Ottawa [sic], à s'occuper activement d'art » (Centre d'art créé dans les Laurentides, 25 août 1949, p. 12). On accorde également un rôle spécifique d'éducation à la jeunesse canadienne au centre d'art fondé par Rochon : « Depuis quelques années, ce Centre d'Art […] est au service de la jeunesse du pays » (Gladu, 26 juin 1954, p. 4).

---

[240] En voici quelques exemples : « Les amis de l'Art lui valent d'avoir contribué à faire faire un grand pas à la culture au Canada » (« Pauline Rochon », 10 août 1962, p. 10) ; « Ce qu'elle fait là pour l'art, et même pour le bon renom artistique de notre province, nous rend grand service » (Asselin, 28 juin 1952, p. 2) ; « Mlle Rochon est une ambassadrice admirable. Que n'avons-nous une dizaine de femmes lui ressemblant? Notre pays serait connu pour autre chose que pour son papier, et autrement que par les déclarations tonitruantes de nos politiciens incultes… » (Pourquoi n'aurions-nous pas…, 16 juillet 1953, p. 37) ; « C'est quand l'on voit d'excellentes initiatives comme le Centre d'Art de Ste-Adèle que l'on trouve des raisons nouvelles d'espérer en une vie supérieure de l'esprit au Canada » (Asselin, 28 juin 1952, p. 2). Voir aussi Benoit, 12 juillet 1952, p. 4.

D'aucuns traitent également de l'apport de Rochon à la reconnaissance de la production des artistes ainsi que de l'art canadien aux États-Unis : « Pauline Rochon [...] has been busy the past six years helping to build the cultural prestige of Canada » (Tucker, 28 novembre 1954, p. 12-C). D'autres soulignent son apport à l'activité touristique de la province : « Quebec's tourist trade is going to be given a shot in the arm this year and the "doctor " will be petite, grey-haired Pauline Rochon, the energetic director of Le Centre d'Art at Ste. Adele » (Meehan, 10 novembre 1952, p. 10).

Présentée comme une ambassadrice, on souligne son intérêt et sa détermination à éduquer les États-Uniens sur l'état actuel de la culture canadienne-française (Dufresne, 22 novembre 1952, p. 53 ; Meehan, 10 novembre 1952, p. 10). Rochon précise son objectif de développer la reconnaissance des arts du Canada français :

> Je ne cherche pas, nous a-t-elle dit, à attirer l'attention des touristes par le pittoresque et l'artisanat. Mon travail, c'est de collaborer au progrès des activités artistiques au Canada. Les Canadiens français ont plus à offrir que des tapis tricotés et des canots d'écorce miniatures. J'ai beaucoup de respect pour l'artisanat, mais mon travail personnel concerne les arts proprement dit[s]. (Rochon citée dans Mlle Rochon invitée à faire une tournée artistique aux E-U., 8 novembre 1952, p. 61)

Dans un autre entretien, elle ajoute : « En face de ces idées préconçues [par rapport à l'art au Canada français], j'avoue ma déception. J'essayais de rectifier ces erreurs de jugement » (Rochon citée dans Benoit, 12 juillet 1952, p. 4).

Alors que Rochon tentait de présenter aux États-Uniens que le Canada français était riche d'une culture moderne, Delrue tentait de sensibiliser le public canadien-français à ces esthétiques. Claude Jasmin reconnaît en ces termes le travail entrepris par Delrue :

> Le grand mérite de la galerie Denyse Delrue est d'avoir compris qu'il était urgent de « décolonialiser » les goûts de ce public en voie de formation, lui apprendre le chemin de nos talents indigènes. […] Denyse Delrue a cru aux talents des

> nôtres, la preuve est faite qu'elle ne se trompait pas. Aux touristes, aux visiteurs d'été, c'est une des rares galeries à n'offrir qu'exclusivement des œuvres du Québec. (11 août 1962, p. 5)

Finalement, tant les galeristes Lefort que Delrue affirment publiquement qu'elles estiment avoir contribué au développement de l'art au Canada. Sur le sujet, Lefort qualifie sa contribution avec des termes généralement associés aux domaines du soin et du soutien, par exemple en tant « [qu']aide donnée à l'épanouissement de l'art au Canada » (Sarrazin, 1961, p. 26).

Delrue s'attribue publiquement un rôle davantage actif qui va bien au-delà du soutien passif de réponse aux besoins des artistes professionnel.le.s – ou de l'art canadien en général – en considérant que sa galerie a eu un effet stimulant sur leur créativité. En effet, Delrue estime que la fonction de sa galerie est de stimuler les peintres qu'elle diffuse, de les « tenir en éveil », en plus de découvrir et diffuser de nouveaux artistes (Robert, 2 décembre 1961, p. 9).

8.6 Représentation du féminin dans l'apparence et les comportements des entrepreneures culturelles

Les chercheures Michèle Ollivier et Manon Tremblay reconnaissent une valeur heuristique en recherche aux dichotomies, qui simplifient la compréhension de phénomènes et permettent une certaine classification qui facilite l'assimilation de connaissances, mais elles constatent également que certaines d'entre elles produisent une hiérarchisation androcentrique (2011, p. 64). L'utilisation de dichotomies pouvant être reliées au masculin / féminin repose sur des associations et jugements bien souvent arbitraires et proposent, dans la majorité des cas, une hiérarchisation valorisant le masculin au détriment du féminin (Ollivier et Tremblay, 2011, p. 64-65).

Whitney Chadwick relève que ces dichotomies ont été transposées au domaine de l'histoire de l'art pour dévaluer la production des femmes artistes, qualifiée d'amateur, miniature, décorative, sentimentale, précieuse, des qualificatifs jugés négatifs en comparaison au grand Art, masculin et universel (1990, p. 8). Stephanie Kirkwood Walker, qui a étudié les biographies d'Emily Carr, exemplifie ce processus dans l'histoire de l'art :

> Carr was just one of many women who flooded art schools during the period bringing, as expected, a purity to their art which was « feminine, delicate, dainty, small and soft-voiced, and concerned itself with intimate domestic scenes, especially mothers and children. *They did not often see that the qualities men welcomed in women's art were the same that they reviled in their own, and that by acting out their sex roles [women] were condemning themselves to the second rank* ». (l'italique est de nous) (Kirkwood Walker et Moore cité dans Kirkwood Walker, 1996, p. 93)

Lorsque Rose-Marie Arbour s'est intéressée (2000) au rôle de la critique d'art dans la représentation des femmes artistes dont la production est affiliée au mouvement post-automatiste dans les années 1950 et 1960, elle en a conclu que la construction des discours critiques a participé à la construction identitaire des artistes qui allait être intégrée dans la mémoire historique. Elle s'est également intéressée au genre en tant que facteur de visibilité et de reconnaissance discriminant chez les femmes artistes automatistes (1994). Dans ce texte, elle a démontré que les caractéristiques dites féminines ainsi que les rapports sociaux de sexe ont eu une incidence réelle sur la reconnaissance de l'apport singulier des femmes au sein du mouvement automatiste. Ces deux analyses permettent de constater que, chez les artistes québécois.es, les catégories de genre modulent non seulement les rapports qu'ils et elles entretiennent entre eux et elles lors de leur période active, mais également la réception future de leur œuvre et, par conséquent, leur intégration et leur place dans l'histoire de l'art.

En prenant en considération les recherches précédemment énumérées, les descriptions de traits féminins des entrepreneures culturelles publiées dans la presse écrite

consistent en des représentations qui ont pu avoir un effet de minorisation vis-à-vis de leur rôle véritable dans le développement culturel. Dans cette section, nous nous pencherons sur quelques représentations écrites et photographiques des traits physiques et de caractère associés au genre féminin des femmes de notre corpus qui ont été diffusées dans la presse écrite.

8.6.1 Les femmes comme objets d'art

À la fin du XIXe siècle en France, un certain « féminisme » bourgeois et familial associait les femmes aux arts appliqués (Gonnard et Lebovici, 2007, p. 18). Autour des années 1960, un type de représentation picturale dans la presse nous semble correspondre à cette association entre femmes et œuvres d'art, instituant un rapport de ressemblance entre le sujet d'une œuvre et une intermédiaire culturelle.

En 1960, un article dans le journal étudiant du collège le *Sainte-Marie* laisse voir un montage photographique incluant l'image d'un buste sculpté qui se trouve exposé à la Galerie Agnès Lefort (fig. 8.2). À côté se trouve une autre photographie, cette fois de Lefort elle-même, dans un cadrage aux épaules, présentant une symétrie aisément reconnaissable entre les deux images. La légende publiée omet même l'inclusion de la photographie de Lefort dans le montage (ainsi que le nom de l'artiste ayant réalisé l'œuvre) et se lit comme suit : « Une des œuvres exposées chez Madame Agnès Lefort » (Trottier et Pinard, 30 janvier 1960, p. 8).

Toujours en 1960, un article traitant de la Galerie Lavigueur est publié dans le journal populaire *Le Petit Journal* avec une photo en accompagnement (fig. 8.3). Lavigueur y est impeccablement coiffée, dans une tenue distinguée et parée de bijoux. Elle y tient un tableau qu'elle expose sur ses murs. La position de la galeriste et son habillement offrent une similitude notable avec le sujet du tableau accroché (il s'agit d'un portrait de femme peint par Jean-Paul Lemieux), qui devient en quelque sorte une réflexion de la galeriste, comme s'il s'agissait d'un miroir. Cette fois, au moins, la légende donne

les informations au sujet de la personne et de l'œuvre photographiées : « Mme Jessie Lavigueur, directrice de la nouvelle Galerie d'art Lavigueur, 5817, rue Wolsley, photographiée près d'une des belles toiles de Lemieux "L'Indienne" » (Gladu, 30 octobre 1960, p. 101).

Ces deux exemples ouvrent la porte à plusieurs analogies possibles, notamment entre la parfaite reine du foyer et l'œuvre d'art, ayant pour fonction l'embellissement de la sphère domestique.

8.6.2 Les descriptions écrites

La délicatesse, la beauté ainsi que l'élégance de Lefort retiennent particulièrement l'attention des auteur.e.s. Plus d'une fois, elle est physiquement comparée à une porcelaine de Dresde à cause de sa délicatesse, de sa petitesse, de la fine ossature de son visage, du calme et de la douceur du ton de sa voix, ainsi que du raffinement de ses tenues[241]. Dans le même esprit, la délicatesse, la stature et l'élégance de Rochon se retrouvent également décrites par plusieurs auteur.e.s[242].

Nous avons trouvé peu de descriptions physiques de Delrue et aucune d'Eugenie Sharp Lee dans la presse écrite. Au sujet de Delrue, active dans le milieu artistique montréalais, nous pouvons supposer que le peu d'élaboration sur son physique peut être dû à sa physionomie qui ne semblait pas correspondre à la finesse, à la délicatesse et à la féminité décrites de Lefort ou Rochon, par exemple. En effet, Jean Sarrazin l'a

---

[241] Voir, entre autres, Vaillancourt, 11 octobre 1958, p. 40 ; Sarrazin, 23 septembre 1961, p. 26 ; Haworth, mai-juin 1964, p. 124 ; Montbizon, 19 septembre 1964 , p. 26.

[242] Par exemple, une auteure soutient que Rochon est « [m]enue comme une Tanagra », qui fait référence à un type de statuettes réalisé dans la Grèce antique représentant une adolescente ou une jeune femme dont la grâce et la délicatesse sont remarquables (Roy, (18 août 1957, p. 8). Voir aussi Dickason, 23 juin 1953, p. 10 ; Bieler, 8 juillet 1954, p. 26 ; Tucker, 28 novembre 1954, p. 12-C ; Dalpé, 1962, s. p. ; Parizeau, 4 août 1962, p. 19.

qualifiée de « petite bonne femme ronde », alors qu'Yves Robillard la décrivait comme étant « toute en sourires et douceur, un peu féline, mais tigresse aussi, au regard incisif et d'une énergie contagieuse », ajoutant qu'elle possédait un « étrange charisme » (Robillard, automne 1985, p. 4).

Les traits physiques de Guité mentionnés que nous avons pu retracer dans la presse écrite le sont surtout dans des articles qui traitent de sa carrière de sculpteure, plutôt que de celle à la direction du Centre d'art de Percé. Ces descriptions sont parfois utilisées pour rappeler la région natale de Guité (la Gaspésie) en faisant une association entre la mer et la couleur de ses yeux[243]. Hélène Pelletier-Baillargeon reconnaît que les comparaisons du regard de Guité à la mer étaient courantes et ajoute, poétiquement : « mais ses yeux étaient ainsi : comme la mer au soleil, ou par ciel d'orage, tantôt chaleur et tendresse, tantôt menace et tragédie » (21 mars 1981, p. 24).

Dans d'autres cas, les descriptions s'attardaient à évoquer la délicatesse des mains de Guité pour créer un effet de contraste avec son ouvrage de taille de la pierre. Plusieurs critiques s'étonnent même que ses œuvres, qu'ils jugent masculines, aient été produites par une femme, comme dans cet exemple :

> Car les grandes dominantes de cette sculpture massive et puissante sont la lucidité implacable devant le thème et l'émotion contrôlée du traitement. Chose curieuse, rien dans cette expression artistique ne laisse deviner la main d'une femme, sinon seulement l'attentive méditation conduisant à un rayonnement subtil et chaleureux dans l'œuvre achevée. (Robert, 1961-1962, p. 52)

Les représentations du tempérament de Guité diffèrent de celles de la plupart des autres entrepreneures culturelles de notre corpus : alors que l'élégance et la délicatesse de

---

[243] Par exemple : « Percé, toute la Gaspésie s'étalait magnifique sous ses yeux bleus comme la mer » (Boulanger, 15 avril 1950, p. 4).

Lefort et de Rochon sont évoquées, c'est plutôt la fougue de Guité qui est décrite. Nous supposons que ce dernier comportement correspond davantage à ce qu'attend la société d'un tempérament créatif et artistique. Par exemple, Claude-Lyse Gagnon décrit Guité en tant que personne passionnée et exaltée : « Mais c'est toute une nature, cette femme. Un tempérament à la Zorba. Dure à l'ouvrage, ardente à vivre et cependant sensible à un regard, vulnérable à la beauté » (Gagnon, 1965, p. 30). Néanmoins, C.-L. Gagnon choisit de nuancer son propos en concluant sa description par des traits associés au genre féminin, soit la vulnérabilité et la sensibilité.

8.6.3 L'antithèse en tant que stratégie d'écriture

Plusieurs auteur.e.s utilisent l'antithèse comme figure de style afin de faire ressortir le contraste entre les caractéristiques considérées féminines des entrepreneures culturelles et d'autres, jugées masculines, tels le dynamisme, la ténacité, la force et la détermination. L'objectif était-il alors de reconnaître les capacités et accomplissements (considérés masculins) de ces femmes, en ayant un besoin de réaffirmer néanmoins leur féminité? Dans certains cas, le recours à l'antithèse peut mettre en évidence l'importance de l'accomplissement. Par exemple, Simone Gélinas-Murray, écrivaine et musicienne qui allait fonder en 1961 le Centre d'art de Shawinigan, écrit, en décrivant Suzanne Guité : « Puis une femme fit entendre son chant. Un petit bout de femme, pas grosse, mais grande d'idéal parce que grande artiste » (1959 septembre, p. 14).

Selon le contexte, le recours à l'antithèse semble correspondre à des objectifs distincts. Dans certains cas, la description du succès et des accomplissements des femmes de notre corpus et de certains de leurs traits jugés masculins sont énumérés avec d'autres traits, ceux-là considérés féminins. Cette mise en contraste peut avoir pour effet de reconnaître que l'exploit est d'autant plus important puisqu'il est accompli par une femme, comme si le genre constituait un handicap sociétal que les entrepreneures culturelles de notre corpus ont su surmonter (non pas éliminer, mais plutôt *faire avec*).

Dorothy McCubbin procède de cette manière pour souligner le succès de Lefort en tant que galeriste : « A fierce champion of Canadian art is a tiny, delicately featured, soft-spoken French Canadienne called Agnes Lefort […] » (novembre 1954, p. 15).

Dans d'autres cas, les auteur.e.s (la majorité des exemples recensés ont été rédigés par des femmes) reconnaissent les accomplissements et succès de ces femmes, pour ensuite assurer au lectorat qu'elles avaient tout de même su conserver leur féminité, malgré leur rôle de gestion et de pouvoir. S'agirait-il de tentatives de désamorcer les critiques potentielles, puisque l'exercice pour les femmes d'une profession, encore moins à un poste de direction, n'était pas encore accepté de manière généralisée? Ou peut-être s'agit-il là de tentatives d'encouragements auprès de la gent féminine à prendre leur place dans l'espace public en donnant des exemples positifs où des femmes qui ont du succès ont réussi à conserver leurs (at)traits féminins.

Une journaliste signale à l'époque l'apparente discordance entre la délicatesse de Lefort et sa réussite professionnelle (Vaillancourt, 11 octobre 1958, p. 40), laissant sous-entendre qu'une femme ne pourrait réussir à mener une telle profession que si elle renonçait, partiellement du moins, à ses qualités féminines. Les propos de la journaliste s'articulent ainsi :

> Délicate et fine […], Agnès Lefort ne correspond nullement à l'idée que l'on pourrait se faire d'une femme de carrière. Surtout d'une femme de carrière qui a du succès. On *imagine* pourtant le sérieux, l'énergie et l'autorité qu'il faut apporter à une entreprise de ce genre. Il n'est pas exagéré de dire qu'Agnès Lefort a mis le meilleur d'elle-même dans sa Galerie, ses connaissances et ses dons artistiques, comme ses qualités les plus *authentiquement* féminines. (l'italique est de nous) (Vaillancourt, 11 octobre 1958, p. 40)

L'auteure mentionne les traits dits masculins auxquels Lefort a certainement dû correspondre pour établir et gérer sa galerie, mais elle insiste aussi sur le fait qu'ils ne

peuvent être qu'imaginés, puisque le physique et l'attitude de la galeriste témoignent de son *authentique* féminité.

Souvenons-nous aussi que le travail rémunéré des femmes était généralement mieux toléré lorsqu'il pouvait être associé aux rôles, traits de caractère ou espace traditionnels féminins. Réjane Desrameaux utilise ces éléments considérés féminins pour énoncer, dans la même phrase, la réussite professionnelle de Lefort : « La plus simple comme la plus grâcieuse des hôtesses veille avec prévoyance et finesse au succès financier et artistique de la plus invitante des galeries de tableaux les plus prospères de la métropole […] » (9 juin 1956, p. 7).

Ainsi, dans les trois exemples précédemment présentés, la reconnaissance du statut de femme de carrière de Lefort – ainsi que de son succès – se trouve textuellement entourée d'une énumération de traits et qualités jugés féminins, sous-évalués vis-à-vis de ceux masculins, ce qui peut participer à minoriser cette reconnaissance.

Chez Rochon, on évoque à de nombreuses reprises son dynamisme, son audace, sa vivacité et sa ténacité[244], voire sa « sur activité » (Jasmin, 6 août 2008). Ces derniers éléments sont parfois nuancés afin de préciser que, malgré ces caractéristiques, Rochon possède également des traits traditionnels féminins[245], comme dans cet exemple : « Miss Rochon has a surprising tenacity behind her dainty appearance and quiet manner » (Tucker, 28 novembre 1954, p. 12-C).

---

[244] Voir notamment « Art Centre Strives… », 16 juillet 1954, s. p. ; « Mlle Pauline Rochon », 3 juillet 1954, p. 42 ; Gladu, 26 juin 1954, p. 4 **;** Gladu, 4 juin 1955, p. 4.

[245] Par exemple : « Small and dynamic, Miss Rochon spent last winter […] » (Dickason, 23 juin 1953, p. 10) ; « […] femme frêle, tenace, et qui alliait à l'audace, l'imagination et le goût » (Parizeau, 4 août 1962, p. 19). Voir également « Pauline Rochon », 10 août 1962, p. 10.

L'insistance sur les traits féminins de ces femmes a pu contribuer à l'acceptation sociale de leur exercice d'une carrière, ou même à mettre en évidence leur réussite malgré leur genre. Néanmoins, peut-être cela a-t-il aussi eu pour effet de minoriser la reconnaissance de leur apport au milieu culturel, en raison du processus de hiérarchisation androcentrique qui sous-évalue le féminin vis-à-vis du masculin, et ce même en art.

8.7 Médiation artistique et détournement de la sphère domestique

Tel que nous l'avons déjà mentionné, certain.e.s chercheur.e.s se sont déjà intéressé.e.s aux façons dont des femmes ont réussi à se créer une place dans la sphère publique à une époque où elles se trouvaient plutôt assignées à l'espace domestique du foyer familial. L'inscription des initiatives novatrices de ces femmes dans une tradition féminine consisterait, conséquemment, en une stratégie de légitimation. Laura R. Prieto précise :

> Though this was not the only strategy women employed, the ability to connect an occupation to ideas about « woman's nature » proved crucial to overcoming obstacles erected against women's participation, or conversely to creating alternative « feminine » paths toward the same end.
>
> […] This was the language of feminine professionalism : using conventional definitions of womanhood to leg work that would otherwise appear deviant, improper, and even « unsexing ». (2001, p. 8, 33)

Dans son ouvrage, Kathleen D. McCarthy élabore sur plusieurs initiatives et entreprises créées par des femmes qui ont participé au développement artistique aux États-Unis durant les XIXe et début XXe siècles. Elle s'intéresse aux femmes de classes aisées qui ont influencé le développement des arts visuels à travers la sphère domestique par l'organisation de salons, où des personnes actives dans les milieux des arts, lettres et politiques se réunissaient et où les femmes agissaient à titre d'hôtesses et

d'organisatrices de l'événement à même leur demeure. McCarthy évoque Lilla Cabot Perry, qui a été une des plus importantes figures à avoir popularisé le travail de Monet aux États-Unis grâce à la tenue des salons qu'elle a coordonnés, son écriture et les conférences qu'elle a données (1991, p. 105). Selon l'auteure, plusieurs femmes artistes sont alors devenues des hôtesses de salon reconnues qui ont utilisé cet espace privé pour représenter et défendre des carrières artistiques (McCarthy, 1991, p. 106).

Elle aborde également le cas de la protectrice des arts Isabella Stewart Gardner, qui fonda le musée éponyme en en sélectionnant la collection, la mise en espace et en faisant exécuter la construction du bâtiment, entre autres. En ce qui a trait à la direction muséale, Gardner fait, à cette époque, figure d'exception (McCarthy, 1991, p. 176). Il faudra ensuite attendre plus de vingt ans pour que trois femmes, Abby Aldrich Rockefeller, Lillie Bliss ainsi que Mary Quinn Sullivan décident de fonder un musée d'art moderne qui stimulerait les politiques des musées traditionnels : le Museum of Modern Art de New York (The Museum of Modern Art, 2019).

McCarthy s'intéresse aussi à l'initiative de Sarah Peter, qui fonde en 1848 la première école de design pour femmes, dont l'objectif principal était de créer de nouvelles opportunités de carrière acceptables pour les jeunes femmes qui devaient subvenir à leurs propres besoins (1991, p. 29). Ainsi, le design de produits destinés à la sphère domestique, tels des tapis, tissus et papiers peints consistait en une avenue de travail socialement acceptable, puisque correspondant aux goûts, aux aptitudes et place accordées aux femmes (McCarthy, 1991, p. 29). Mais encore, de tels emplois pouvaient être pratiqués à même l'espace privé domestique. McCarthy établit que Peter a représenté son projet d'entreprise dans les prémisses du travail féminin traditionnel en combinant une activité artistique à des objectifs charitables (1991, p. 29).

Prieto souligne également le fait que les femmes artistes ont utilisé leur « position d'autorité » dans la sphère domestique pour justifier l'exercice d'activités qui

pouvaient être présentées en tant qu'extension de ce rôle, en repoussant graduellement les frontières de cet espace domestique et idéologique dans lequel elles étaient d'abord recluses (2001, p. 41).

Comme le soutient Kristina Huneault, la reconnaissance de l'aptitude des femmes à être intégrées à la sphère publique a été particulièrement tardive au Québec, comparativement au reste du Canada et aux États-Unis, notamment à cause du contrôle social exercé par le clergé catholique et de la composition démographique principalement rurale de la province (2012, p. 16). Sandra Paikowsky ajoute que le gouvernement duplessiste alors en place participait aussi à cet effort visant à maintenir les femmes francophones dans leur espace traditionnel (2012, p. 260). En effet, en 1930, on associe encore au Québec les femmes à la sphère privée et domestique, et une éducation aux arts n'est considérée justifiée que lorsqu'elle permet aux femmes de mieux accomplir leur rôle de « reine du foyer ». Par exemple, lors d'une conférence donnée au Château Ramesay devant la Women's Branch of the Antiquarian Society, le directeur de l'École des beaux-arts de Montréal Charles Maillard a spécifié que la clientèle de l'établissement qu'il dirigeait pouvait être divisée en trois catégories :

> La première est composée d'artistes qui feront de l'art une profession. Ce sont eux qui, dans quelques années, exprimeront la province de Québec et son peuple, soit sur le canevas, dans la sculpture ou l'architecture. Il y a ensuite les artisans, qui étudient les arts dans leurs rapports avec la décoration commerciale. *Enfin, il y a la troisième catégorie, formée surtout de jeunes filles, qui étudient les arts pour perfectionner leur culture. Plus tard, elles joueront une bonne influence au milieu de la famille et de leur société.* (l'italique est de nous) (Maillard cité dans C'est par l'art que Québec s'exprimera, 11 mars 1930, p. 5)

Les recherches de Jean-Charles Falardeau lient également le changement idéologique en cours durant les années 1960 au Québec avec une distanciation entre le peuple et le clergé catholique. Dans son article intitulé « Les Canadiens français et leur idéologie » (1960), Falardeau évoque les changements idéologiques dont il est témoin en 1960. Il indique que de moins en moins de Canadien.ne.s français.e.s accordent une place

importante à la religion (catholique) et adhèrent plutôt à l'idéologie nationaliste (1960, p. 35). Faisant état de cette transformation sociétale à laquelle il assiste directement, le directeur du département de sociologie de l'Université Laval affirme :

> [Un] des phénomènes les plus marquants de la société canadienne-française actuelle […] est celui d'un décalage entre, d'une part, les idéologies et les valeurs stéréotypées et, d'autre part, la réalité dynamique d'une société qui, sous la poussée de l'industrialisation et de l'urbanisation, est en voie de transformation accélérée dans toutes ses structures. (Falardeau, 1960, p. 35)

Cette situation est semblable à celle que l'on constate chez les entrepreneures culturelles. Elle permet de comprendre que leurs activités ont souvent été représentées comme relevant, du moins partiellement, de la tradition alors que leur apport au développement des arts visuels était réellement moderne et novateur, se situant dans la promotion des esthétiques modernes ainsi que dans une volonté d'élargir les frontières de l'art et de faire évoluer la notion de culture.

L'article de Huneault « Professionalism as Critical Concept and Historical Process for Women and Art in Canada » (2012) permet de comprendre la première phase de professionnalisation des arts au Canada chez les femmes qui ont exercé une carrière dans les domaines de la production et de la diffusion artistique. Huneault débute son argumentaire avec la prémisse que la discipline de l'histoire de l'art a largement été modelée par le développement du discours de la professionnalisation des arts (2012, p. 4). Elle démontre que des Canadiennes, dès la seconde moitié du XIXe siècle, ont tenté de légitimer leurs activités dans la sphère publique en les inscrivant en continuité de leurs rôles traditionnels à l'intérieur de la sphère privée. Ainsi, les femmes ouvrant des académies privées pour jeunes filles insistaient sur le fait qu'une éducation artistique se situait dans la poursuite du rôle domestique féminin et que le développement d'habiletés artistiques permettrait aux jeunes filles de mieux exercer leur fonction d'épouse et de démontrer leur rang social (Huneault, 2012, p. 24). Huneault utilise pour autre exemple le cas de la photographe Alice Egan Hagen, qui a

tenté de recréer une évocation de la sphère privée dans son studio commercial par l'utilisation, dans son décor, de meubles et d'accessoires domestiques (2012, p. 26). Ces femmes ont donc tenté de représenter leur activité professionnelle comme extension de leur rôle traditionnel dans l'espace domestique, et ce, dans l'objectif de désamorcer de manière positive le caractère non conventionnel de leur exercice d'une carrière. Huneault considère que ce type d'efforts est caractéristique de la première vague de féminisation de la professionnalisation dans le milieu des arts au Canada (2012, p. 22). Nous estimons que plusieurs des entrepreneures culturelles de notre corpus ont employé une stratégie similaire, consciemment ou non.

Agnès Lefort, entre autres, procède de la sorte, en inscrivant elle-même sa propre activité dans la sphère domestique. En effet, des auteur.e.s rapportent des rapprochements entre la profession de galeriste de Lefort et les tâches quotidiennes et espaces de travail des femmes au foyer. Par exemple, Lefort déclare en entrevue pour le périodique féminin *Chic* : « Je conduis ma galerie comme je conduirais ma cuisine […] » (« Devenue marchande… », 30 mai 1954, p. 6). Elle dit également pour le journal *La Patrie :* « [J'ai] ouvert ma Galerie comme une autre femme installe sa cuisine » (Gagnon, 9 octobre 1960, p. 104).

Dans la majorité des cas, toutefois, ce sont les auteur.e.s qui produisent des associations entre les entrepreneures culturelles et l'espace domestique. Par exemple, c'est l'auteur qui considère, chez Margot Choquette[246], qu'elle s'exprime à travers son espace domestique et se trouve donc à être représentée par lui :

> Avant même qu'elle ne pénètre dans la pièce où nous l'attendons, Madame Margot Choquette est déjà présente : tableaux, portraits, plantes, meubles classiques, lampes et bibelots forment un ensemble exquis, éloquent hommage à

[246] Margot Choquette dirige le Centre d'art de Sainte-Adèle après le départ de Rochon en 1957.

> sa personnalité. N'y a-t-il pas jusqu'à Gustave, un superbe caniche, dont la fourrure grise s'harmonise si bien avec le rouge vif du tapis? (Brosseau, 28 juin 1958, p. 6)

Dans les photographies que nous avons répertoriées dans les médias imprimés, plusieurs présentent Lefort dans sa galerie comme si c'était sa demeure : assise dans un fauteuil ou appuyée sur un manteau de cheminée par exemple, entourée d'éléments d'ameublement et décoratifs telles des plantes, etc[247]. Mais encore, à plusieurs reprises, on évoque dans les journaux Babette, le chihuahua de Lefort[248]. Par l'utilisation d'un registre lexical maternel, il se retrouve presque à tout coup assimilé à l'enfant que Lefort n'a jamais eu, comme en témoigne cet extrait : « À la Galerie Agnès Lefort, nous avons été, mon photographe et moi, reçus, non seulement par la maîtresse de céans, mais par "la jeune fille de la maison", Babette » (Oligny, 19 mars 1961, p. 2). Cette intrusion dans l'univers privé, « familial », de Lefort pourrait participer à inscrire son travail dans la filiation des activités de diffusion artistique auxquelles les femmes pouvaient se consacrer, conformément au rôle social qui leur était attribué – soit, contraint à la sphère domestique. Certains articles traitant de Lefort et de sa galerie sont également accompagnés d'une photographie qui la présente accompagnée de son animal domestique, aux côtés d'une ou de plusieurs œuvres qu'elle expose[249]. Pour chacune de ces photographies répertoriées, les journalistes omettent, dans leurs légendes d'accompagnement, le nom des peintres dont on aperçoit les toiles, en orientant plutôt leur commentaire sur la présence du chien de Lefort dans l'image. Les autres photographies de Lefort publiées dans la presse écrite la montrent tantôt posant

---

[247] Par exemple « Devenue marchande, pour faire œuvre d'éducation », 30 mai 1954, p. 6 ; Beaudoin, 24 mars 1955, p. 2 ; Desrameaux, 9 juin 1956, p. 7 ; Gladu, 8 mars 1959, p. 106 ; Armstrong, 27 juillet 1960, p. 8 ; Gagnon, 9 octobre 1960, p. 104 ; Martin, décembre 1960, p. 18 ; Oligny, 19 mars 1961, p. 2.

[248] Par exemple Desrameaux, 9 juin 1956, p. 7 ; Vaillancourt, 11 octobre 1958, p. 40 ; Oligny, 19 mars 1961, p. 2.

[249] Par exemple Desrameaux, 9 juin 1956, p. 7 ; Vaillancourt, 11 octobre 1958, p. 40 ; Gagnon, 9 octobre 1960, p. 104 ; Oligny, 19 mars 1961, p. 2.

devant des toiles qu'elle expose, tantôt en mouvement devant une toile, aux côtés d'une personne, comme si elle lui indiquait quelque détail ou expliquait quelque démarche artistique.

8.7.1 Un rôle d'hôtesse dans un espace chaleureux

D'autres situent l'activité de galeriste de Lefort dans le prolongement du rôle d'hôtesse avenante attribué aux femmes au foyer, rôle qu'au moins une chroniqueuse oppose à l'attitude hautaine et condescendante qui serait habituellement associée aux directeurs de galeries : « Her natural charm and friendliness are far removed from the haughty attitude of condescension which many of you must associate with the directors of art galleries » (Cheyne, 28 octobre 1955, p. 10).

Rochon tente également, à diverses occasions, de correspondre aux rôles féminins dans la sphère domestique d'hôtesse et de femme au foyer. Par exemple, lors d'une apparition publique à Toronto pour promouvoir une activité de son centre d'art, elle se présente avec des pâtisseries qu'elle distribue :

> Armed with 15 dozen croissants and wearing a scarlet linen duster coat, petite Canadienne Pauline Rochon burst upon Toronto yesterday to spread the news of her Ste-Adele Book Fair.
>
> The croissants (French pastry rolls) were specially baked in Montreal for the press and publishers whom Mlle. Rochon treated to « café » at the Royal York, served along with information on the Centre d'Art [...]. (Art Centre Strives... , 16 juillet 1954, s. p.)

On attribue souvent le rôle d'hôtesse aux entrepreneures culturelles de notre corpus, en adéquation avec cette tâche traditionnellement féminine d'être une hôtesse de maison accueillante, avenante, prévenante, discrète et polie. Ainsi, l'auteur.e d'un article traitant d'une exposition de Gwendolyn Norris Fuller au Centre d'art de Cowansville ne manque pas de souligner que les invité.e.s au vernissage étaient *accueilli.e.s* par

« Mrs. Leopold S. Lee » (« Gwendolyn Norris Fuller Exhibits Paintings », 17 septembre 1959, p. 19). Dans un autre article, on précise que Sharp Lee s'acquitte également, lors du vernissage de l'exposition de l'Association des artistes de Lakeshore, du discours de bienvenue aux invité.e.s en complimentant le travail des artistes exposé.e.s ainsi qu'en les remerciant ainsi que toutes les personnes qui ont contribué à l'organisation de l'exposition et les visiteur.euse.s (« Lakeshore Artists at Cowansville », 13 août 1959, p. 19).

Étienne Benoit extrapole le rôle du Centre d'art de Sainte-Adèle et, par extension, celui de Rochon, destinés à bien accueillir la population touristique et rendre leur séjour agréable :

> Par l'ampleur toujours grandissante de ses activités culturelles, le Centre d'Art de Ste-Adèle, que dirige depuis quatre ans, avec intelligence et rare bonheur, mademoiselle Pauline Rochon et son comité, indique, non seulement les éléments sérieux de sa vitalité, mais aussi sa […] préoccupation : créer, dans ce coin pittoresque de nos Laurentides, un climat artistique propice à assurer aux touristes, un agréable séjour, dans une ambiance de beauté […]. (Benoit, 12 juillet 1952, p. 4)

Les chroniqueur.euse.s et journalistes insistent sur l'aspect accueillant et inclusif des centres d'art probablement parce que ce type d'institutions consiste en une nouveauté pour le milieu artistique au Québec et que le monde de l'art semblait alors réservé à une certaine élite.

Dans la presse écrite, les centres d'art sont assimilés à des lieux de protection et de réunion accueillants pour les personnes qui les fréquentent et s'y retrouvent. Par exemple, l'auteur.e de l'article « Petits échos de Percé » soutient que le Centre d'art de Percé est plus qu'un centre d'art, soit presque un phalanstère (18 août 1960, p. 4). Alors que le terme phalanstère fait référence à un lieu où vit en communauté un groupe de personnes ayant des activités ainsi qu'un but commun, Jean Vallerand précise que le

Centre d'art de Percé attire les artistes, tant peintres, qu'écrivain.e.s et musicien.ne.s du Québec (17 août 1957, p. 10). Plusieurs auteur.e.s décrivent le paysage particulier dans lequel est installé un centre d'art pour évoquer son caractère spécifiquement inspirant pour les artistes :

> On ne pouvait pas choisir un plus bel endroit pour le développement et la reconnaissance des Beaux-Arts. Tous les artistes-peintres, les compositeurs, musiciens, artisans et écrivains trouveront à Sainte-Adèle, dans ce pays d'images et de rêves, l'inspiration permanente qui fait les œuvres originales et fortes. (Grignon, 31 mai 1949, p. 17)

> À qui connaît les rivages gaspésiens et l'aimable beauté de leurs paysages toujours changeants, il est facile de comprendre pourquoi certains de nos artistes montréalais, peintres, sculpteurs, céramistes ou acteurs de théâtre, aient choisi de se retirer, chaque été, dans ce royaume marin aux senteurs d'écume et d'algues mouillées. La mer et ses horizons mouvants n'ont pas fini d'exercer sur les artistes un envoûtement puissant, et s'il était un endroit favorisé pour établir un centre d'art en pleine nature, c'était assurément Percé […]. (Coulon, 10 septembre 1960, p. 4)

On évoque également le caractère invitant et chaleureux de la galerie Denyse Delrue :

> *Cette galerie*, animée par un peintre qui a choisi pour l'instant de faire connaître la peinture des autres, *est d'ailleurs un foyer, un lieu de rencontre* […]. C'est ainsi […] que le lancement des œuvres, non seulement des auteurs d'Erta, mais de celles d'autres jeunes poètes, se fait généralement dans son *cadre sympathique*. (l'italique est de nous) (Tisseyre, novembre 1958, p. 9)

Donc, à travers leurs actions rapportées dans les médias imprimés, Lefort et Rochon semblent avoir fait en sorte, à travers leurs gestes et paroles, que leur activité professionnelle soit associée aux rôles traditionnels féminins ainsi qu'à la sphère domestique. Les recherches de Huneault ont démontré que des Canadiennes avaient procédé de manière similaire afin de faire accepter leur présence dans l'espace public en le traitant comme un élargissement de l'espace traditionnel féminin domestique.

Nous n'avons pas observé de tels efforts de la part de Guité, Sharp Lee ou Delrue, qui ont toutes fondé leur organisme culturel après 1955. Chez elles, les associations à la sphère domestique étaient plutôt formulées par les auteur.e.s d'articles dans la presse écrite. Peut-être Lefort et Rochon ont-elles agi de la sorte, dans les relations qu'elles entretenaient avec les médias, afin de ne pas perturber la critique et les publics qui auraient pu être réfractaires à la présence d'une femme entrepreneure, professionnelle, indépendante, célibataire et autonome financièrement? Souvenons-nous que Lefort et Rochon ont, chacune, fondé leur galerie et leur centre d'art en 1949 et 1950 alors que les trois autres entrepreneures culturelles de notre corpus ont mis sur pied un organisme à partir de 1956. Laura R. Prieto constate, pendant les débuts de la professionnalisation des femmes artistes aux États-Unis, que les femmes qui le pouvaient avaient, à l'époque, employé la domesticité et la famille en tant que métaphores pour légitimer leur activité, en tant qu'outil permettant d'être identifiées et représentées en tant que femmes et en tant qu'artistes (2001, p. 54). Concernant les entrepreneures culturelles de notre corpus, il est possible qu'il était déjà socialement mieux accepté pour les femmes d'occuper une carrière et de diriger une entreprise dans la seconde moitié des années 1950 au Québec et qu'une telle stratégie d'association à la sphère domestique était donc devenue moins pertinente.

8.7.2 La minorisation du travail dans la sphère domestique

Evelyn Nakano Glenn explique que le travail du *care*, par extension le travail féminin, devait se dérouler dans le domaine privé, dans la sphère familiale et domestique, ce qui participait à son discrédit (2009, p. 118). Le travail du *care* (en tant qu'activité professionnelle, notamment) pouvait, conséquemment, ne pas être considéré comme un « vrai » travail, à savoir celui des hommes, qui se déroule dans la sphère publique et apporte un gain capital financier. La division sexuelle du travail et des espaces (privé / public) accorde un espace d'action traditionnel dans lequel un sexe ou l'autre est appelé à exercer ses fonctions. Inscrire les activités des entrepreneures culturelles de

notre corpus dans la sphère domestique et l'espace privé participe à cette division sexuelle des espaces et du travail et, par conséquent, participe au discrédit de leur travail, alors perçu comme un prolongement de leur rôle traditionnel féminin plutôt que, dans ce cas-ci, comme une innovation dans le domaine des activités professionnelles accessibles aux femmes.

8.8 Rôles traditionnels sexués et innovation

Bien que les actions des femmes de notre corpus soient représentées en continuité des rôles traditionnels féminins, certaines personnes n'hésitent pas à les représenter également en tant qu'innovations et prises de risques, identifiant ces entrepreneures culturelles comme pionnières faisant preuve de jugement, d'audace, de leadership et de combativité. Pour exemplifier comment cette polarité des représentations peut s'articuler dans la presse écrite, nous avons choisi un extrait d'article présentant Renée le Sieur, gestionnaire de la galerie d'art l'Atelier à Québec :

> Une jeune femme, Renée le Sieur, elle-même peintre et *fervente de la beauté* dans son expression picturale décida, en 1948, de prendre à sa charge et de continuer à ses risques l'entreprise mise sur pieds huit ans plus tôt par l'un de ses maîtres, aujourd'hui directeur général de l'École des Beaux Arts de Québec, monsieur Jean-Baptiste Soucy.
>
> Consciente de *son rôle féminin*, qui est de *s'intéresser au beau et de le diffuser* dans l'expression de cet idéal qui est le sien ; volontaire sous une *timidité* qui protège son monde intérieur des scories environnantes, Renée le Sieur passe à travers tous les obstacles. […] L'entreprise pouvait sembler téméraire au profane. Elle a vaincu, elle vit! […]
>
> [Au] moment où Mlle le Sieur tente l'aventure elle fait figure de pionnière et c'est tout à son honneur de mentionner l'importance de son initiative. (l'italique et le soulignement sont de nous) (Allaire, 28 avril 1960, p. 14)

Ainsi, dans son article, Emilia Allaire présente simultanément les actions de le Sieur en continuité des rôles, espaces et traits traditionnels féminins (ces segments ont été mis en italique dans la citation) ainsi qu'en tant qu'innovation, le tout en utilisant un vocabulaire d'action combatif pour décrire son rôle et son influence dans la sphère publique (ces segments ont été soulignés dans la citation).

8.8.1 Un statut de pionnière

Le statut de pionnière est accordé par plusieurs auteur.e.s à Lefort, Delrue et Rochon. Certains, en méconnaissance de cause, déclarent que Lefort est, en plus d'être la première personne à Montréal à ouvrir une galerie d'art promouvant l'avant-garde et la production de jeunes artistes, la première femme à ouvrir une galerie[250]. Ce genre d'affirmations permet de comprendre la faible visibilité de Rose Millman et du peu de reconnaissance dont elle bénéficiait à l'époque.

Chez Pauline Rochon, son esprit d'initiative est salué[251], ainsi que son statut de pionnière en tant que première fondatrice d'un centre d'art au Québec[252]. Finalement, en 1963, rappelons-nous que Geneviève de la Tour Fondue-Smith souligne le rôle joué par de nombreuses femmes dans le développement du milieu artistique au Québec :

> Enfin, je voudrais rappeler en passant le rôle merveilleux des femmes du Québec dans le domaine culturel. Alors qu'aucun ministère des affaires culturelles n'existait, elles ont été des pionnières et des animatrices extraordinaires. Faut-il souligner tout ce que l'on doit […] aux Agnès Lefort et Denyse Delrue pour la

---

[250] Voir entre autres Lasnier, octobre 1962, p. 105 ; Robert, février 1955, p. 9 et Gagnon, 9 octobre 1960, p. 104.

[251] Voir notamment Parizeau, 4 août 1962, p. 19 et Dupire, 17 juin 1950, p. 4.

[252] Par exemple Le Myre, 4 décembre 1952, p. 8 ; Pourquoi n'aurions-nous pas une dizaine de centres d'art comme celui de Ste-Adèle?, 16 juillet 1953, p. 37.

> diffusion de l'art moderne ; […] aux initiatrices de Centres d'Art, comme celui de Ste-Adèle, par exemple […]. (10 mai 1963, p. 11)

8.8.2 Courage, force, énergie, activisme et héroïsme

Pour traiter de la ferveur avec laquelle les entrepreneures culturelles promouvaient certaines pratiques artistiques, plusieurs auteur.e.s et chercheur.e.s utilisent un vocabulaire lié à des traits et vertus considérés masculins tels le courage, la force, l'énergie, l'activisme et la combativité.

Par exemple, en France, Gonnard et Lebovici rapportent les paroles du conservateur de musée Jean Cassou, qui concevait l'activité de la galeriste française Denise René en ces termes : « Ce n'est pas une marchande de tableaux, c'est une *militante* » (l'italique est de nous) (2007, p. 258). Les auteures poursuivent : « des [femmes] galeristes vont choisir d'être des *activistes* du monde de l'art », « [elles] vont *se battre* pour faire de leur galerie des lieux de partis pris, pariant sur des travaux novateurs » (l'italique est de nous) (Gonnard et Lebovici, 2007, p. 258). Ce choix lexical met en évidence le caractère actif (en opposition à passif) des prises de position, des initiatives et des gestes posés par ces femmes, présentant leur rôle comme allant au-delà de la simple mise en contact des œuvres avec un public. La combativité évoquée rappelle également le contexte où les pratiques qu'elles ont exposées n'étaient pas encore socialement acceptées, reconnues ou appréciées.

Marcel Hamel n'hésite pas à déclarer Suzanne Guité comme étant « la femme la plus courageuse du Canada, la mère Courage de la Gaspésie […] » (14 août 1969, p. 6). Dans un autre article, Paul Gladu considère Agnès Lefort comme « une autorité en matière d'art non figuratif », ce qui témoigne de sa reconnaissance en tant qu'experte de la part du milieu professionnel des arts visuels (29 janvier 1955, p. 4). On évoque également « l'indomptable énergie » de Rochon et on la qualifie de « très sur active »

(Le Myre, 4 décembre 1952, p. 8 ; Jasmin, 6 août 2008). Dans le même ordre d'idées, Guy Robert souligne « l'enthousiasme admirable » de Delrue (1963-1964, p. 69).

On reconnaît aussi les efforts individuels entrepris par ces femmes :

> *Cet acte individuel* qui a fait le Centre d'Art, et rendu possible son existence et son expansion honore bien celle qui l'a posé, Mlle Pauline Rochon. La fondatrice du Centre *a eu tous les courages* et nous dirons qu'elle a *affronté* toutes les intempéries. Comme il serait souhaitable que les centres d'art se multipliassent dans notre province […]. (l'italique est de nous) (Asselin, 28 juin 1952, p. 2)

L'artiste et auteur Colin Haworth va même jusqu'à qualifier le travail de Lefort de révolutionnaire, en statuant qu'il n'est pas le seul à penser en ces termes :

> In the minds of a good many, she led a revolution. It was the revolution of getting Canadians to *buy* those so-called « moderns ». And it matched the revolution already established at that time by those accomplished artists who were *painting* « modern ». (l'italique est de l'auteur) (mai-juin 1964, p. 124)

Il enchaine ensuite en répétant le terme et en utilisant l'antithèse pour créer une mise en contraste grâce à une description de la délicatesse de la galeriste : « And what an unlikely looking revolutionary! She is a frail but polished Dresden figure. She could reach five feet in height only by wearing a fancy hat. She has the air and grace of a Lilliputian Duchess » (Haworth, mai-juin 1964, p. 124).

D'autres utilisent des anecdotes biographiques pour souligner que Lefort aurait, depuis sa jeunesse, été impliquée dans des situations à controverses par rapport aux arts visuels avant même qu'elle n'ait sa propre galerie, démontrant chez elle une personnalité frondeuse[253]. Lucette Robert, entre autres, reconnaît ce trait dans l'activité de galeriste

---

[253] Voir notamment Haworth, mai-juin 1964, p. 126 ; McCubbin, novembre 1954, p. 15 et Lorrain, 24 septembre 1955, p. 12.

de Lefort, en soulignant qu'elle « expose des artistes à controverses » (février 1955, p. 9).

8.8.2.1 L'association de vertus féminines à la combativité

À certaines occasions, un vocabulaire combatif, épique ou intensif sera employé et parfois associé à des traits jugés féminins ou à des termes relevant du registre lexical de la philanthropie et du dévouement pour démontrer la ferveur des entrepreneures culturelles. Ainsi, une chroniqueuse qualifie d'héroïque la fondation du Centre d'art de Sainte-Adèle par Pauline Rochon (Le Myre, 4 décembre 1952, p. 8) alors qu'un professeur de ce même centre d'art l'associe aux actions militaires en s'adressant à Rochon : « Dans notre centre d'art j'ai trouvé un incomparable champ de bataille. J'espère que notre pays entier vous rendra hommage […] » (Lorrain, 1950, s. p.). Dans le même ordre d'idées, Solange Chaput-Rolland écrit au sujet de Rochon : « Un jour, une femme timide et entêtée, armée d'un fol courage et d'impossibles espérances, décida de transformer le climat de Sainte-Adèle et de le doter d'un centre d'art. Le plus extraordinaire de ce haut fait d'Art, c'est que Pauline Rochon a réussi » (13 août 1953, p. 13).

En ce qui a trait à l'association d'un vocabulaire combatif et intense à un autre appartenant au registre du dévouement, Claude Jasmin décrit Denyse Delrue en tant que femme « intensément dévouée à la peinture d'ici » (11 août 1962, p. 5). Lisette Morin décrit Suzanne Guité et Alberto Tommi en tant qu'êtres « épris d'altruisme, amoureux de cette terre gaspésienne » (3 août 1956, p. 12).

William R. Watson, qui fonde et dirige une galerie montréalaise (Watson Art Galleries) de 1921 à 1958, utilise également cette stratégie linguistique pour traiter, dans ses mémoires, de l'apport de Lefort :

> I had always felt that other art dealers would support artists of their day with the same conviction I had had in the twenties. One such person was the courageous Agnes Lefort […]. With great integrity and dedication she supported with fair success the avant-garde artists of the time such as Paul Emile Borduas and his followers. Montreal owes much to her perception and spirit. (1974, p. 70)

Watson attribue d'abord à Lefort le qualificatif de courageuse, pour ensuite y ajouter des traits et vertus (ou valeurs morales) qui peuvent être associés à la féminité tels l'intégrité et le dévouement, tout en soulignant le soutien ou l'aide qu'elle apportait aux artistes d'avant-garde de l'époque.

Certains termes, tel le verbe défendre, peuvent être associés au registre considéré féminin du *care* et de celui jugé masculin de la combativité. Plusieurs auteur.e.s soutiennent que les entrepreneures culturelles de notre corpus ont défendu certain.e.s artistes et pratiques. Par exemple, Paul Gladu, dans un article traitant de l'ouverture de la première galerie Denyse Delrue, souligne que Lefort a longtemps été la seule galeriste à défendre l'art abstrait (22 septembre 1957, p. 77).

Insister sur la notion de dévouement de ces femmes permet de justifier leur carrière, soulignant que la motivation de ces femmes ne reposait pas sur un objectif d'accomplissement personnel, mais plutôt sur une vertu traditionnellement féminine. Le dévouement envers autrui se positionne ainsi en opposition au désir d'épanouissement ou d'accomplissement personnel.

8.8.3 Une reconnaissance féminine?

Il semblerait que les femmes qui écrivent dans les médias imprimés – qu'il s'agisse de critiques d'art ou d'articles dans les pages féminines ou artistiques – aient été plus enclines à souligner les qualités professionnelles de gestionnaires et d'entrepreneures des femmes de notre corpus. Tel que nous l'avons précédemment rapporté, Madeleine

Vaillancourt écrit en 1958 qu'Agnès Lefort est une femme de carrière qui a du succès (11 octobre, p. 40).

Rea Montbizon, également, reconnaît le rôle joué par Sharp Lee dans la fondation et le développement du Centre d'art de Cowansville :

> […] Mrs. Eugenie Lee […] is well aware of the interaction of all the aspects that determine success or failure of an art centre's cultural aspirations. The role which the Cowansville centre plays today in that community shows how well her approach has served the existing needs. (18 septembre 1965, p. 26)

En évoquant comment Sharp Lee a su évaluer et répondre aux besoins de sa communauté et joue un rôle déterminant dans le succès du centre d'art, Montbizon insiste sur ses qualités de gestionnaire et reconnaît que le travail accompli par Sharp Lee est redevable de connaissances d'une expertise qui va au-delà des aptitudes *naturelles* imparties aux femmes. Pour autre exemple, D.Y.P (que nous pouvons supposer être Dorothy Pfeiffer[254]) écrit que le succès du Centre d'art de Cowansville est grandement redevable de l'initiative et du *leadership* inspiré (*inspired leadership*) de Sharp Lee (9 décembre 1961, p. 32).

Simone Le Myre, dans un long article dans *Photo-Journal* consacré à Pauline Rochon, s'applique à situer ses accomplissements :

> La formule des cours de vacances d'initiation à l'art n'était évidemment pas nouvelle, lorsque Mlle Rochon l'introduisit à Ste-Adèle, puisque, depuis longtemps, la Californie et autres États d'Amérique, où le climat se prête bien à ce genre d'entreprise, ont adapté à leurs besoins une formule qu'ils n'ont pas non plus inventée, mais qu'ils ont empruntée à l'Europe. Cependant, elle a eu le grand mérite d'être la première à jeter les bases d'une entreprise du genre dans la province. (Rappelons que Mme Françoise Gaudet-Smet a aussi innové dans le

[254] Dorothy Pfeiffer est critique d'art pour le journal montréalais *The Gazette* durant ces années-là.

> domaine social, quelques années auparavant, avec la fondation de Claire-Vallée.). (Le Myre, 4 décembre 1952, p. 8)

Dans cet extrait, l'auteure reconnaît le statut de pionnière de Rochon, tout en situant son initiative dans une filiation avec d'autres centres d'art préexistants aux États-Unis et en Europe, confirmant en quelque sorte la légitimité d'une telle entreprise. Mais encore, l'auteure affirme également un lien de filiation avec un autre projet d'envergure créé par une autre femme au Québec : le Centre social Claire-Vallée fondé par Françoise Gaudet-Smet en 1946.

Le Myre fait appel également au registre de l'héroïsme et évoque le *leadership* de Rochon par ses qualités rassembleuses :

> Après que fut posé, par Mlle Rochon, le geste héroïque de la fondation, […] les hôtels et grandes entreprises sportives de Ste-Adèle, où on n'avait qu'une foi modérée dans ce que pouvait rapporter l'art en bénéfices sonnants, se rallièrent peu à peu à la fondatrice, jusqu'à se joindre à son mouvement. (4 décembre 1952, p. 8)

Néanmoins, selon Le Myre, la reconnaissance ultime du succès de l'initiative de Rochon ne saurait être mieux exprimée que par le soutien qu'elle a obtenu d'éminents hommes de pouvoir et d'une institution qui se trouve à l'international :

> On peut donc dire que l'entreprise de Mlle Rochon est pleinement une réussite ; affirmation qui est confirmée par la paternité que viennent de lui accorder nos hommes d'affaires de la métropole, par l'intérêt que lui accorde l'aviseur technique de la province, M. Paul Gouin, mais aussi par le fait qu'une importante station d'eau thermale en Floride vient de réclamer le concours de Mlle Rochon pour l'organisation d'un programme artistique de loisirs dans le genre de celui qu'elle a réalisé à Ste-Adèle. (Le Myre, 4 décembre 1952, p. 8)

Ainsi, nos recherches nous permettent de constater que, dans la presse écrite, les femmes journalistes et chroniqueuses ont davantage insisté que leurs collègues masculins sur les qualités professionnelles des entrepreneures culturelles de notre

corpus. Enfin, bien que ces marques de reconnaissance de la réussite professionnelle et des qualités de gestion des entrepreneures culturelles aient été publiées dans la presse écrite, les représentations de ce type ne sont pas si nombreuses et correspondent à une minorité des contenus publiés à leur sujet.

8.8.4 Des innovations, somme toute, peu mentionnées

Dans le même esprit, les représentations de l'activité des entrepreneures culturelles de notre corpus en tant que prises de risques et innovations dans le milieu artistique sont relativement peu nombreuses dans les articles que nous avons recensés.

En effet, la majorité des auteur.e.s – ainsi que les femmes de notre corpus elles-mêmes – traitent peu de cet aspect innovateur, tant en ce qui a trait à l'exercice d'une telle carrière pour une femme qu'à la diffusion des esthétiques modernes et de la production des artistes canadien.ne.s, en situant plutôt leurs choix et actions dans la poursuite des rôles traditionnels féminins.

Les apports notables de ces femmes à la diffusion artistique se retrouveraient ainsi parfois partiellement diminués, puisqu'on lie leur entreprise à un rôle traditionnel féminin plutôt que de les considérer entièrement en tant qu'agentes influentes du milieu artistique et du marché de l'art. Il est possible d'y faire un lien avec le constat de la chercheure Judy Giles qui a étudié la manière dont la modernité a affecté l'expérience des femmes durant la première moitié du XXe siècle : « [women] negotiated ambiguous and ambivalent ways of seeing themselves, sometimes pulled forward as agents of change, but at others pushed back as symbolizations of continuity and tradition » (citée dans Hammond, 2012, p. 206).

8.9 Conclusion

L'étude de la réception des activités et des représentations des femmes de notre corpus nous permet de comprendre qu'on reconnaissait, dans une certaine mesure, le rôle qu'elles ont joué dans le développement des arts visuels en privilégiant les pratiques modernes, canadiennes et amateurs, par exemple. Des auteur.e.s ont même accolé le qualificatif de pionnière à plusieurs d'entre elles, une a également reçu celui de révolutionnaire. Néanmoins, la plupart inscrivent les innovations et choix des entrepreneures culturelles dans une filiation des rôles traditionnels féminins (que ces inscriptions soient proposées volontairement par elles ou non), ce qui a permis de justifier ce travail, mais aurait aussi eu pour effet d'en effacer le caractère novateur.

Cette inscription de l'activité professionnelle de ces femmes dans les catégories du travail traditionnel féminin, c'est-à-dire dans la sphère privée et domestique, l'a associée à la catégorie sous-évaluée du travail du *care* lié à la philanthropie, au soin et à l'éducation.

La réception des activités ainsi que les représentations des entrepreneures culturelles dans les médias ont probablement participé à la construction d'un discours autour de leur figure et de leurs apports à la discipline de l'histoire de l'art. D'une part, l'association de leur activité au travail du *care*, à la philanthropie, au travail communautaire, aux caractéristiques morales et aux espaces traditionnels féminins a assurément participé au discrédit de leur travail et de leur rôle dans le développement de l'histoire de l'art au Québec.

Mais, d'autre part, cette mise en valeur de la poursuite d'une tradition a permis qu'elles puissent exercer l'occupation de galeriste ou de directrice d'un centre d'art sans que cette situation ne soit dénoncée ou critiquée dans la presse écrite. En étudiant la réception de leurs activités, nous pouvons même supposer que Lefort et Rochon

auraient elles-mêmes représenté leurs actions dans la poursuite des rôles traditionnels féminins de philanthropie, d'éducation et d'aide afin de s'inscrire dans le milieu de l'art et défendre leurs choix d'exposition. Et, au nom de cette tradition féminine, les entrepreneures culturelles ont pu se permettre de diffuser et d'encourager des pratiques artistiques que le milieu artistique traditionnel ne reconnaissait pas encore. L'art canadien a pu être diffusé par ces femmes à cause des rôles traditionnels de transmission et de mise en valeur d'une culture nationale qui leur était attribués. Il en était de même pour les œuvres abstraites automatistes qui étaient par ailleurs associées à une certaine sensibilité intrinsèquement féminine. Leur inscription par la critique dans une certaine continuité historique avec les rôles traditionnels féminins et la sphère domestique a donc certainement influencé la perception du rôle des entrepreneures culturelles de notre corpus, mais également le rôle qu'elles ont *pu* jouer, dans l'histoire de l'art au Québec. Ainsi, nous estimons que l'inscription de leur travail dans la sphère du travail du *care* et en continuité des traits et rôles traditionnels féminins relève d'une véritable stratégie féministe, par l'appropriation et le détournement de ces paramètres, et ce, afin d'améliorer leur capacité d'action dans le milieu artistique. Cette conception rejoint la réflexion de Thérèse St-Gelais autour de la pluralité de formes et de moyens que peut prendre l'engagement féministe :

> [S]i nous considérons que le féminisme est une forme de militantisme, nous savons que peut y être engagée, d'une part, celle qui prend position contre un certain ensemble de qualités ou de propriétés caractéristiques d'une dite « nature féminine » (par exemple : la passivité, la douceur, le maternalisme inné), et d'autre part celle qui prendra position en voulant, entre autres, valoriser, récupérer, exploiter ce même ensemble de qualités et de propriétés. (1982, p. 147)

Dans le prochain et dernier chapitre, nous observerons comment la minorisation du rôle joué par les entrepreneures culturelles de notre corpus et des organismes qu'elles ont fondés a pu s'effectuer. Nous examinerons des aspects qui ont été abordés dans ce présent chapitre, telle la hiérarchisation androcentrique qui s'exprime notamment à

travers la dévaluation du travail du *care*. D'autres lieux de minorisation sont identifiables ; nous examinerons également les notions d'amateurisme / professionnalisme ainsi que les critères de reconnaissance et d'évaluation des instances de diffusion et du marché de l'art ainsi que la place périphérique accordée à la diffusion artistique dans la discipline de l'histoire de l'art.

CHAPITRE IX

LE PROCESSUS DE MINORISATION DU RÔLE DES ENTREPRENEURES CULTURELLES ACTIVES DANS LES ANNÉES 1950 DANS L'HISTOIRE DE L'ART DU QUÉBEC

Ainsi [une histoire féministe] peut-elle s'attacher surtout à montrer comment ont fonctionné aux différentes époques les processus d'éviction ou de « minorisation » des femmes dans les différents registres de la vie privée ou publique […]. Mais en même temps, l'histoire féministe voudra souligner comment les femmes, des femmes du moins, ont été génératrices de la vie socioculturelle soit comme groupes, soit comme individus exceptionnels, même si leur apport n'a été reconnu et authentifié ni au moment même, ni dans le savoir historique. En recourant à des sources et à des documents jusque-là négligés, elle procédera alors à une réhabilitation du rôle des femmes dans l'histoire, et dans leur histoire.

FRANÇOISE COLLIN

Comme il a été démontré dans les précédents chapitres de cette thèse, les entrepreneures culturelles de notre corpus ont joué un rôle décisif dans le développement de la reconnaissance de pratiques marginalisées et d'esthétiques modernes au Québec. Le chapitre précédent nous a toutefois permis de confirmer que les activités de ces entrepreneures étaient, le plus souvent, assimilées aux rôles traditionnels féminins dans l'espace domestique, notamment en tant que gardiennes des valeurs canadiennes. Mais encore, leur activité a souvent été associée, dans la presse écrite, à la catégorie sous-évaluée du travail du *care*, ce qui a certainement participé à la dévaluation de leur apport dans le développement artistique au Québec. L'évaluation

de leur apport dans la presse écrite, en étant souvent associé aux secteurs communautaire, philanthropique ou de l'éducation, a déplacé cet apport hors des domaines artistique et culturel.

C'est aussi leur apport en tant que femmes entrepreneures et innovatrices qui s'est trouvé à l'époque minorisé dans la presse écrite. L'innovation dont elles ont fait preuve et les initiatives qu'elles ont entreprises ont été mises à l'écart ou minorisées parce qu'on les expliquait par des présumées dispositions féminines d'aide, de soutien, d'éducation ou de sensibilité, par exemple. Force est de constater que cette minorisation s'est ensuite transposée dans la mise en discours de l'histoire de l'art et, par conséquent, dans la mémoire historique.

Nous considérons qu'expliquer exclusivement cette dévaluation par la différenciation sexuée (le genre de ces femmes) serait réducteur. Cette situation est plutôt le résultat de l'enchevêtrement de plusieurs facteurs et lieux de minorisation qui sont à l'œuvre dans la représentation du développement des arts et dans l'écriture de l'histoire de l'art.

Dans ce chapitre, nous adopterons une posture critique vis-à-vis de la construction présumément objective de la discipline de l'histoire de l'art telle qu'elle a été mise en discours dans les décennies suivant les années cinquante. Il sera question, en plus de la différenciation sexuée et de la hiérarchisation qui en résulte, du rôle jugé périphérique de ces femmes dans le milieu artistique ainsi que des critères d'évaluation de l'apport des institutions de diffusion et de sensibilisation artistiques dans le développement des arts.

9.1 La minorisation du féminin

Sandra Gwyn, dans son étude sur la situation des femmes dans les arts commandée par la Commission royale d'enquête sur la situation de la femme au Canada, expose un

jugement de valeur comme s'il s'agissait d'un fait objectif qui exemplifie parfaitement comment des caractéristiques associées au domaine du féminin se trouvent minorisées par rapport au masculin :

> Ensuite, dans l'Amérique du Nord britannique, *la peinture sérieuse et les sujets sérieux furent réservés aux hommes*. […] *Les femmes de l'époque ne nous ont laissé que de simples travaux d'artisanat, de délicates aquarelles* qu'un critique a qualifiées de « travaux empreints du *charme mêlé d'audace* qui va de pair avec le talent d'*amateur* ». (l'italique est de nous) (Gwyn, 1971a, p. 13)

De son côté, Rose-Marie Arbour, dans son analyse de la reconnaissance des femmes peintres du courant post-automatiste (débutant autour de la seconde moitié des années cinquante), rapporte comment celle-ci n'a pas été intégrée historiquement, mais a plutôt été « éphémère et ponctuelle » en raison de l'utilisation, à l'époque, de caractéristiques genrées pour qualifier les œuvres produites dans les discours critiques (1993).

Dans un premier temps, cette adéquation entre des valeurs jugées féminines avait été proposée par la critique (et non par les artistes) afin de faire accepter au large public les esthétiques gestuelles abstraites :

> Une nature féminine, définie comme capacité exceptionnelle d'expression et de communication, permettait de légitimer auprès d'un public élargi l'art abstrait des automatistes car, sur le plan de l'intention et de l'expressivité, les femmes constituaient des sujets privilégiés pour thématiser la peinture non figurative gestuelle et lyrique, ou encore pour lui donner un contenu.
>
> L'introduction de ces valeurs dites féminines dans le commentaire des œuvres de femmes fut le fait des critiques d'art montréalais des années cinquante et soixante. (Arbour, 1993, p. 62-63)

Toutefois, Arbour constate qu'à partir de la moitié des années soixante, une part de ce discours critique reprend les caractéristiques dites féminines qui avaient été utilisées pour décrire et légitimer les œuvres réalisées, cette fois afin de banaliser la peinture post-automatiste (Arbour, 1993, p. 63). Cette dévaluation et cet effacement auraient été

produits par les correspondances effectuées entre le masculin / universel et entre le féminin représentant l'Autre, la différence ou l'altérité, puisque durant ces années l'art actuel est alors défini :

> […] comme comportant un élément d'héroïsme et de risque, un aspect *universel*. Le corps masculin, contrairement à celui des femmes, n'était pas considéré d'abord comme sexué, mais comme figure d'universel. Or si les femmes entraient dans le champ de l'art actuel, leur production artistique se devait de rencontrer les critères de l'art vivant, et plusieurs des critiques, tout en faisant valoir les liens de l'œuvre avec le sexe de l'artiste, en appelaient à la disparition du critère sexuel à mesure que les femmes accédaient au champ de l'art vivant. *Elles devaient, en effet, pour avoir droit à l'universalité, oublier leur propre corps marqué par le particulier, le différent, l'altérité. Les propos des critiques tendaient à cela – à louer le féminin pourvu qu'il disparaisse ou soit occulté*. (l'italique est de nous) (Arbour, 1993, p. 64)

Dans le cas auquel s'est intéressée Arbour, les discours critiques évoquant des valeurs ou caractéristiques féminines dans le travail des femmes du courant post-automatiste ont d'abord été produits afin de faire accepter des publics les esthétiques gestuelles lyriques. Dans un second temps, ces mêmes caractéristiques ont été utilisées dans de nouveaux discours critiques afin de banaliser le travail de ces femmes, « contribua[nt] à abolir l'apport des femmes peintres à l'art vivant au Québec » (Arbour, 1993, p. 63).

En ce qui a trait à notre propre objet d'études, nous constatons certaines similitudes, même s'il s'agissait plutôt, dans le cas qui nous intéresse ici, de la relecture des mêmes discours critiques et représentations écrites qui auraient d'abord participé à une certaine reconnaissance du rôle des entrepreneures culturelles puis aurait ensuite nui à leur intégration dans le discours historique.

Par exemple, de nombreux efforts ont été déployés par les entrepreneures elles-mêmes (et par les auteur.e.s qui ont commenté leur activité) afin d'obtenir une reconnaissance favorable des esthétiques modernes par le public. Comme nous l'avons déjà constaté, une des stratégies pour y parvenir consistait à présenter la modernité artistique en tant

que poursuite de la tradition picturale ainsi qu'à justifier la diffusion de ses esthétiques par les femmes de notre corpus en inscrivant ce travail dans des formes traditionnelles de la féminité.

De la même manière, l'innovation entrepreneuriale des femmes de notre corpus a été majoritairement représentée en tant que poursuite ou prolongement des rôles traditionnels féminins. Ces efforts, d'abord conduits de manière à faire accepter un aspect de nouveauté, auraient mené, dans un second temps, à un effacement du côté novateur de leur activité entrepreneuriale puisque leur apport n'était plus assimilé au changement ou à l'innovation réelle de leurs initiatives et entreprise. Conséquemment, ces femmes et leur entreprise n'avaient plus leur place dans un discours historique qui traiterait du développement et de l'évolution des arts au Québec puisqu'on s'était appliqué à en masquer le caractère novateur.

Mais encore, d'autres commentaires publiés dans la presse écrite ont peut-être participé à dévaluer autrement les actions et décisions des entrepreneures culturelles en amenant à remettre en question leurs capacités en gestion financière (soit à générer des profits) ou en associant leur activité à l'amateurisme (en opposition au professionnalisme).

9.2 L'amateurisme en tant qu'opposition au professionnalisme

Claude Jasmin reconnaît, en 1962, que l'apport de la galerie Denyse Delrue dans le milieu artistique se situe dans la formation et la sensibilisation des publics et qu'il s'agit d'une des seules galeries à ne présenter que des œuvres réalisées par des artistes du Québec (11 août 1962, p. 5). Il évalue ensuite les choix de Delrue en fonction de paramètres économiques et idéologiques (ou moraux) : « Ce n'est peut-être pas très fort commercialement, mais c'est savoir être fidèle à ses buts et principes » (Jasmin, 11 août 1962, p. 5).

Ainsi, Jasmin souligne l'apport de Delrue par rapport à la diffusion des artistes locaux.ales et de la formation des publics. Bien qu'il juge questionnable le choix de la galeriste d'un point de vue commercial visant la rentabilité, il en reconnaît l'audace et le justifie en l'associant à la qualité morale qu'est l'intégrité.

Les représentations de l'activité des entrepreneures culturelles en tant que projets caritatifs ou peu (voire pas) profitables financièrement ont pu favoriser l'identification de ces femmes en tant que personnes éprouvant des lacunes en gestion et laisser présumer chez elles un manque de connaissances, de capacités et de professionnalisme. De plus, puisqu'une profession consiste en un travail qui procure une rémunération, les ennuis financiers connus des entreprises des intermédiaires culturelles pouvaient conduire à une assimilation de ces activités au statut de vocation (comportant une dimension morale où la rémunération aurait une importance secondaire) ou à celui de passe-temps amateur (qui ne produit pas de gains monétaires).

L'amateurisme est une notion polysémique. Le mot « amateur », tant en français qu'en anglais, (désignant alors une personne inexpérimentée ou qui exerce une activité à titre de loisir, généralement sans rémunération et dont la motivation proviendrait surtout de la passion) peut être compris en opposition à « professionnel », mais il peut aussi qualifier une personne démontrant un grand intérêt envers quelque chose. Il peut également posséder une connotation péjorative qui fait référence à un manque de compétence et de qualification pour exercer une activité sans assiduité, avec pour synonyme le mot dilletant, lequel a aussi souvent été employé pour qualifier les femmes actives dans la diffusion des arts.

La notion d'amateurisme, en opposition au professionnalisme, ne saurait toutefois pas être réduite, en tous les cas, à une association femme – amateur et homme – professionnel dans la gestion d'une galerie d'art.

Par exemple, le galeriste Sidney Carter (1880-1956) – actif par périodes pendant la première moitié du XXe siècle à Montréal – s'est fait reprocher son goût pour les arts par rapport à son intérêt à en faire le commerce pour expliquer l'oubli, ou plutôt l'effacement de son apport dans la discipline de l'histoire de l'art. Ainsi, dans son mémoire de maîtrise en histoire de l'art, David Calvin Strong s'interroge et rapporte :

> The question arises as to why Carter's activities as an art dealer are not better known, though he evidently sold many works to a wide range of private individuals and to major public institutions such as the National Gallery of Canada and the Art Association of Montreal. Anecdotal evidence gathered from a wide range of sources including his children and artists […] seems to agree on one point : while they respected Carter, they observed on numerous occasions that he was « more interested in surrounding himself with beautiful things than in making a profit selling them ». (Strong, 1996, p. 18)

Ainsi, bien que la notion d'amateurisme ne soit pas nommée, il en est bel et bien question pour justifier l'oubli du rôle joué par Carter dans la discipline. Il s'agit également d'un exemple où la valeur des acteurs et institutions du marché de l'art ne se trouve évaluée qu'en termes de gains économiques sans aucune autre considération (envers des rôles de diffusion ou d'éducation, par exemple).

Les caractéristiques ici énumérées ne sont pas sans rappeler les traits associés aux galeristes romantiques selon la classification des types de marchand.e.s développée par la sociologue et historienne de l'art Raymonde Moulin (1967). En effet, ces marchand.e.s sont, selon Moulin, des artistes ou amateur.trice.s d'art qui décident de fonder une galerie, mais qui s'intéresseraient davantage aux discussions sur l'art qu'ils et elles exposent plutôt qu'à en faire réellement le commerce. Les artistes reprocheraient souvent aux galeristes de ce type leur non-efficacité commerciale et, selon l'auteure, leurs galeries seraient conséquemment vouées à l'échec (Moulin, 1967, p 144-145).

Dans son article « L'Association des Cercles de fermières au Québec : sociabilité et influence sociale » (1987), Yolande Cohen traite du processus de professionnalisation en s'intéressant à l'élévation du travail d'abord bénévole des fermières au statut de profession reconnue. Cohen lie cette professionnalisation d'une part à la reconnaissance de la nécessité d'acquisition de connaissances et de techniques particulières qu'elle requiert et, d'autre part, à la formation institutionnelle d'un savoir-faire spécifique qui se trouve offert par les cercles et écoles en plus de permettre de quantifier et de repérer les compétences spécifiques des professionnelles (1987, p. 132). Mais encore, Cohen considère également que l'appui constant demandé par les cercles des fermières au ministère de l'Agriculture consistait en une stratégie visant à faire reconnaître officiellement leur travail en tentant d'impliquer l'État dans leurs activités (1987, p. 133). Allant en ce sens, les demandes répétées de financement pour le Centre d'art de Percé à l'État peuvent aussi constituer en une stratégie visant à obtenir une reconnaissance, par l'État, du rôle du (des) centre(s) d'art.

Kristina Huneault soutient que la première phase de professionnalisation des femmes dans le milieu artistique, dès la seconde moitié du XIXe siècle, est caractérisée par une association de leurs activités aux rôles traditionnels féminins (2012, p. 22, 24). Les entrepreneures culturelles de notre corpus ont également fait de même. Alors que Rochon et Lefort ont elles-mêmes représenté leur travail en analogie avec les rôles, qualités et espaces traditionnels féminins, ce serait davantage la presse écrite qui aurait procédé de la sorte par rapport à l'activité de Guité, Sharp Lee et Delrue. Bien que ces représentations ont pu participer à l'acceptabilité sociale de leur exercice d'une activité professionnelle dans un rôle de direction, certaines de ces représentations ont plutôt pu participer à la minorisation de leur rôle et à les considérer comme des amatrices plutôt qu'en tant que professionnelles. Les associations entre leur profession et la sphère domestique, laquelle se trouve liée au travail dévalué du *care*, ont notamment pu participer à ce phénomène.

D'autres auteur.e.s ou chercheur.e.s utilisent également un registre lexical de l'amateurisme, en tant qu'opposition au professionnalisme, pour traiter des centres d'art ; de tels écrits ont pu participer à la dévalorisation de leurs activités. Ainsi, selon Guy Robert, il existait, au début des années soixante, une cinquantaine d'initiatives culturelles bénévoles (parmi lesquelles les centres d'art, certainement) qui « étendaient sur le territoire québécois leur règne d'amateurisme dévoué » (1973, p. 43) : « c'était le règne de l'amateurisme, du dévouement, de l'artisanat et de la bonne volonté » (octobre 1972, p. 31). Plusieurs auteur.e.s comprennent également le travail des gestionnaires de centres d'art en tant que dévouement, c'est notamment le cas de Thérèse Renaud, écrivaine et cosignataire du manifeste *Refus Global*, qui écrit à leur sujet qu'ils étaient « administrés par des personnages d'un désintéressement souvent remarquable » et souligne « [leur] dévouement à promouvoir un art parfois difficile et leur bienveillance » (1994, p. 120). En 1962, le ministère de la Culture décide d'organiser et structurer « toute cette bonne volonté en vrac » (Robert, 1977, p. 43), en adoptant la formule de la table rase, ce qui aurait eu pour premier résultat de rompre le contact avec les initiatives précédentes qui avaient jusqu'alors réussi à fonctionner et à s'établir[255]. Guy Robert critique cette nouvelle formule : « […] le gouvernement du Québec semble préférer […] investir dans le fonctionnarisme et les organigrammes, plutôt que dans l'action culturelle concrète et populaire […] » (octobre 1972, p. 58).

Dans ces situations, la notion d'amateurisme se trouve associée au dévouement, au populisme, à la bienveillance ainsi qu'à la bonne volonté, en opposition à un professionnalisme lequel serait lié à la structuration et à l'organisation.

---

[255] Il sera question de cette structuration de l'État au sous-point 9.4.2.3.

9.3 La position centrale des activités de production artistique professionnelle dans le domaine artistique

Rose-Marie Arbour souligne le mythe de la création artistique autonome et les critiques féministes qui ont depuis été émises sur le sujet :

> La modernité en arts nous a habitué.e.s à considérer l'art et sa pratique comme relativement autonomes et spécifiques, traduisant de ce fait une conception également autonome de l'artiste. Cette autonomie, dans une perspective féministe a été remise en cause non pas seulement pour en affirmer après d'autres la relativité, mais afin de pointer l'idéalisme d'une conception d'art universel, entendant par là une esthétique unificatrice et unitaire, dont la notion de *qualité* serait la quintessence et le vecteur principal des études sur l'art. (l'italique est de l'auteure) (1991, p. 4)

L'étude des œuvres et des artistes en tant que vecteur central de l'histoire de l'art amène plusieurs problèmes qui ont, entre autres, été relevés par des historiennes de l'art féministes. Un d'entre eux est l'utilisation de procédés sélectifs tels le génie créateur et le canon, qui participent à un processus de mythification tant des œuvres que des artistes au détriment d'une histoire de l'art qui pourrait être davantage globale et inclusive.

Nous avons déjà constaté que John Ruskin, notamment, associait exclusivement aux hommes le génie créateur (Ruskin, 1909-1914, par. 79). En 1945, le critique Maurice Gagnon exprimait une position somme toute similaire : « [l]a femme peut être la raison d'être du génie créateur de l'homme, elle, elle ne produit des chefs-d'œuvre que rarement. Son rôle est essentiel, mais ailleurs » (20 novembre 1945, p. 3).

Quant au canon, le terme provient du grec ancien *kanon*, qui signifie « standard » ou « règle », évoquant le concept de régulation et d'organisation. Le mot canon a d'abord été utilisé pour traiter de la liste officielle des textes sélectionnés pour composer les saintes Écritures, donc il a eu en premier lieu une connotation religieuse. Les textes

ainsi choisis se sont alors vus accorder une valeur automatique de légitimation et de véracité (Pollock, 1999, p. 3). L'historienne de l'art Griselda Pollock définit les canons, de manière générale en tant « […] qu'éléments structurants qui légitiment rétrospectivement une identité culturelle et politique et qui, par un récit réaffirmé des origines, confèrent autorité aux textes précisément choisis pour naturaliser cette fonction » (Pollock, 2007, p. 46).

Avec le développement des institutions d'enseignement telles les académies et les universités, le concept de canon s'est déplacé afin d'être appliqué à un corpus littéraire ou artistique. Le canon en histoire de l'art fait donc référence aux œuvres que les institutions ont établies comme les meilleures, les plus exemplaires et les plus représentatives (Pollock, 1999, p. 3). Il est ainsi utilisé pour témoigner de l'évolution stylistique des mouvements et des périodes significatives du développement dans les arts visuels. Le statut canonique peut également être accordé à des artistes dont l'œuvre (la production artistique de manière générale) a été jugée comme telle. Ainsi, l'accession d'œuvres au rang de canon leur confère automatiquement une valeur d'universalité et une qualité esthétique transhistorique (Pollock, 1999, p. 3).

Le déplacement du canon du domaine religieux vers celui des arts a sûrement eu une incidence sur le développement de l'histoire de l'art en tant que discipline. Dominick LaCapra y voit un lien certain et assimile le canon culturel à une réaffirmation, quoique déplacée et transformée, d'un sentiment religieux accordé aux textes sacrés (LaCapra, 1994, p. 19). C'est ce sentiment religieux transposé qui accorderait un statut mythique quasi héroïque à l'artiste et un caractère iconique à l'œuvre d'art. Héritière de ce sentiment religieux et de la conception aristotélicienne de l'art en tant qu'instance d'élévation morale des humains permettant d'accéder à la Vérité, l'histoire de l'art participait, et participe encore, à la perpétuation d'un mythe accordant une valeur de grandeur et de génie aux artistes, et à certaines œuvres le statut de chef-d'œuvre, les élevant à un statut iconique transhistorique et universel. Dans le même ordre d'idées,

Pollock reprend les moyens d'analyse de Sarah Kofman pour comprendre le canon en art comme un mode de vénération de l'artiste, mais également pour établir que la défense, par les institutions, de ces mêmes canons relève d'un zèle quasi théologique (Pollock, 2007, p. 60).

Pollock dénote qu'un des problèmes liés à la canonicité est la présomption d'objectivité qui en découle (Pollock, 1999, p. 4). En effet, des œuvres et des artistes sont sélectionné.e.s comme étant les meilleur.e.s, ou les plus représentatif.ve.s, mais ce jugement de valeur ne se trouve pas critiqué, questionné, ou même assumé. Le canon en art n'est pas non plus transhistorique en soi, puisque des artistes, des styles et des œuvres qui en faisaient jadis partie n'y sont plus inclus à l'époque actuelle, alors que d'autres y ont été ajoutés suite à leur redécouverte et leur réévaluation (Pollock, 1999, p. 4). Plusieurs auteur.e.s[256] ont déjà critiqué le concept de canonicité en dénonçant la sélectivité qu'elle opère et nie à la fois, en ne spécifiant pas les critères de sélection de cette excellence et en n'en dévoilant pas les paramètres. Ainsi, la valeur de chaque artiste, de chaque œuvre, justifierait leur place dans le canon. Mais qui juge de cette valeur, et à partir de quels critères?

Les canons artistiques en vigueur aujourd'hui sont ceux qui ont été établis par les institutions, c'est-à-dire les musées, les maisons d'édition, les universités, les historien.ne.s, etc. (Pollock, 1999, 4). Finalement, ce sont les producteur.trice.s et transmetteur.trice.s de savoirs qui procèdent à cette sélection qui se prétend neutre, au nom d'une présumée universalité.

Ainsi, plusieurs théoriciennes féministes, entre autres, ont dénoncé la construction de l'histoire de l'art centrée autour des artistes et des œuvres, en prônant une plus grande

---

[256] Il y a entre autres Pollock, LaCapra et Barzman, dont les références se trouvent en bibliographie.

inclusion de sujets dans la discipline afin de rendre et représenter un portrait davantage global du milieu artistique, lequel reposerait plutôt sur un ensemble de relations, en tant que pratique sociale. Griselda Pollock est une figure phare de cette réflexion féministe et Stephanie Kirkwood Walker résume bien sa position :

> For feminist art historians like Griselda Pollock there is a double task : aside from recovering the lives of women artists, they must deconstruct the « discourses and practices of art history » (1988, p. 55). Art is not simply aesthetic, an object or a collection of objects created by inspired geniuses ; it is, rather, a social practice, « a totality of many relations and determinations » (*ibid*., p. 5). (1996, p. 93-94)

Judy K. Collishan Van Wagner, aussi, dénonce le fait que la discipline de l'histoire de l'art soit principalement construite autour des artistes de sexe masculin et déplore que peu d'attention ait jusqu'alors été accordée à d'autres acteur.trice.s du milieu de l'art comme les mécènes, donateur.trice.s, bénévoles, ou publics par exemple, à qui on aurait attribué un statut auxiliaire et secondaire passif (1984, p. 3). Elle soutient la nécessité de produire des recherches autour de ces agent.e.s culturel.le.s afin de mieux comprendre les dynamiques de motivation sociale et les relations d'influence dans les arts (Collischan van Wagner, 1984, p. 3).

Des sociologues telle Nathalie Heinich estiment que cette orientation, l'intérêt pour cet « entre-deux entre l'œuvre et le regard » (2009, p. 13) relèverait d'une approche sociologique :

> L'art, pour l'historien d'art, c'est avant tout un objet : l'œuvre. Pour l'amateur d'art, c'est aussi une relation, entre l'œuvre et le spectateur (selon le mot fameux de Duchamp : « Ce sont les regardeurs qui font les tableaux »). À ces approches classiques, unitaire (l'œuvre) et binaire (l'œuvre et son spectateur), le sociologue substitue une approche ternaire : l'art n'a plus une seule composante (l'œuvre), ni même deux (l'œuvre et le spectateur), mais trois : l'œuvre, le spectateur, et l'entre-deux ; *un entre-deux fait de tout ce qui permet à l'œuvre d'entrer en rapport avec un spectateur, et réciproquement, ou encore – au choix – de tout ce qui s'interpose entre l'œuvre et son spectateur*. (l'italique est de nous) (2009, p. 11-12)

Dans le même ordre d'idées, la sociologue de l'art Janet Wolff affirme que la sociologie de l'art permettrait de comprendre la construction sociale de l'art et de la culture, notamment à travers l'étude des artistes, des œuvres, mais également des publics, des théoricien.ne.s et des critiques (Wolff, 1981, p. 143). L'approche sociologique décrite par Wolff octroierait la position centrale aux relations entre les différent.e.s agent.e.s du milieu de l'art dont la production artistique, soit les œuvres, n'en serait qu'une composante. Cette approche favoriserait une conception de l'histoire de l'art qui participerait à la désacralisation tant des œuvres que des artistes. En effet, comme plusieurs sociologues et théoriciennes féministes le soutiennent, l'existence des œuvres n'est pas autonome en soi, elle dépend des artistes qui les produisent, mais également d'un contexte qui rend possible et structure sa réalisation. Le public, les collectionneur.e.s, les critiques, les institutions participent à la reconnaissance de cette production et ont toutes, à divers degrés, une influence sur l'évolution des mouvements en art. Sans oublier les instances de diffusion de cette production qui effectuent une sélection subjective des œuvres qui méritent ou non d'être montrées, discutées, commercialisées, conservées. L'œuvre d'art, et par conséquent l'artiste qui l'a créée, deviennent des agent.e.s, parmi d'autres, du développement culturel.

Ainsi, en s'inspirant de ces préoccupations sociologiques, depuis les dernières décennies, de nombreux efforts de réécriture de l'histoire de l'art ont été déployés afin de proposer une narration historique qui ne serait plus centrée autour des productions artistiques, mais autour des relations qui ont lieu dans les mondes de l'art. Ces personnes proposent donc une restructuration même de l'*objet* de l'histoire de l'art qui permettrait une compréhension plus globale ou complète du développement des arts et de la culture.

Néanmoins, la hiérarchie des rôles dans le milieu de l'art, par laquelle la production artistique et les artistes ont jusqu'à récemment occupé la place centrale dans la conception traditionnelle de l'écriture de l'histoire de l'art, est une des raisons qui ont

pu participer à l'oubli de l'apport des entrepreneures culturelles au développement des arts.

Souvenons-nous, par exemple, des propos de la journaliste Sandra Gwyn dans l'étude *Women in the Arts in Canada* qu'elle avait préparée pour la Commission royale d'enquête sur la situation de la femme au Canada (1971). Elle y soulignait le bilan exceptionnel des femmes actives à travers le Canada dans les secteurs de la promotion, de la diffusion ainsi que de l'administration des arts, pour ensuite balayer du revers de la main cet apport en statuant que seul celui de la création artistique importait vraiment (Gwyn, 1971a et 1971b, p. 2). Bien qu'il faudrait étudier davantage les motivations de Gwyn vis-à-vis de cette déclaration dans le cadre d'une telle étude, ce commentaire est à tout le moins révélateur de la conception du développement des arts et de la discipline de l'histoire de l'art autour de la primauté accordée à la création artistique.

9.4 Une position marginale dans le secteur de la diffusion et de la sensibilisation artistiques

Ainsi, Gwyn reconnaît, dans une certaine mesure, le succès des Canadiennes en tant qu'administratrices, critiques d'art, publicistes, collectrices de fonds, directrices et porte-paroles, mais elle en minorise l'importance :

> And yet, these feminine successes, to a degree, are less considerable then they appear. If women now are often at the top, part of the reason is that they were there first. As the critic Robert Fulford has put it, bluntly, « Women are like Jews who become doctors instead of bankers. They have gone into fields which were open to them. »[257] (1971b, p. 2).

[257] Dans la version française : « [e]t cependant, en un certain sens, ces réussites féminines sont moins importantes qu'elles ne le paraissent à première vue. Si les femmes occupent souvent, de nos jours, une

Ainsi, la journaliste considère que le succès de ces femmes, déjà dévalué puisqu'il ne relève pas du seul domaine des arts qui importe (la création artistique), serait moins important ou remarquable qu'il n'appert puisqu'elles n'auraient pas eu à se battre pour accéder à ce milieu professionnel en ayant occupé ce rôle de promotion des arts au Canada depuis les débuts de la colonisation (1971a et 1971b, p. 1-2). Gwyn illustre alors une double minorisation de l'activité de ces femmes, puisqu'elle se trouve en périphérie de la création artistique et qu'elle ne consisterait pas en un gain de pouvoir pour les femmes puisqu'elles étaient associées à cette forme de travail depuis longtemps.

Mais encore, bien que les secteurs d'activité des entrepreneures de notre corpus étaient déjà minorisés pour ces raisons, plusieurs d'entre elles tentaient d'étendre les frontières de l'art et de la culture au point où leur travail pouvait parfois être considéré comme ne relevant pas du développement des arts visuels ou ne méritant pas d'être intégré à l'histoire de l'art. De plus, cette position marginale a pu être amplifiée par le fait que les organismes fondés et dirigés par les femmes de notre corpus ne correspondaient pas aux représentations des principales institutions des secteurs de la diffusion et de la sensibilisation artistiques qu'on rencontre durant les années 1950 dans le paysage culturel du Québec.

Nous avons déjà déterminé que l'intervention culturelle de l'État québécois pendant ces années était limitée et que la première phase d'une implication dans ce secteur débute seulement dans les années 1960 suite à la création du ministère des Affaires

---

place au sommet, c'est un peu parce qu'elles ont occupé cette place dès le début. Comme l'a dit assez brutalement le critique Robert Fulton : "Les femmes sont comme les Juifs qui deviennent médecins au lieu de devenir banquiers. Elles se sont orientées vers les domaines dont la porte leur était ouverte. "» (Gwyn, 1971a, p. 2).

culturelles. Cette première phase vise alors à développer l'accessibilité d'un répertoire de manifestations artistiques légitimées sur le territoire de la province, et ce, notamment par des mesures visant la construction d'édifices dotés d'installations et d'équipements spécialisés. Ce n'est que dans un second temps, soit au cours des années 1970, que l'État québécois commence à s'intéresser à la réhabilitation et à la valorisation des pratiques culturelles minorisées, puisqu'identifiées jusqu'alors comme populaires, artisanales, amateurs, communautaires ou appartenant à des genres mineurs (Bellavance, 2000, p. 12). Ces dernières préoccupations, qui correspondent à celles des entrepreneures de notre corpus quant à l'élargissement des frontières de l'art et de la culture, démontrent qu'elles étaient avant-gardistes et permettent de comprendre qu'on ne pouvait encore, à l'époque, reconnaître entièrement la portée réelle de cet apport puisque ces enjeux allaient seulement être considérés puis défendus par l'État des décennies plus tard.

Un des objectifs de cette seconde phase d'intervention culturelle de la part de l'État était de remettre en question la hiérarchisation culturelle (*high art / low art*) qui classifiait jusqu'alors la légitimité des productions culturelles (Santerre, 2000, p. 48). Puisque les entrepreneures culturelles de notre corpus s'étaient affairées à développer et faire reconnaître plusieurs pratiques associées au *low art* ou en quête de reconnaissance artistique (artisanat, pratiques amateurs, populaires, etc.) durant une période où cette hiérarchisation était valorisée, cette échelle de légitimité a pu influencer l'évaluation de leur apport au développement de l'art (et de l'histoire de l'art) au Québec en le situant hors des limites alors reconnues du grand (*high*) art.

En 1973, Guy Robert écrit : « En dessinant les circuits de diffusion culturelle, on constate rapidement que les deux points stratégiques dans le domaine des arts plastiques, sont les galeries pour le marché et les musées pour le prestige » (1973, p. 38). Cette citation, extraite de l'ouvrage *L'art au Québec depuis 1940*, témoigne de la conception que le rôle joué par les galeries à cette époque était réduit au domaine

économique et que l'acquisition de reconnaissance pour les artistes proviendrait plutôt des institutions muséales. Mais encore, on constate que, selon Robert, deux principaux types d'organismes relèvent du secteur de la diffusion culturelle, effaçant, entre autres, les centres d'art qui ont pourtant bénéficié d'une reconnaissance réelle quant à la diffusion artistique durant la majeure partie de la période couverte par son étude (soit 1940-1973). Dans le prochain sous-point, nous constaterons comment l'activité des entrepreneures culturelles de notre corpus a pu notamment être écartée de la discipline en raison de leur position marginale dans le secteur de la diffusion et de la sensibilisation artistiques.

9.4.1 Les galeries d'art

9.4.1.1 Évaluation de la réussite des institutions du marché de l'art en fonction de critères économiques : de l'entrepreneuriat traditionnel à celui culturel

Les galeries font partie des institutions du marché de l'art qui lui repose sur des échanges économiques commerciaux (dans ce cas-ci, sur la vente de productions artistiques). Conséquemment, leur succès a jusqu'alors principalement été évalué en termes économiques, à savoir le profit, le nombre de ventes, le nombre et le type de client.e.s, par exemple.

L'étude des représentations de Lefort et Delrue dans la presse écrite nous a permis de constater que le succès de leur galerie a plutôt été évalué en fonction de paramètres fort différents, tels l'éducation des publics, le soutien aux artistes locaux.ales et le développement de l'histoire de l'art en ayant diffusé les esthétiques modernes. Ainsi, leur apport se situerait au-delà des limites du marché de l'art, lequel repose sur les échanges économiques. Cela était notamment dû au fait que les galeristes Lefort et Delrue ont diffusé des pratiques encore en quête de reconnaissance professionnelle.

L'historien et critique d'art Guy Robert, par exemple, produit en 1961 une courte enquête sur la jeune peinture canadienne publiée dans *Le Devoir* et dans laquelle il

attribue une valeur éducative aux galeries d'art qui serait supérieure aux motivations économiques. Il attribue alors aux galeries d'art un rôle important dans le développement de cette jeune peinture canadienne, en stipulant qu'une « […] galerie qui se respecte va bien au-delà de cette action mercantile [que représente la vente d'œuvres d'art], et trouve son épanouissement dans l'éducation qu'elle fait, ou du moins qu'elle tente de faire, du public le plus large possible » (Robert, 2 décembre 1961, p. 9). L'auteur accorde donc un rôle d'éducation aux galeries d'art par rapport au développement de l'histoire de l'art ; un rôle qui correspond à un des objectifs du projet de démocratisation de la culture. Il précise : « La galerie tient à la fois de la boutique et du musée » (Robert, 2 décembre 1961, p. 9).

De son côté, la chercheure Marianne Le Morvan critique l'établissement de valeur du succès des galeristes en fonction de leur réussite financière :

> Les acteurs de l'ombre restés en coulisse de la réussite des tenants de la modernité méritent-ils moins d'analyse que les commerciaux fructueux de la folle montée des cotes? La notoriété de ces derniers est pourtant étroitement liée à tous ceux restés dans les coulisses qui œuvrèrent longtemps à la défense des maîtres. Il en a fallu de l'acharnement pour renverser le courant de l'opinion et habituer le public à ces nouveaux peintres. (Le Morvan, 2011, p. 166)

Celle qui a récemment œuvré à faire reconnaître le rôle qu'a joué Berthe Weill dans le milieu de l'art parisien au début du XXe siècle par la fondation et la gestion d'une galerie éponyme évoque le fait que Weill n'ait pas rentabilisé sa galerie pour justifier que certains ont pu évaluer qu'elle n'était donc pas une galeriste qui a « réussi » (2011, p. 174). Le Morvan questionne les critères évaluatifs du succès des marchand.e.s d'art pour proposer qu'un.e bon.ne marchand.e d'art serait plutôt celui ou celle qui permet à ses artistes d'acquérir une reconnaissance (Le Morvan, 2011, p. 179).

Le statut d'entrepreneures culturelles que nous avons choisi d'appliquer aux femmes de notre corpus permet de comprendre comment l'activité de ces femmes a pu être

minorisée, puisqu'elle était évaluée en fonction des paramètres de l'entrepreneuriat traditionnel plutôt qu'en fonction de ceux de l'entrepreneuriat culturel. Alors que les études sur l'entrepreneuriat se sont d'abord intéressées exclusivement à celui de type traditionnel dès les années 1930 (Schumpeter, 1934, dans Dacin *et al*., août 2010, p. 44), celles portant sur le secteur de l'entrepreneuriat culturel n'ont véritablement émergé qu'au tournant des années 2000, et ce, même si l'entrepreneuriat culturel a toujours existé (Journées de l'Entrepreneuriat culturel et créatif, avril 2015, p. 1 ; Chirita *et al*., juillet 2009)[258]. La reconnaissance d'une diversité de types d'entrepreneuriats (culturel, institutionnel, social) a permis d'enrichir la compréhension des ramifications de l'activité entrepreneuriale au-delà du modèle traditionnel :

> Until recently, both management and economic scholars assumed that commercial profit was the underlying motive driving entrepreneurial success – that the majority of conventional entrepreneurship research occured in market-driven, profit-making contexts in which the ultimate mission was to create economic value and ealth for shareholders. Over the past two decades, however, there has been a growing acceptance of the idea that conventional entrepreneurs need not to be profit-driven at the expense of their vision […], nor must they even be associated with business. (Dacin *et al*, août 2010, p. 44)

Ce statut professionnel permet notamment de concevoir l'activité des galeristes de notre corpus en fonction de critères évaluatifs centrés autour de l'avancement des arts plutôt que du profit économique. En effet, les recherches de Dacin *et al* (août 2010) comparent différents paramètres des domaines de l'entrepreneuriat traditionnel et de celui culturel telles les formes organisationnelles et les motivations premières. Ainsi, alors que l'entrepreneuriat traditionnel comprend des entreprises ayant pour motivation première le profit économique, l'entrepreneuriat culturel prend la forme de structures

---

[258] Bien que Paul Joseph DiMaggio ait proposé une définition de l'entrepreneuriat culturel dès 1982 dans l'article « Cultural entrepreneurship in nineteenth-century Boston » publié dans le périodique *Media, Culture and Society*, l'intérêt académique pour le sujet s'est surtout développé à partir des années 2000.

organisationnelles ayant ou non un but lucratif et a pour motivation première la diffusion ou la sensibilisation à la culture (Dacin *et al*, août 2010, p. 44).

Ainsi, à l'époque, des critiques et journalistes, en proposant une échelle de valeurs autre que celle économique pour évaluer le succès des galeries Agnès Lefort et Denyse Delrue et en situant leur apport hors des limites économiques du marché de l'art, ont pu les assigner à un rôle de philanthropes plutôt que d'entrepreneures, puisque ce dernier secteur était alors exclusivement évalué en fonction de critères économiques.

Toutefois, un regard actuel permet de comprendre que ces femmes ont été des entrepreneures culturelles dont l'activité a été couronnée de succès en fonction des objectifs premiers de ce type d'activité entrepreneuriale. Ces nouveaux paramètres permettent d'évaluer autrement la performance des galeries de Lefort et Delrue, en correspondance avec les réflexions formulées ci-haut par Robert et Le Morvan, entre autres, en situant leur activité dans le secteur nouvellement reconnu de l'entrepreneuriat culturel plutôt que dans celui philanthropique, un secteur alors dévalué, puisqu'associé au travail traditionnel féminin et situé hors du champ artistique.

Mais encore, les paramètres de l'entrepreneuriat culturel permettent de reconnaître l'apport des fondatrices de centres d'art dans les années 1950 en tant que véritables entrepreneures ayant innové par la mise sur pied d'un nouveau type d'organismes au Québec visant à favoriser le développement de la culture.

9.4.2 Les centres d'art

9.4.2.1 Un nouveau type d'organismes culturels

Les activités des centres d'art étaient souvent associées, dans la presse écrite, au domaine caritatif, à la philanthropie et on leur accordait une importance particulière face à l'éducation du public et à la jeunesse ; tous ces aspects ont pu participer à leur dévaluation par rapport au développement des arts en les liant au travail du *care*.

Il est aussi possible d'expliquer partiellement l'effacement du rôle des centres d'art dans le développement des arts visuels par leur positionnement périphérique sur le territoire québécois, mais aussi par le fait qu'il s'agissait alors d'une nouvelle catégorie d'institutions au Québec et qu'elle n'a eu qu'une courte période de reconnaissance positive (en raison d'éléments qui seront développés dans un prochain sous-point). Ainsi, nous constatons un clivage réel entre la reconnaissance immédiate (publiée dans les chroniques culturelles de la presse généraliste et dans les périodiques artistiques spécialisés) et l'invisibilité de ces institutions dans les ouvrages d'histoire de l'art du Québec.

9.4.2.2 La position périphérique des régions dans le panorama culturel du Québec

Un des facteurs permettant d'expliquer l'oubli des centres d'art dans l'histoire de l'art du Québec est une certaine relation hiérarchique entre le centre culturel de la métropole montréalaise (« où se trouvent concentrées les activités de création et de diffusion culturelles, de même que les grands médias nationaux pouvant en rendre compte ») et les régions (Harvey et Fortin, 1995, p. 22).

Dans leur article « Sub Cultures, Cultures and Class », John Clarke, Stuart Hall, Tony Jefferson et Brian Roberts traitent des relations de pouvoir entre un milieu culturel dominant, ou hégémonique, et des sous-cultures créées en réaction (qu'elles soient en opposition ou non avec cette culture dominante). Les auteurs déclarent que la culture dominante s'autoreprésente en tant que La culture, subordonnant et incluant toute autre configuration culturelle, même si elle a été créée dans un objectif de résistance ou d'offrir une alternative à celle-ci (Clarke *et al.* , 1989, p. 54). Certaines sous-cultures peuvent être perçues en tant que rhizomes découlant de la culture dominante alors que d'autres peuvent être considérées en complète discordance par rapport à elle (Clarke *et al.* , 1989, p. 56). Le positionnement des sous-cultures par rapport à une culture dominante développé par Clarke *et al* nous permet de comprendre la situation des centres d'art en région par rapport aux institutions du milieu des arts visuels de la

métropole montréalaise, alors considérée comme principal centre culturel de la province.

Plusieurs membres du corps professoral des centres d'art en région de notre corpus proviennent alors des métropoles artistiques (ou y ont au moins été formé) et le contenu des expositions qui y sont présentées répond majoritairement de l'objectif d'amener en région une certaine culture légitimée (souvent en provenance du centre montréalais). Nous avons déjà mentionné que les centres d'art en région pouvaient avoir pour objectif de participer à la construction d'une identité culturelle régionale spécifique (qui reposerait sur les particularités et compétences de ses habitant.e.s, de son territoire, etc.), et parfois même avec l'intention d'intégrer ces pratiques artistiques dites régionales à cette culture dominante. Nous avons parfois constaté une certaine dévaluation ou minorisation de pratiques artistiques en région de la part d'acteur.trice.s agissant du centre artistique montréalais en attribuant, par exemple, le statut d'amateur à des artistes qui seraient professionnel.le.s. Ainsi, Dorothy Pfeiffer, dans un article dans *The Gazette* en 1958, qualifie Léon et Raymonde Plomteux de non professionnels alors que, 18 mois plus tard, un article publié dans le *News and Eastern Townships Advocate* les décrit comme des artistes professionnel.le.s reconnu.e.s (Pfeiffer, 25 janvier 1958, p. 32 ; Amateur-Professional Art Exhibition, 9 juillet 1959, p. 21). Conséquemment, des acteur.trice.s agissant dans le centre artistique (ici Montréal) ont pu dévaluer l'expérience, le statut professionnel ou la compétence d'artistes régionaux.ales puisqu'ils et elles ne bénéficieraient pas d'une reconnaissance de la part du centre.

Fernand Harvey et Andrée Fortin soutiennent qu'il existe et perdure encore plusieurs présomptions et préjugés à l'égard des régions, qui se trouveraient associées à une certaine culture traditionnelle, et ses lieux de diffusion culturelle seraient considérés comme des espaces ne faisant que diffuser les productions en provenance des métropoles culturelles et non pas comme des lieux d'innovation et de création

significatifs pour le développement de la discipline (1995, p. 13, 20, 24). Souvenons-nous que, durant ses premières années à la tête du Centre d'art de Sainte-Adèle, Pauline Rochon s'était d'abord appliquée à représenter les activités qui y étaient organisées dans une certaine continuité de la culture traditionnelle, en poursuite des valeurs canadiennes-françaises.

Indirectement, Harvey et Fortin confirment l'existence du processus de minorisation de l'expérience et des pratiques culturelles en région (et ce jusque dans la construction de la mise en discours de l'histoire de l'art) lorsqu'ils jugent nécessaire de justifier la pertinence du sujet de leur ouvrage *La nouvelle culture régionale* (1995) :

> Introduire un échelon régional pour l'observation des pratiques culturelles pourrait sembler peu pertinent, surtout sous l'angle de l'innovation et de l'institutionnalisation, deux notions qui font référence à des pratiques culturelles que l'on retrouve plutôt à l'échelle des nations ou des métropoles culturelles. Or, l'observation de l'activité culturelle en région tend à montrer que nous sommes en présence, depuis deux décennies en particulier, d'un bouleversement assez important, en ce qui concerne la création et la diffusion culturelles. Ces changements profonds amènent à leur tour une réévaluation de la perception de ces activités culturelles, tel qu'elles sont généralement véhiculées dans les métropoles culturelles, notamment par les médias, l'institution littéraire ou artistique et les milieux scientifiques. (p. 13)

9.4.2.3 Une intervention de l'État problématique : les centres culturels commémoratifs du centenaire de la Confédération

Il semblerait qu'une certaine confusion taxinomique entre les appellations « centres d'art » et « centres culturels » ait participé à la mise à l'écart des premiers en se trouvant involontairement associés ou assimilés au programme de subventions destinées à la constitution des centres commémoratifs de la Confédération (programme dont il sera question ci-bas). Par exemple, dans son ouvrage *L'art au Québec depuis 1940* publié en 1973, Guy Robert ne nomme même pas l'existence des centres d'art ; il y est plutôt question des centres culturels financés par l'État dans les années 1960. Alors que les centres d'art consistaient en des initiatives individuelles où les activités prenaient

principalement place en des lieux atypiques ou récupérés (granges, écoles, écuries, plein air, club, etc.), les centres culturels étaient des initiatives de l'État préconisant la construction et la mise sur pied de nouveaux lieux et bâtiments dotés d'équipements spécialisés et aménagés afin d'accueillir des manifestations artistiques diverses (comme des salles de spectacle).

Dans son ouvrage, Robert évalue les difficultés éprouvées par les centres culturels au Québec durant les années 1960 et considère ces institutions comme la concrétisation de l'intervention de l'État dans le secteur de la diffusion culturelle :

> Au début des années'60, une cinquantaine d'initiatives bénévoles étendaient sur le territoire québécois leur règne d'amateurisme dévoué. En 1962, on décide d'organiser toute cette bonne volonté en vrac et de « structurer » la culture et ses manifestations, sous l'administration hiérarchisée d'un Ministère de la Culture. (Robert, 1973, p. 43)

Au sujet de cette cinquantaine d'initiatives bénévoles, nous présumons que Robert inclut, entre autres, les centres d'art, bien que ceux-ci ne soient pas nommés. Considérer les centres culturels comme la prise en charge de l'État de ces initiatives met, dans la trame historique, une fin à ces premières qui se voient être transformées en centres culturels dans une vision évolutive de l'Histoire.

En 1962 donc, le ministère des Affaires culturelles fait d'abord table rase et rompt le contact, selon Guy Robert, avec ces initiatives précédentes qui animaient jusqu'alors le paysage culturel du Québec afin de structurer les manifestations culturelles qui prennent place sur son territoire (Robert, 1973, p. 43).

Vint dans les années suivantes une distribution de subventions fédérales, provinciales et municipales octroyées pour marquer les fêtes de la Confédération canadienne de 1967 et qui ont conduit à la fondation, au Québec, de 55 centres culturels dans les années 1960 (Robert, octobre 1972, p. 31). Dans un reportage publié dans *Le magazine*

de La Presse, Lysiane Gagnon expose, en 1967, un portrait critique de la fondation récente de ces centres culturels au Québec.

Ces subventions sont le résultat d'une entente signée le 28 janvier 1964 entre le gouvernement fédéral et les provinces dans laquelle Ottawa s'est engagé à verser un montant équivalent à un dollar par habitant.e si les gouvernements provinciaux et les municipalités intéressés versent chacun le même montant[259] dans l'objectif d'ériger des « centres culturels, récréatifs ou sportifs devant commémorer le centenaire de la Confédération » (Gagnon, 9 septembre 1967, p. 3). Pour la province de Québec, un comité du centenaire (relevant du secrétariat d'État provincial), chargé d'évaluer les projets proposés par les municipalités, est créé au début de cette même année (Gagnon, 9 septembre 1967, p. 4). Afin d'encourager la participation des municipalités moins centrales, les villes de Québec et de Montréal sont dès le départ écartées (Gagnon, 9 septembre 1967, p. 4). À la date limite du 1er août 1964, près de 400 projets sont soumis par les municipalités du Québec ; une soixantaine d'entre eux sont retenus puis soumis à la commission fédérale du centenaire et, enfin, mis sur pied (Gagnon, 9 septembre 1967, p. 4). Selon L. Gagnon, ce serait vers ce moment que les journaux auraient commencé à employer l'expression générique « centre culturel » pour identifier tous ces projets, qu'elle qualifie de « terme passe-partout utilisé pour qualifier une série de projets qui n'ont de commun que leur mode de financement et la plaque commémorative du centenaire » (9 septembre 1967, p. 4). Sur la question de l'expression « centre culturel », Gilles Bergeron, alors attaché au ministère de l'Éducation, soutient : « Il y a eu galvaudage de termes. Les édifices qu'on a construits

[259] La proportion de l'apport du provincial vis-à-vis des municipalités était parfois modifiée dans certaines situations (par exemple, si la municipalité comprenait moins de 10 000 habitants, le provincial fournissait 46 2/3 % et la municipalité 20 %, alors que la participation du fédéral demeurait le même, soit 33 1/3 %) (Gagnon, 9 septembre 1967, p. 3).

ne sont pas des centres culturels, personne ne se leurre là-dessus » (Bergeron cité dans Gagnon, 9 septembre 1967, p. 6).

En effet, L. Gagnon recense les différents services offerts par cette soixantaine de centres commémoratifs, et les horizons couverts sont variés : dix-sept piscines, une trentaine de bibliothèques, près de 25 salles « polyvalentes », une vingtaine de « foyers d'exposition », une quinzaine de salles de réunion / salles de conférences, huit cinémathèques, six discothèques ainsi qu'une dizaine de salles de théâtre et de représentations (9 septembre 1967, p. 4). Les plans du tiers des centres commémoratifs du Québec prévoyaient des ateliers d'arts plastiques et d'artisanat, et des équipements de jeux (salles de gymnastique, quilles, billard, etc.) étaient projetés dans une douzaine de centres (9 septembre 1967, p. 4). L. Gagnon rapporte que, selon le ministre Tremblay, cette disparité des services et des aménagements[260] « rendra fort difficile l'application d'une véritable politique de décentralisation culturelle, et posera nombre de problèmes dans l'organisation de tournées artistiques » (Gagnon, 9 septembre 1967, p. 4). Lorsque leur construction allait être achevée, près d'une trentaine de ces centres proposeraient une offre de services exclusivement culturelle et une vingtaine seraient à vocation mixte (culturelle et sportive) (Gagnon, 9 septembre 1967, p. 4).

Même si Montréal et Québec avaient été écartées, la région métropolitaine accueille une grande concentration des projets sélectionnés : L. Gagnon dénombre huit nouveaux centres dans un rayon de 32 km de Montréal (fig. 9.1) (9 septembre 1967, p. 4). Ainsi, la répartition géographique des nouveaux centres culturels perpétue, dans une certaine

[260] Par exemple, le nombre de sièges peut différer grandement d'une salle de spectacle à l'autre, il en est de même pour les équipements et les installations dont chacune disposera.

mesure, le schème préexistant de concentration des lieux de la culture autour de la métropole montréalaise.

Elle constate également certaines anomalies dans la distribution, notamment la construction de plusieurs centres à proximité les uns des autres (Gagnon, 9 septembre 1967, p. 4). Selon Guy Robert, ce réseau « improvisé » de centres culturels, se retrouve en 1967 dans la situation suivante : leur distribution à travers le territoire du Québec est irréfléchie et la plupart de ces centres ne bénéficient pas d'animateur.trice.s culturel.le.s expérimenté.e.s capables de les gérer (1973, p. 43). Cette répartition hasardeuse, ajoute L. Gagnon, « aboutit en certains endroits à une concentration que ne justifiait pas la densité de population » (Gagnon, 9 septembre 1967, p. 3). Robert évoque que 40 des centres créés se trouvent dans des villes ayant moins de 10 000 habitant.e.s donc incapables d'en assumer les dettes et frais d'exploitation, ayant pour résultat l'abandon et la fermeture de plusieurs d'entre eux (Robert, octobre 1972, p. 30).

Cette dispersion mal planifiée serait due à deux principaux facteurs, selon L. Gagnon. Le premier d'entre eux tient du fait que les propositions de construction des centres étaient l'initiative de chacune des municipalités qui voulaient profiter des subventions du gouvernement fédéral et y faire construire un centre commémoratif (Gagnon, 9 septembre 1967, p. 4). Le deuxième facteur relevé par Gagnon dépend du processus d'acceptation de ces projets, qui n'était appuyé par aucune évaluation, enquête ou consultation permettant de déterminer les besoins réels des citoyen.ne.s de chaque localité (9 septembre 1967, p. 3, 5).

L'auteure ajoute même que plusieurs des centres construits l'auraient été contre le gré des populations locales (Gagnon, 9 septembre 1967, p. 5). Sur le sujet, L. Gagnon cite un haut fonctionnaire du secrétariat d'État, dont le commentaire peut être perçu comme élitiste : « La plupart des régions *n'étaient pas assez évoluées* pour voir d'un bon œil la création de centres culturels dont l'érection risquait de faire hausser les taxes ou le taux

d'évaluation foncière » (l'italique est de nous) (Gagnon, 9 septembre 1967, p. 5). C'était donc pour plaire à ces gens qu'autant de fonds ont plutôt été consacrés à des installations récréatives et sportives, tant et si bien qu'il y a eu beaucoup plus de dépenses pour ce type d'installations que pour les services culturels puisque, il ne faut pas l'oublier, les « administrations municipales ont […] des préoccupations électorales » (Gagnon, 9 septembre 1967, p. 5). À cet effet, L. Gagnon précise que la vocation culturelle de la soixantaine de centres « culturels » créés a dans plusieurs cas été exagérée, précisant que moins de la moitié d'entre eux sont exclusivement consacrés à des activités de la sorte et que de nombreux locaux et installations sont consacrés à des fins autres que culturelles (Gagnon, 9 septembre 1967, p. 3).

Alors que l'étalement de ces centres en tant que réseau aurait eu avantage à être abordé dans une vision globale de l'ensemble du territoire québécois et des besoins de ses populations en fonction d'un déploiement géographique et démographique réfléchi, ils ont chacun été évalués puis envisagés séparément, sous une vision municipale restreinte. L. Gagnon indique :

> [Les] technocrates n'ont pas eu le dernier mot même s'ils ont fait des recommandations au comité. On constate unanimement que l'implantation des centres commémoratifs s'est engluée dans la politique, tant au niveau municipal qu'au niveau des partis. (Gagnon, 9 septembre 1967, p. 5)

Dans la grande majorité des cas, des dépassements de coûts se sont produits et ce sont les municipalités impliquées et le provincial qui ont dû payer les montants supplémentaires[261] (Gagnon, 9 septembre 1967, p. 3 ; Robert, octobre 1972, p. 31, 56).

---

[261] Lysiane Gagnon rapporte les données suivantes en date du 9 septembre 1967 : le fédéral avait fourni 5 405 416 $; le gouvernement du Québec 6 416 250 $ et les municipalités 9 570 402 $. Toutefois, l'auteure soutient que les municipalités allaient encore défrayer davantage, notamment à cause d'une hausse des coûts de la construction pouvant atteindre entre 30 et 70 % depuis l'approbation des projets en 1964 (9 septembre 1967, p. 3).

Ainsi, bien que les centres devaient être achevés pour le 1er juillet 1967, seulement seize d'entre eux au Québec avaient été inaugurés à cette date, alors qu'une dizaine d'autres étaient inachevés : faute de fonds, les travaux avaient tout simplement été interrompus (Gagnon, 9 septembre 1967, p. 4). Mais encore, suite à cette construction effrénée de multiples centres, L. Gagnon et Robert constatent que plusieurs municipalités se retrouvent avec des constructions qu'elles peinent à faire fonctionner par manque d'argent et, la plupart du temps, par manque d'animateur.trice.s culturel.le.s compétent.e.s (Gagnon, 9 septembre 1967, p. 3, Robert, 1972, p. 30 ; Robert, 1973, p. 43).

En théorie, les subventions proposées par le fédéral pour la fondation de centres culturels vont dans la même direction que l'action culturelle de l'État québécois durant cette période, qui commence progressivement à intégrer, dans l'objectif de développer l'accessibilité de la culture à travers le territoire de la province, celui de promouvoir la « créativité locale et [de] lui donn[er] les moyens de s'exercer » (Ministère des Affaires culturelles du Québec, 1968-1969, p. 12 ; Gagnon, 9 septembre 1967, p. 3). Néanmoins, alors que l'implantation de plusieurs centres « culturels » à travers le Québec est en adéquation avec le plan de décentralisation culturelle déjà établi par le gouvernement provincial, l'exécution du projet, et surtout la dispersion de ces centres aurait été, à tout le moins, hasardeuse, sans vision d'ensemble de la part de l'État, ce qui a ultimement mené à une reconnaissance péjorative de ce type d'organismes (Gagnon, 9 septembre 1957, p. 3 ; Robert, 1977, p. 43).

Il est possible qu'en raison d'une certaine similarité terminologique (centres d'art et centres culturels) et temporelle (années 1950 et 1960) et de caractéristiques semblables (objectifs de décentralisation des lieux de la culture, promotion des loisirs culturels), l'échec des centres culturels commémoratifs du centenaire de la Confédération ait pu influencer négativement la reconnaissance historique des centres d'art ayant conduit à leur mise à l'écart dans la discipline. Enfin, le ministère des Affaires culturelles aurait

également favorisé cette association entre centres d'art et les centres culturels commémoratifs, en les ayant pris en charge ensemble :

> Tout récemment, enfin, a été mis sur pied le Service des centres culturels et du loisir qui, en liaison avec le service de la déconcentration, aura notamment la responsabilité de la diffusion de la culture dans les quelques 55 centres dont le Québec vient de se doter ainsi que dans les quelques 25 centres d'art préexistants. (Ministère des Affaires culturelles du Québec, 1967, p. 11)

9.5 Le rôle des historien.ne.s et des représentations écrites

9.5.1 L'historien.ne en tant qu'observateur.trice et producteur.trice

L'historienne de l'art Carol Doyon considère que l'ordre d'acquisition des contenus, qui est déterminé par l'historien.ne lors de la réalisation d'un ouvrage, consiste en un des choix subjectifs qu'il ou elle effectue (1991, p. 17). Cette subjectivité se retrouve également à plus petite échelle dans les textes publiés par les journalistes et critiques d'art, qu'il s'agisse de commentaires d'expositions, d'articles, etc. ; il devrait donc pouvoir être question de la subjectivité des auteur.e.s (et pas seulement de celle des historien.ne.s). Tant les historien.ne.s de l'art, les journalistes et les critiques d'art choisissent un sujet sur lequel porter leur regard et à analyser avec leurs propres lunettes et contextes respectifs. Seulement, on présuppose une objectivité ainsi qu'une neutralité dans leur écriture aux premier.ère.s (Doyon, 1991, p. 17). Micheline Dumont dénonce de manière plus générale la prétention à l'universalité et à l'objectivité de la discipline historique qui est plutôt partielle et partiale, notamment en raison de l'omission systématique des femmes qu'elle effectue (2001, p. 123). L'épistémologie des connaissances situées, telle que développée par la théoricienne féministe Donna Haraway, met de l'avant la position de l'observateur.trice des connaissances et transforme la perception de la direction de ce regard. Alors qu'on estimait ce regard universel, global, neutre, omniscient, voire transcendant ou immatériel, l'épistémologie des connaissances situées permet d'appréhender les chercheur.e.s et historien.ne.s

comme des personnes incarnées qui ont, par conséquent, un regard ou point de vue qui est partiel et situé (Haraway, automne 1988).

Avant d'écrire sur un sujet, ces auteur.e.s (historien.ne.s de l'art, journalistes et critiques d'art) sont d'abord des observateur.trice.s de l'histoire de l'art, en développement ou déjà passée. En utilisant la vision comme métaphore, Haraway formule une interprétation critique des notions des sujets et des objets des savoirs et connaissances qui démontre ainsi leur positionnement, leur caractère situé (automne 1988). À la prétention de vérité, d'universalité et d'objectivité des savoirs reposant sur un présumé regard omniscient, Haraway contre-propose une épistémologie des connaissances situées dont la force et l'objectivité proviendraient de la multiplication des regards et des points de vue offerts, puis de l'identification de liens ou de connexions entre eux, à la manière de réseaux :

> Situated knowledges are about communities, not about isolated individuals. The only way to find a larger vision is to be somewhere in particular. The science question in feminism is about objectivity as positioned rationality. Its images are not the products of escape and transcendence of limits (the view from above) but the joining of partial views and halting voices into a collective subject position that promises a vision of the means of ongoing finite embodiment, of living within limits and contradictions – of views from somewhere. (automne 1988, p. 590)

Elle privilégie également une critique et déconstruction des discours et connaissances :

> So, with many other feministes, I want to argue for a doctrine and practice of objectivity that privileges contestation, deconstruction, passionnate construction, webbed connections, and hope for transformation of systems of knowledge and ways of seeing. (Haraway, automne 1988, p. 584-585)

La solution de Haraway pour parvenir à une compréhension davantage globale, objective et inclusive d'un phénomène nous semble particulièrement pertinente pour traiter des objets de la discipline historique en général, et de l'histoire de l'art en

particulier. Spécifiquement à l'histoire de l'art, cette conception ouvre la porte à une multitude d'objets d'étude situés hors du « regard » qui était jusqu'alors dirigé sur les artistes et les œuvres. Cela ouvre également un champ d'étude immense afin de comprendre le fonctionnement et les développements de l'histoire de l'art avec ses réseaux, ses dynamiques ainsi que ses influences.

Dans le même esprit, l'essayiste et critique d'art Jonathan Crary s'est intéressé à ce regard situé et au statut d'observateur.trice :

> Bien qu'il soit à l'évidence une personne qui voit, un observateur est par-dessus tout une personne qui voit dans le cadre d'un ensemble prédéterminé de possibilités, une personne qui s'inscrit dans un système de conventions et de limitations [, dans] un système irréductiblement hétérogène de rapports discursifs, sociaux, technologiques et institutionnels. (Crary, 1994, p. 26)

Ainsi, l'auteur.e observe à partir d'une position précise, d'un point de vue individuel (à comprendre ici en tant qu'opposition à universel ou omniscient) et, par conséquent, toujours fragmentaire.

Mais les auteur.e.s sont également producteur.trice.s de cette connaissance, de cette histoire et participent au développement de la discipline par leurs recherches et écrits. Au sujet de l'historien.ne en tant que producteur.trice de l'histoire et de son impact sur la discipline, Crary déclare :

> [L]a périodisation retenue, le lieu où l'on situe, ou au contraire où l'on nie des ruptures, sont autant de choix politiques [de l'historien.ne] qui déterminent la construction du présent. Selon qu'on exclut tel phénomène ou tel processus, qu'on en rehausse certains au détriment d'autres, on comprend différemment le fonctionnement actuel du pouvoir qui nous entoure. (Crary, 1994, p. 28)

Crary octroie donc un pouvoir sélectif et subjectif à l'historien.ne qui produit et module des connaissances. Encore une fois, ce constat peut également être applicable aux chroniqueur.euse.s, journalistes et critiques d'art. Françoise Thébaud convient qu'il est

de la tâche de l'historien.ne de mettre en évidence les discours et politiques genrés afin de mieux comprendre comment les rapports sociaux, et donc les rapports de pouvoir, sont construits par le genre (Thébaud, 2007, p. 125).

Il est important de démasquer l'apparente neutralité des historien.ne.s (l'auteure de cette thèse y comprise), des journalistes et des critiques d'art afin de pouvoir comprendre que leurs actions et écrits ont eu des incidences réelles sur le milieu artistique et culturel qu'ils et elles commentaient. De témoins à producteur.trice.s de contenus, il devient plus facile de déjouer la présomption de neutralité objective dans leurs écrits et de comprendre que les mots écrits (leur ordre de présentation, le choix de vocabulaire, des sujets abordés et de ceux qui ont été écartés ou jugés indignes d'intérêt, la manière dont le sujet a été traité) ont pu avoir de plus larges répercussions.

Par leurs écrits, plusieurs auteur.e.s ont légitimisé l'exercice d'une carrière d'entrepreneure pour les femmes de notre corpus, mais en la percevant et en l'observant en tant qu'activité en continuité des rôles traditionnels féminins dans les domaines éducatif, communautaire ou philanthropique. De la même manière, nous choisissons d'observer et d'analyser l'activité de ces femmes en l'identifiant en tant qu'entrepreneuriat culturel ainsi qu'en portant un regard critique sur les représentations qui en ont été faites et qui ont certainement pu participer à la minorisation de leur apport au développement des arts dans les années 1950 au Québec. La réflexion mérite d'être poussée jusque vers les choix réalisés par les entrepreneures culturelles de notre corpus. Les institutions qu'elles ont fondées et les pratiques, artistes ainsi que les types de productions qu'elles ont choisi.e.s d'encourager sont autant de choix subjectifs et générateurs (producteurs) d'histoire qui ont fait évoluer les arts visuels durant les années 1950 au Québec en repoussant les frontières de l'art, en développant les pratiques artistiques amateurs, en sensibilisant des publics et en diffusant les esthétiques modernes. Elles ont participé activement au développement de la

reconnaissance d'esthétiques et de pratiques artistiques auxquelles le public québécois et le milieu artistique étaient encore réfractaires.

9.6 Une histoire féministe de l'art et des efforts d'intégration des femmes dans l'histoire de l'art

En s'intéressant au processus de construction du discours historique, Françoise Collin détermine qu'une histoire féministe peut mettre en évidence « les mécanismes par lesquels les femmes ont été traditionnellement […] "minorisées", mais aussi et en même temps leurs apports constitutifs oblitérés à la chose commune » (1993, p. 14). Une approche féministe de l'histoire (de l'art) reposerait donc sur une mise en évidence des mécanismes de minorisation des rôles et apports des femmes ainsi que sur une rectification historique par la reconnaissance de ces apports.

L'effacement du rôle tenu par des femmes qui ont occupé des places importantes dans le milieu des arts au Québec serait, selon Arbour, « révélateur des intérêts qui se sont partagé et qui se partagent toujours la scène de l'art actuel » (1993, p. 65). Comme nous l'avons déjà constaté, la minorisation de l'apport des entrepreneures culturelles de notre corpus au développement des arts aurait été produite par la combinaison de plusieurs facteurs, parmi lesquels leur sexe, ou plus précisément la binarisation hiérarchique genrée entre le féminin et le masculin.

Carol Doyon confirme que ce système d'opposition binaire du masculin et du féminin, dans l'écriture de l'histoire de l'art, opère à plusieurs niveaux et peut servir à construire des comparaisons d'œuvres, d'artistes et de mouvements, par exemple (1991, p. 86). Par exemple, dans son ouvrage *Peinture moderne* (1940), Maurice Gagnon applique des caractéristiques féminines et masculines à une production ou un courant artistique afin de la dévaluer ou la glorifier. Ainsi, il utilise tour à tour des traits masculins, puis féminins pour traiter du mouvement impressionniste, selon qu'il s'agit, à travers son

argumentaire, d'une apologie ou d'une critique. Lorsque M. Gagnon procède à la première description de ce mouvement, dans le chapitre qui lui est consacré, l'impressionnisme est décrit comme une esthétique révolutionnaire par rapport à l'académisme, et l'auteur lui octroie une valeur héroïque ainsi que certains traits associés au masculin, en adoptant notamment un registre lexical associé à la fougue et à la vigueur. Puis, quand M. Gagnon aborde ce mouvement dans les chapitres subséquents, l'impressionnisme est alors considéré comme dépassé et se voit attribuer des traits davantage féminins :

> À la lumière de ces connaissances, le fauvisme pose le dernier assaut, semble-t-il, aux résistances […] d'un impressionnisme usé. Les peintres de l'école nouvelle voyant dans ses redites la mort, et non l'évolution de l'art, se dressent contre ces esthétiques qu'ils jugent mièvres[262] et doucereuses […]. (Gagnon, 1940, p. 110)

Le fauvisme devient donc pour ce chapitre la nouvelle figure héroïque et masculine : « Les fauves vont aimer les harmonies mâles, vigoureuses […] » (Gagnon, 1940, p. 111).

Selon Rose-Marie Arbour, adopter une approche féministe face à l'histoire de l'art implique de remettre en question les discours où sont articulées les oppositions binaires masculin / féminin représentées en « position hiérarchique » puisque ce « binarisme rédui[t] la différence sexuelle à […] un moyen de faire valoir le Même par rapport à l'Autre » à travers le regard masculin (1991, p. 8). Ainsi, la hiérarchisation du masculin et du féminin serait, la plupart du temps, dirigée de manière à favoriser le premier, au

---

[262] L'association de la faiblesse ou de la mièvrerie aux femmes est récurrente dans l'écriture de M. Gagnon, notamment dans ces « pensées sur l'art de tous les temps » publiées dans le journal étudiant de l'Université de Montréal *Le Quartier latin :* « La mièvrerie est faiblesse, certes, mais aussi la délicatesse. […] La faiblesse de la femme n'est-elle pas une part de sa beauté? » (27 novembre 1945, p. 3).

détriment du second, comme nous l'avons constaté dans l'exemple ci-haut (Ollivier et Tremblay, 2011, p. 64-65).

Arbour en appelle également à une extension des champs d'intérêts de l'histoire de l'art, en prônant l'intégration des discours de la réception artistique dans la discipline :

> L'histoire exclusive des objets d'art, sous le seul angle du système formel, ne peut plus se légitimer : les écrits des critiques d'art (dans les revues d'art et la presse) d'une période donnée font partie de l'histoire de l'art car ils informent sur la représentation qui a été faite de cet objet et celui-ci, ainsi que sa représentation, à leur tour éclairent les conditions de production des artistes. (1991, p. 3-4)

Il nous semble que l'argument apporté par Arbour puisse également être transposé à notre objet d'étude : l'analyse des écrits des critiques d'art et autres journalistes artistiques portant sur les entrepreneures culturelles de notre corpus *informe sur les représentations qui ont été faites* d'elles, en consistant en l'une de ces représentations. Ces *représentations éclairent les conditions* de travail ainsi que la reconnaissance du travail de ces femmes. Arbour ajoute : « Ces textes critiques nous parlent de l'*esprit du temps* (systèmes de pensée, connaissances, idéologies) et […] témoignent du regard posé sur les femmes […] » (l'italique est de l'auteure) (1991, p. 4). Ainsi, allant au-delà de l'intégration de la réception critique à l'histoire de l'art, Arbour conçoit qu'une histoire de l'art adoptant une perspective féministe doit avoir pour sujet l'art en tant que pratique sociale, « structuré par une somme de relations et de déterminations, de pressions et de limites […] » (1991, p. 9).

Depuis les dernières décennies, une évolution de la discipline de l'histoire de l'art est perceptible à travers l'élargissement de ses objets d'études. Alors que l'histoire de l'art traditionnelle a pour principal objet d'étude les œuvres d'art et les artistes à travers l'histoire, de plus en plus de travaux et recherches s'intéressent aux conditions sociales de création des artistes, de la réception des œuvres d'art, ou du marché de l'art, par

exemple. Néanmoins, pour ce qui est de la transmission de connaissances dans cette discipline – nous pensons entre autres à son enseignement et aux ouvrages généraux publiés – l'étude des œuvres et des artistes demeure centrale. Les autres aspects énumérés ci-haut se trouvent plutôt insérés en marge de cette histoire de l'art, prenant tantôt la forme de cours optionnels pour approfondir ses connaissances dans un parcours de formation spécialisé, tantôt celle d'ouvrages pointus qui ne s'adressent encore une fois qu'à un public déjà initié, plutôt que d'être incorporés à l'étude globale de l'histoire de l'art.

Dans cet esprit, les efforts féministes de réinsertion du travail des femmes dans la discipline de l'histoire de l'art ont surtout, jusqu'à maintenant, été dirigés vers les productrices artistiques, et le Québec ne fait pas exception. Un exemple récent consiste en le projet réalisé par le Musée national des beaux-arts du Québec en 2010, composé des deux expositions *Femmes artistes. La conquête d'un espace, 1900-1965* et *Femmes artistes. L'éclatement des frontières, 1965-2000* ainsi que de l'ouvrage *Femmes artistes du XXe siècle au Québec*. La commissaire et directrice de l'ouvrage Esther Trépanier estime que celui-ci présente « une vue d'ensemble assez consistante de l'apport des femmes à l'histoire de l'art du Québec » (2010, p. 15), et ce bien qu'il ait plutôt été dirigé vers une partie des femmes qui ont été actives dans le milieu de l'art, à savoir les productrices artistiques professionnelles. Cette synecdoque, ainsi que quelques autres qui se retrouvent aussi dans l'introduction de l'ouvrage, ont un effet de généralisation supposant une équivalence entre « les productrices artistiques » et « les femmes dans le milieu artistique ». Seul un encadré de quatre pages (dans un ouvrage totalisant 288 pages) traite des femmes jouant un rôle dans le secteur de la diffusion artistique ; la directrice générale du musée et commissaire des expositions souligne toutefois que ce sujet mériterait d'être approfondi (Trépanier, 2010, p. 16).

Pour contrer l'exclusion des femmes de l'histoire de l'art, des historiennes de l'art et artistes féministes ont entre autres, surtout depuis les années 1970, élaboré deux

principaux types d'initiatives, soit l'insertion de femmes artistes dans l'histoire de l'art et l'étude de la représentation des femmes dans les œuvres. Ces deux approches ont pour lieu commun de considérer au centre de leur analyse l'artiste et sa production artistique.

Karen-Edis Barzman soutient que les historiennes de l'art féministes qui procèdent de la sorte adoptent une approche mimétique des méthodes de construction de l'histoire de l'art traditionnelle plutôt que de les remettre en question, la production matérielle des œuvres n'étant pas l'unique lieu de la production culturelle (Barzman, 1994, p. 327). Puisque l'histoire de l'art traditionnelle repose sur une histoire de la production artistique occidentale exécutée par des hommes, il n'est pas surprenant que la réplique féministe ait principalement et d'abord consisté en une histoire de la production artistique exécutée par des femmes. Dans le même ordre d'idées, si l'histoire de l'art ne s'intéresse peu ou pas aux agent.e.s de diffusion artistique, à la sensibilisation des publics ou au développement des pratiques artistiques amateurs, il est logique de constater que la réponse féministe, en première instance, ne s'y soit pas intéressée davantage.

D'autres ouvrages se sont appliqués à critiquer les mécanismes de construction et de minorisation qui se trouvent et sont reproduits dans le milieu artistique, entre autres. Ainsi, des historiennes de l'art adoptant une perspective féministe ont étudié comment l'exclusion des femmes de l'histoire s'était produite. Un des premiers essais adoptant cette approche a été écrit par Linda Nochlin et s'intitule « Why Have There Been no Great Women Artists? » (janvier 1971). L'auteure y explique l'absence des femmes artistes dans la discipline par leur exclusion des institutions, par les restrictions qu'elles ont dû subir dans leur apprentissage et par la réception négative de l'exercice d'une activité professionnelle pour les femmes. Nochlin en appelle à un changement paradigmatique à travers la discipline de l'histoire de l'art, en soutenant qu'une critique féministe est nécessaire pour réussir à démontrer les biais et inexactitudes dans la

construction même de la discipline, dans laquelle l'exclusion des femmes n'est qu'une facette. Plus récemment, l'ouvrage *Rethinking Professionalism : Women and Art in Canada, 1850-1970* (2012) dirigé par Kristina Huneault et Janice Anderson s'est intéressé à la construction de la professionnalisation des femmes actives dans le secteur artistique et à la place du genre dans ce processus. Les essais colligés dans cette publication qui, entre autres, questionnent et analysent la minorisation de l'apport des femmes dans les arts par l'étude de plusieurs figures féminines à travers le Canada, ont alimenté nos réflexions tout au long de la rédaction de cette thèse. D'autres se sont davantage intéressés aux fondements et structures de la discipline de l'histoire de l'art, dans une perspective de déconstruction des discours et des savoirs[263]. Ces historien.ne.s de l'art traitent alors des liens entre l'art, l'idéologie, le genre et le pouvoir, en démontrant le caractère subjectif de notions et concepts clés pour la discipline. Par exemple, en 1981, les historiennes de l'art Rozsika Parker et Griselda Pollock démontrent, dans leur ouvrage *Old Mistresses : Women, Art and Ideology*, comment la différenciation des sexes (de l'attribution subjective de rôles, espaces ainsi que traits caractériels et moraux aux personnes sur la base de leur sexe) est intégrée dans l'histoire de l'art. Ce processus aurait commencé à la Renaissance et, suite à une période d'expansion au XVIIIe siècle, il serait complètement institué et généralisé dans la discipline dès le XIXe siècle (Parker et Pollock, 1981, p. 80). Cette différenciation, en histoire de l'art, serait reproduite selon deux modes opératoires, soit visuel et discursif : d'une part à travers le contenu représentatif des œuvres, et d'autre part à travers la construction, soit la mise en discours de la discipline (Parker et Pollock, 1981, p. 80). Dans le même ordre d'idées, l'ouvrage *Women as Interpreters of the Visual Arts, 1820-1979* (1981), dirigé par Claire Richter Sherman et Adele M. Holcomb, a pour prémisse de départ que les femmes ont fait de réelles contributions au milieu des arts

[263] Sur la question, voir notamment l'article de Sally Hagaman « Feminist Inquiry in Art History, Art Criticism, and Aesthetics : An Overview for Art Education » (automne 1990).

visuels en tant qu'interprètes et médiatrices artistiques, mais que cet apport a aussi été ignoré ou marginalisé dans la discipline de l'histoire de l'art au profit des accomplissements masculins (p. xvii). Les auteures expliquent que les conceptions traditionnelles des rôles et espaces sexués ont favorisé la présence d'un nombre important de femmes exerçant une fonction de médiation culturelle (critiques, historiennes de l'art, archéologues, éducatrices, assistantes de recherche, conservatrices et directrices de musées et autres institutions) (Richter Sherman et Holcomb, 1981, p. xviii, 17). Elles démontrent également que les traits féminins traditionnels ont été utilisés afin de justifier l'exclusion de ces femmes de l'histoire de l'art (Richter Sherman et Holcomb, 1981, p. 436-437).

9.7 Conclusion

Bien que l'apport des entrepreneures culturelles de notre corpus ait été, dans une certaine mesure, reconnu par le milieu artistique, celui-ci s'est ensuite trouvé minorisé, voire effacé, entre autres en raison des représentations de leur activité dans la presse écrite, mais aussi à cause de la manière dont est construite l'histoire de l'art.

L'activité entrepreneuriale de ces femmes, surtout chez Rochon et Lefort, a été représentée en tant que prolongement ou continuité des rôles traditionnels féminins, minimisant l'innovation dont elles ont fait preuve et, par conséquent, leur place dans un discours de l'histoire de l'art dont la trame narrative évolutive est construite autour de la succession de développements et de transformations.

Les représentations écrites du travail des femmes de notre corpus ont également participé à leur inscription dans le registre de l'amateurisme. De surcroît, ces mêmes représentations ont pu associer le travail de ces femmes aux secteurs philanthropique, de l'éducation, du travail du *care* ou du travail communautaire, situant leur apport hors du secteur de la culture et des arts.

Les auteur.e.s ne savaient pas encore comment évaluer ou situer l'apport, le rôle ou les objectifs des entreprises fondées par les femmes de notre corpus. À l'époque, seul le modèle de l'entrepreneuriat traditionnel avait déjà été développé théoriquement et celui-ci avait pour principal objectif le profit économique. Conséquemment, une multitude d'initiatives se sont trouvées minorisées puisqu'elles ne correspondaient pas aux critères de l'entrepreneuriat traditionnel et ont été classifiées dans des catégories autres qui ont nui à la reconnaissance de leur caractère novateur et entrepreneurial.

Concernant le travail de Lefort et Delrue, les auteur.e.s reconnaissaient que leur rôle était important dans le secteur artistique, mais qu'il se situait hors des limites du marché de l'art. En ce qui a trait aux centres d'art, les journalistes et critiques d'art se sont trouvé.e.s face à un nouveau type d'organismes dont l'activité, hybride, a pu occasionner des problèmes quant à l'évaluation de leur rôle et apport dans le paysage culturel du Québec. La position périphérique des régions dans le panorama culturel du Québec a certainement participé à la minorisation de l'apport de ces institutions. Il s'agissait d'un type d'organismes qui se développait hors du centre artistique de la métropole montréalaise, sans but lucratif, qui proposait des activités de sensibilisation et de diffusion pour accroître l'accessibilité des populations locales aux expositions et autres manifestations artistiques, mais qui offrait aussi des cours visant à développer l'expression artistique amateur [264] . Devant ce nouveau type d'organismes, les journalistes et critiques d'art ont été en mesure de constater qu'ils participaient de manière importante au développement des arts au Québec, mais n'avaient pas encore tous les critères ni le recul nécessaire pour bien en évaluer les apports. Par exemple, ce n'est qu'à partir des années 1970 que le développement des pratiques artistiques

[264] Jusqu'alors, au Québec, seule l'Art Association of Montreal (avec le Children's Art Center fondé en 1947) avait tenté de combiner ces différents secteurs d'activités.

amateurs et des loisirs culturels est devenu un des objectifs de l'action culturelle de la part des États fédéral et provincial au Québec.

Les recherches des dernières décennies ont ajouté de nouveaux types d'entrepreneuriats à celui traditionnel (dont celui culturel) qui permettent d'évaluer en termes entrepreneuriaux les apports des femmes de notre corpus et de reconnaître l'innovation et les capacités dont elles ont fait preuve, en ayant pour objectif principal le développement des arts et de la culture.

Finalement, les subventions liées à la construction de centres commémoratifs de la Confédération durant les années 1960, à l'époque souvent nommés « centres culturels », a pu participer à l'effacement des centres d'art de la mémoire historique, en raison d'une confusion entre les termes et parce que ce projet fut à l'époque perçu comme un grand échec.

De plus, jusqu'à récemment, les historien.ne.s de l'art ne remettaient pas en question la place centrale jusqu'alors accordée aux œuvres et aux artistes dans la mise en discours de la discipline. Conséquemment, les ouvrages d'histoire de l'art au Québec s'intéressaient peu aux institutions et personnes en périphérie de la production artistique professionnelle. Cela explique que les premiers efforts de rédaction d'une histoire féministe de l'art aient été dirigés vers l'intégration d'un corpus d'œuvres réalisées par des femmes dans l'histoire de l'art et par l'étude de la représentation des femmes dans les œuvres. Depuis, plusieurs historien.ne.s de l'art réclament et travaillent à une évolution de la discipline par un élargissement de ses frontières dans laquelle les discours et recherches porteraient davantage sur les relations prenant place dans les domaines artistique et culturel. Ainsi, de nouvelles générations de chercheur.e.s s'intéressent à une diversité d'activités prenant place dans les secteurs artistique et culturel qui avaient jusqu'alors été mises de côté, écartées de la discipline. Ces personnes contestent l'histoire de l'art telle qu'elle était construite, la

reconstruisent et s’affairent à faire reconnaître les apports de celles et ceux qui ont participé aux développements de la culture et des arts, à leurs évolutions et à leurs transformations.

CONCLUSION

La transformation effective du rôle des femmes et de leur identité amène à interroger de manière critique la représentation qui en a été donnée en ce qui concerne le passé. C'est ainsi que s'imposent de nouvelles études qui remodèlent le relief historique. Cette historicisation fait alors apparaître sous l'image des femmes gardiennes de l'immuable celle de femmes innovatrices.

FRANÇOISE COLLIN

Par l'écriture de cette thèse, je souhaite participer à la (re)connaissance du travail ainsi que de la contribution des entrepreneures culturelles au développement des arts visuels des années 1950 au Québec. J'ai pu montrer l'extraordinaire contribution des femmes étudiées comme innovatrices dans le domaine des entreprises culturelles, un champ qu'elles ont défriché et qui a permis le développement des arts visuels dans les années 1950. J'ai également voulu participer à la réflexion collective sur les objets d'étude de l'histoire de l'art et la construction des savoirs en contribuant à la redécouverte de pans de l'histoire de l'art au Québec qui avaient jusqu'alors été mis à l'écart, minorisés, invisibilisés, oubliés. Pour ce faire, j'ai entre autres amorcé un travail de redécouverte des centres d'art qui avaient animé le Québec durant les années 1950 dans l'espoir que cette recherche favorise leur réintroduction dans la mémoire historique. Mais surtout, ce projet s'inscrit dans un vaste mouvement de réécriture d'une histoire de l'art canadien et québécois davantage inclusive et féministe qui adopterait une approche plus sociologique et moins centrée sur les œuvres et les artistes, notamment par la

pleine intégration de l'analyse des institutions artistiques dans la disicpline[265]. Dans le même esprit, j'espère aussi que ce travail pourra alimenter une réflexion autour de la construction d'une histoire de l'art au Québec dans laquelle une plus grande place sera accordée aux développements respectifs des régions ainsi qu'à leurs enjeux, leurs obstacles, leurs spécificités et leurs contributions.

Cette thèse a permis de décrire et analyser l'activité d'entrepreneures – Pauline Rochon, Agnès Lefort, Suzanne Guité, Eugenie Sharp Lee et Denyse Delrue – qui ont fondé et dirigé des organismes culturels afin d'évaluer leur participation dans le développement des arts visuels au Québec entre 1949 et 1960. Il s'agissait également d'identifier les différents facteurs qui ont mené à la dévaluation et à l'invisibilisation de la contribution de ces femmes entrepreneures dans la discipline de l'histoire de l'art.

Cette recherche avait bien sûr des limites. L'une d'entre elles tient au choix des critères utilisés pour déterminer les figures du corpus. Une recherche préliminaire l'avait démontré : de nombreuses autres femmes ont fondé et dirigé des organismes culturels entre 1949 et 1960. Pour que je puisse m'intéresser assez en profondeur à l'activité de chacune des entrepreneures à l'étude, il me fallait déterminer des critères pour 1) réduire le nombre de figures à étudier et 2) sélectionner des figures ayant eu une activité suffisamment longue et documentée à analyser. D'ailleurs, il serait essentiel de produire d'autres recherches au sujet des entrepreneures que j'avais ici choisi d'écarter.

Puisque le sujet de cette thèse nécessitait le dépouillement méthodique de plusieurs journaux, une autre limite de ce travail est relative à la temporalité dans laquelle a pris

---

[265] Depuis quelques années, plusieurs travaux enrichissent ce corpus de littérature, je pense entre autres aux recherches de Lianne McTavish (2012), de Kirk Niergarth (2015) et d'Anne Whitelaw (2017) qui ont étudié des institutions artistiques de l'ouest canadien et du Nouveau-Brunswick afin d'élargir les objets d'étude de la discipline qui étaient depuis trop longtemps restreints aux œuvres et aux artistes.

place cette recherche vis-à-vis des ressources technologiques disponibles pour m'assister dans la tâche de recherche. Dans les dernières années, on a assisté à une rapide évolution du traitement des données grâce à la numérisation de plusieurs journaux par divers organismes (dont Bibliothèque et archives nationales du Québec) qui a rendu possible la consultation et le dépouillement de plus en plus rapide de ces sources en ne nécessitant plus la manipulation matérielle des microfilms. De surcroît, l'informatisation intelligente de ces sources a, pour plusieurs d'entre elles, rendu possible une recherche textuelle à partir de mots-clés (bien que cet outil soit encore perfectible) qui a amélioré l'efficacité et la rapidité de la recherche. En effet, cette fonction m'a permis de reconstituer de manière plus détaillée les calendriers des galeries et centres d'art. Cette modernisation des technologies d'accès à l'information historique permettra, j'en suis persuadée, à plusieurs chercheur.e.s d'approfondir encore davantage leurs recherches et d'utiliser encore plus les sources journalistiques dans leurs travaux. Dans ce cas précis, elle a plutôt ralenti la rédaction de cette thèse puisque l'étape de recherche avait été réalisée avant cette rapide modernisation. Devant ces nouveaux outils et ressources disponibles, j'ai fait le choix de les utiliser et de reprendre les recherches déjà effectuées afin de les compléter en faisant usage des nouvelles technologies pour bonifier mon travail. Les développements technologiques ont certainement permis d'approfondir cette recherche et d'y inclure davantage de sources, mais elle a occasionné plusieurs reprises de la recherche en cours de parcours afin de m'adapter à ce contenu accessible de plus en plus vaste à chaque jour.

En procédant à une contextualisation sociohistorique, la première partie de cette thèse a servi à situer l'activité de Rochon, Lefort, Guité, Sharp Lee et Delrue dans le climat artistique du Québec. Il a d'abord été question de l'importance de la représentation identitaire de la société canadienne-française durant cette période qui reposait sur la valorisation de la langue et de la nation françaises, de la religion catholique ainsi que de la tradition ; l'artisanat, entre autres, était alors perçu comme un outil de promotion de cette identité canadienne-française.

Alors que l'art moderne au Québec émerge durant les années 1910 au Québec pour atteindre une certaine reconnaissance et apothéose dans les années 1940 et 1950, on assiste durant la première moitié du XXe siècle à un développement accéléré des arts visuels. Ces rapides bouleversements ont engendré de nombreuses querelles ou de vives oppositions entre les adeptes de différentes esthétiques ou conceptions de l'art. Afin de faire accepter du public les esthétiques modernes auxquelles la plupart étaient encore réfractaires, des critiques, des artistes et des spécialistes de l'art ont tenté de les légitimer en les associant aux valeurs identitaires de la société canadienne-française. Comme cela a été démontré plus loin, en manipulant les définitions de modernité et de tradition ainsi qu'en insistant sur les liens entre les esthétiques modernes canadiennes et les françaises, les entrepreneures culturelles de mon corpus et les auteur.e.s qui ont défendu leur activité ont aussi fait de même.

Ensuite, l'attention s'est dirigée vers le soutien des arts par l'État fédéral et l'État provincial. Suite à la crise économique de 1929, les artistes professionnel.le.s canadien.ne.s puis québécois.es se sont regroupé.e.s afin de sensibiliser l'État ainsi que les publics à leur situation en réclamant une meilleure intégration des arts et des artistes dans la société. Pour plusieurs, dont la Fédération des artistes canadiens (association dans laquelle Agnès Lefort s'est impliquée dès sa fondation en 1942), un des moyens pour y parvenir consistait en un soutien accru de l'État dans le domaine artistique.

Le premier des deux paliers gouvernementaux à franchir le pas et à se doter d'une instance consacrée exclusivement aux arts est le fédéral, avec la constitution du Conseil des arts du Canada en 1957 (bien que le Parlement ne lui attribue une enveloppe budgétaire annuelle qu'à compter de la fin des années 1960). Le ministère des Affaires culturelles du Québec est ensuite institué en 1961. Entre 1949 et 1960, l'implication de l'État québécois dans les arts est constante, mais elle se résume principalement au financement des Écoles des beaux-arts, des écoles techniques et des Concours artistiques de la province. Avant 1961 et la création du ministère des Affaires

culturelles, les différentes dépenses en matière de culture sont réalisées par différents ministères tels le Secrétariat de la province, le Conseil exécutif, du Bien-être social et de la Jeunesse ainsi que de l'Industrie et du Commerce sous un mode d'intervention empirique, c'est-à-dire que leur distribution se fait au cas par cas plutôt que par la mise sur pied de programmes de subventions. Cette complexité de la division des postes de dépenses dans le domaine de la culture et l'absence de programmes de subventions démontrent que les différentes initiatives culturelles mises sur pied durant les années 1950 à travers la province (y compris les centres d'art) étaient le fruit de démarches individuelles ou communautaires qui ne pouvaient s'appuyer sur l'État pour survivre. À cet égard, le Centre d'art de Sainte-Adèle a fait figure d'exception. Le Centre d'art de Percé a reçu sporadiquement quelques subsides gouvernementaux, notamment grâce au programme de remboursement de frais pour les professeur.e.s engagée.s pour les cours de culture populaire.

Entre 1949 et 1960, le gouvernement provincial n'instaure aucune nouvelle mesure de soutien envers les arts visuels. Toutefois, dès 1960 après l'élection du gouvernement libéral de Jean Lesage, le soutien à la culture augmente substantiellement, et ce même avant la création du ministère des Affaires culturelles l'année suivante.

Puis, je me suis intéressée au phénomène des centres d'art et à leur émergence au Canada. En raison du caractère original de cette thèse, cette présentation et contextualisation impliquait un travail rétrospectif nécessaire. Bien qu'il ait été question des principaux modèles en France, j'ai montré que l'influence déterminante envers la communauté artistique et qui a pu orienter la forme des centres d'art au Canada provenait surtout des États-Unis. Une définition des centres d'art a été proposée et une chronologie – que je présume incomplète – de ces organismes créés dans la province entre 1949 et 1960 a été exposée.

La seconde partie de cette thèse s'est concentrée sur la contextualisation de la situation des femmes dans l'entrepreneuriat culturel en France, aux États-Unis et au Canada afin de démontrer que l'activité des femmes de mon corpus ne consiste pas en un phénomène isolé dans le domaine artistique. Plusieurs femmes qui, au XXe siècle, ont mis sur pied un organisme culturel (galerie, musée ou centre d'art) ont été présentées afin de, par la suite, en dégager des traits ou expériences communes. Toutes ces figures s'étaient appliquées à promouvoir et diffuser des disciplines, pratiques, artistes ou esthétiques qui allaient à contre-courant de ce qui était alors défendu ou valorisé par les instances officielles du milieu de l'art. La fondation par elles d'un organisme culturel consistait en fait à créer un lieu de diffusion alternatif visant à pallier l'exclusion de ces œuvres du circuit artistique dominant. Surtout aux États-Unis, plusieurs de ces figures ont constitué des réseaux de collaboration féminins et ont participé activement au développement des arts visuels. Une fois cette présentation réalisée, j'ai ensuite procédé à l'énumération la plus exhaustive possible des femmes qui, au Québec, ont mis sur pied puis dirigé un organisme culturel afin de rendre compte de la présence de plusieurs femmes actives dans ce secteur entre 1949 et 1960.

Dans le chapitre suivant, la mise sur pied ainsi que la gestion de leur organisme par les entrepreneures culturelles de mon corpus ont été étudiées. Pour chacune des figures, ont été abordés leurs situations et parcours, l'enregistrement légal de leur entreprise, l'établissement d'objectifs et de publics cibles, la constitution des réseaux de soutien, le choix de l'emplacement et des locaux ainsi que les premières activités à y avoir été organisées. Toutes les figures de mon corpus avaient un intérêt pour les arts visuels (certaines d'entre elles étaient même artistes professionnelles) et possédaient déjà une expérience en gestion (d'association, de carrière, d'entreprise) ou en enseignement et en pédagogie. En raison de l'incapacité juridique des femmes mariées et du climat de l'époque (où l'on demandait encore l'autorisation écrite du mari même dans les cas où celle-ci n'était plus requise), les femmes mariées ont dû, lorsqu'elles ont légalement enregistré leur entreprise, obtenir l'autorisation légale de leur mari. Rochon, Guité et

Sharp Lee ont fait enregistrer leur centre d'art selon la troisième partie de la Loi des Compagnies qui régit les organismes à but non lucratif. Alors que Delrue a d'abord produit une déclaration de raison sociale pour sa galerie et l'a enregistrée en tant que personne morale quelques années plus tard, Lefort n'a seulement déposé qu'une déclaration de raison sociale.

Concernant les centres d'art, les activités qu'ils allaient offrir allaient dépendre de leurs publics cibles et de leurs objectifs. Au Centre d'art de Sainte-Adèle, les classes et divertissements étaient d'abord dirigés vers les touristes qui fréquentaient la région durant la période estivale. Rochon a su aller chercher le soutien d'institutions qui bénéficiaient de cette activité touristique en fournissant pour le centre d'art des locaux qui sinon auraient été inutilisés durant l'été. Ce faisant, les classes du centre d'art étaient disséminées à travers le village. À compter de 1952, la Chambre de Commerce de Sainte-Adèle vient en aide au centre d'art en prenant dorénavant en charge son financement. Rochon est la figure du corpus pour laquelle j'ai recueilli le plus de démonstrations de la mise en place de réseaux qui l'ont soutenue dans la fondation, la promotion et la gestion du centre d'art. Aussi, dès 1949, la fondatrice du premier centre d'art en région au Québec fait appel à des artistes professionnel.le.s pour offrir des classes dans plusieurs domaines et pour proposer des divertissements culturels.

En investissant beaucoup de leur argent et de temps dans la rénovation d'une grange que le père de Guité avait achetée, Suzanne Guité et Alberto Tommi ont préconisé l'idée que tous les divertissements et cours offerts par le centre d'art aient lieu dans un seul endroit, qui allait également accueillir l'atelier des deux artistes. Bien que les membres de la famille de Suzanne soient impliqués activement dans l'industrie touristique en possédant plusieurs gites hôteliers dans la région, il semblerait qu'aucune forme de collaboration ou de soutien entre ces institutions et le centre d'art n'ait été entreprise. En proposant plusieurs classes dans des domaines variés, le centre d'art visait à offrir des loisirs culturels aux populations locales ainsi qu'aux touristes de la

région. En plus des salles de classe et d'un théâtre qui accueille le premier théâtre d'été en Gaspésie en 1957, le centre d'art dispose également d'une librairie, d'une boutique, de salles d'exposition ainsi que d'ateliers dotés d'équipements spécialisés pour les cours de céramique et de joaillerie.

Sharp Lee a pu compter sur le soutien de Gerald Bruck, un homme d'affaires de la région et amateur d'art qui fournit gracieusement au centre d'art, notamment, un lieu d'accueil à même le club récréatif de l'entreprise qu'il dirige (et pour laquelle le mari de Sharp Lee occupe un poste de direction). Contrairement aux centres d'art de Sainte-Adèle et de Percé, celui de Cowansville se consacre principalement à l'offre de divertissements davantage passifs pour les publics en proposant de nombreuses expositions selon un calendrier semblable à celui d'une galerie montréalaise, avec pour principale différence le fait que leur programmation est inversée, avec l'hiver pour période de vacances au lieu de l'été.

Pour ce qui est de Lefort et Delrue, toutes deux ont décidé d'établir leur galerie à proximité du Musée des beaux-arts de Montréal pour bénéficier de sa clientèle amatrice d'art et de celle des autres galeries avoisinantes. Elles ont préconisé un aménagement qui mettait en valeur les œuvres présentées (par l'éclairage et la couleur des murs notamment). Enfin, elles ont toutes deux inauguré leur galerie par une exposition d'artistes modernes canadien.ne.s afin de positionner leur offre dans le milieu des galeries montréalaises.

La troisième partie de cette thèse a permis d'étudier la direction artistique des entreprises culturelles créées puis dirigées par Rochon, Lefort, Guité, Sharp Lee et Delrue. En organisant des expositions et autres divertissements culturels, les centres d'art dirigés par Rochon, Guité et Sharp Lee ont significativement amélioré l'offre culturelle (et ainsi la consommation de la culture) dans leur région respective. Les organismes dirigés par les entrepreneures de mon corpus se sont impliqués dans la

diffusion de la production des artistes et des esthétiques modernes canadien.ne.s. Plusieurs de ces femmes ont également activement pris la parole (ou la plume) dans l'espace public afin de sensibiliser les publics et l'État à la situation précaire des artistes professionnel.le.s canadien.ne.s. Lefort a certainement été celle dont le discours en ce sens a été le plus diffusé. À travers ses écrits et discours, elle a aussi activement participé à la sensibilisation des publics aux esthétiques modernes. Dans le même esprit, Lefort a été la première galeriste au Québec et peut-être même au Canada à avoir offert une telle place aux esthétiques modernes, en plus d'avoir majoritairement exposé le travail d'artistes du Québec. Le Centre d'art de Cowansville a également multiplié les occasions afin de familiariser ses publics aux esthétiques modernes et de montrer la production de plusieurs artistes de la région. Delrue a ensuite été la première galeriste à ne montrer exclusivement que la production d'artistes modernes canadien.ne.s et son implication auprès de la relève montréalaise dans les arts visuels a participé à l'insertion professionnelle de plusieurs jeunes artistes dans le milieu de l'art. Enfin, les cinq figures de mon corpus ont introduit plusieurs pratiques et esthétiques dans le milieu de l'art au Québec en ayant multiplié pour les artistes les occasions ainsi que les espaces de diffusion de leur travail.

Les entrepreneures culturelles ont également soutenu d'autres types de pratiques, incluant celles artisanales et celles amateurs en voulant participer à un élargissement des frontières de l'art et de la notion de culture. Elles ont contesté les hiérarchies du milieu de l'art en participant à l'artification de pratiques telles la tapisserie et la sérigraphie, en reconnaissant la valeur esthétique et artistique réelle des pratiques créatives amateurs et en en favorisant le développement. Ces femmes ont ainsi travaillé à l'élargissement des frontières de l'art en y intégrant de nouvelles disciplines jusqu'alors minorisées en tant qu'arts mineurs puisqu'associées à l'artisanat, aux arts décoratifs ou aux arts graphiques. Par la promotion des loisirs et pratiques amateurs dans les centres d'art, elles ont accordé aux publics un rôle davantage actif dans le

développement culturel en considérant importante leur contribution en tant que producteurs et productrices de culture.

Dans cette section, les paradigmes d'action culturelle de la démocratisation de la culture et de la démocratie culturelle qui ont tour à tour orienté les interventions de l'État québécois en matière de culture à partir des années 1960 ont également été présentés. L'action de l'État a d'abord été dirigée de manière à accroître l'accessibilité matérielle des œuvres et de la culture à un plus grand nombre et impliquait nécessairement une décentralisation de l'offre culturelle à travers la province, entreprise qui avait déjà été entamée dans les années 1950 par la multiplication des centres d'art et autres initiatives réalisées sous une base individuelle ou communautaire en région. Ensuite, l'attention de l'État s'est déplacée afin d'être davantage dirigée vers la population et les publics à travers un projet de réhabilitation des pratiques amateurs.

Enfin, dans la dernière partie de cette thèse, j'ai étudié la réception des activités des entrepreneures culturelles pour évaluer la reconnaissance de leur contribution au développement des arts visuels dans la presse écrite puis dans la mémoire historique. Je me suis alors intéressée aux représentations et aux autoreprésentations des entrepreneures culturelles ainsi que de leur activité dans les médias imprimés pour évaluer les paramètres et limites de la reconnaissance de leur apport dans le milieu artistique.

La majorité des représentations de leur travail le situait en filiation aux rôles traditionnels féminins dans la sphère privée et on qualifiait et évaluait souvent l'apport de ces femmes par des traits et qualités associés à la transmission, à l'éducation, au soin, à la charité ou même au travail social et communautaire. Les théories de l'éthique et du travail du *care* ont permis de comprendre comment l'association de l'activité de ces femmes à cette catégorie de travail ainsi qu'aux rôles traditionnels féminins a pu participer à la minorisation de la reconnaissance de leur contribution dans le milieu

artistique. Plusieurs auteur.e.s reconnaissaient le soutien de ces femmes envers les artistes canadien.ne.s, les esthétiques modernes, les pratiques amateurs et le développement des arts en général, mais on soulignait moins souvent le caractère novateur ou risqué de leur direction artistique, en justifiant plutôt ces choix par des qualités, goûts ou dispositions supposément féminins. L'association du travail de ces intermédiaires et entrepreneures culturelles aux rôles, caractéristiques morales et espaces traditionnels féminins a aussi certainement participé à la dévaluation de leur activité ainsi que de leur contribution au développement des arts visuels en situant leur apport hors des secteurs de la culture et des arts, mais elle a également permis de légitimer leur activité dans l'espace public. L'inscription de leur activité dans une filiation des rôles traditionnels féminins a ainsi permis de justifier et mieux faire accepter chez ces entrepreneures culturelles leur rôle à la direction d'un organisme, mais également leurs choix d'encourager des pratiques artistiques et des esthétiques alors peu ou pas reconnues des milieux officiels de l'art. Par exemple, on a justifié dans la presse écrite que ces femmes diffusaient l'art canadien en raison des rôles traditionnels de transmission et de mise en valeur d'une culture nationale qui étaient alors dévolus aux femmes. Chez elles, on a également accepté dans les médias imprimés la diffusion des esthétiques modernes en l'expliquant par de supposées dispositions féminines au soutien ou à la charité envers les jeunes artistes. On pourrait s'interroger sur le fait que certaines des entrepreneures aient elle même « choisi » d'inscrire leur travail dans cette sphère du travail du *care*, ce qui leur aura permis de réaliser leurs projets sans rencontrer trop d'obstacles. Néanmoins, même s'il s'agit d'une minorité des écrits recensés, plusieurs auteur.e.s (il s'agissait surtout de femmes) ont souligné leur succès et l'aspect novateur de leurs initiatives (notamment en leur attribuant le statut de pionnières) sans les expliquer par quelques aptitudes ou traits féminins.

Enfin il a été question, en poursuivant la réflexion entamée au chapitre précédent, de l'identification des différents facteurs qui ont pu participer à la minorisation ou même

à l'invisibilisation de la contribution des entrepreneures culturelles au développement des arts visuels. Les représentations du travail des entrepreneures culturelles ont participé à l'inscription de leur activité dans le registre de l'amateurisme ou, à tout le moins, d'un travail relevant de qualités dites féminines, profanes et non professionnelles. Mais encore, l'absence de modèle d'entrepreneuriat approprié pour évaluer l'activité des galeristes Lefort et Delrue a certainement nui à la reconnaissance de leur contribution ainsi que de leur succès, puisqu'elle ne pouvait être évaluée que selon les critères de l'entrepreneuriat traditionnel dont le principal objectif était le profit financier. Le modèle de l'entrepreneuriat culturel, qui évalue le succès et les objectifs d'une entreprise culturelle autrement que seulement par les profits économiques, n'a surtout été développé et diffusé qu'après les années 2000. Comme certain.e.s auteur.e.s l'avaient souligné, le succès de Lefort et Delrue n'était pas économique, mais plutôt évalué en fonction de critères tels l'éducation, le soutien des artistes canadien.ne.s et la diffusion des esthétiques modernes. La nouveauté des centres d'art en tant qu'organismes culturels a également pu occasionner des problèmes pour en évaluer la contribution durant les années 1950, notamment puisque le développement des pratiques artistiques amateurs et de l'implication citoyenne n'ont été intégrées aux préoccupations de l'action culturelle publique qu'à partir des décennies suivantes. Mais encore, leur localisation géographique ainsi que la relation hiérarchique entre le centre culturel et les régions ont certainement influencé la minorisation de leur apport. De surcroît, une certaine confusion entre les centres d'art et les centres culturels commémoratifs de la Confédération a pu discréditer ces premiers pour les effacer de la mémoire historique, puisque ces derniers avaient été considérés comme un grand échec. Finalement, la place centrale des œuvres et des artistes dans la construction de l'histoire de l'art a aussi pu conduire à l'invisibilisation des acteur.trice.s et des institutions en périphérie de la production artistique. En adoptant une posture davantage sociologique, une mise en discours de l'histoire de l'art qui reposerait davantage sur les relations dans les domaines artistique et culturel permettrait de produire une histoire de l'art plus

globale et complète qui ne présumerait plus une indépendance des œuvres et des artistes de tout contexte.

Ainsi, j'ai démontré dans cette thèse que les entrepreneures culturelles de mon corpus ont joué un rôle actif et déterminant dans le développement des arts visuels au Québec. J'ai également démontré que le rôle de ces entrepreneures culturelles était à l'époque reconnu, dans une certaine mesure, par le milieu artistique mais écarté plus tard par les historien.ne.s de l'art. Leur activité a d'abord été représentée en continuité des qualités, rôles et espaces traditionnels féminins ; ces représentations ont eu un double effet sur la réception de leur travail. Dans un premier temps, ces représentations ont pu légitimer et faire accepter socialement le caractère novateur des initiatives et des interventions de ces femmes ainsi que de l'audace de leur direction artistique durant les années 1950. Dans cet esprit, les intermédiaires culturelles qui ont fondé leur organisme au début de notre période ont elles-mêmes participé à la construction de telles représentations de leur activité dans la lignée des rôles et espaces traditionnels féminins, entre autres en inscrivant leur activité dans le registre du travail du *care*. Néanmoins, dans un deuxième temps, la minimisation du caractère réellement novateur de l'activité des entrepreneures culturelles a pu participer à la dévaluation de leur contribution dans le développement des arts visuels et, conséquemment, à expliquer leur absence dans la mémoire historique. D'autres facteurs, parmi lesquels l'inscription de leur activité dans le registre de l'amateurisme, le type d'organismes dirigés, les critères évaluatifs de leurs succès ainsi que la manière dont est construite l'écriture de l'histoire de l'art, centrée sur les œuvres et les artistes ont aussi, certainement, contribué à la minorisation de l'apport des ces entrepreneures culturelles au développement des arts visuels durant les années 1950.

Pourtant, ces entrepreneures ont adopté et mis en pratique des stratégies d'action culturelle plusieurs années avant que l'État ne le fasse et ont même pallié le manque d'implication de l'État dans le domaine des arts et de la culture durant les années 1950.

En faisant la promotion de la production d'artistes canadien.ne.s vivant.e.s (et, pour la plupart, québécois.es), d'esthétiques modernes, de disciplines et de pratiques considérées moins nobles ou encore non reconnues, elles ont contribué à la valorisation et à la diffusion de pratiques marginalisées et déconsidérées par les milieux officiels de l'art. Par leurs discours et interventions destinées à créer et sensibiliser les publics et par la création d'opportunités d'expositions qui ont favorisé l'accessibilité aux œuvres à travers la province, les entrepreneures culturelles ont contribué à la reconnaissance ainsi qu'à la diffusion des esthétiques modernes. Elles ont également pris position afin de sensibiliser les publics et l'État aux conditions de vie des artistes canadien.ne.s en en réclamant l'amélioration et un rôle davantage reconnu au sein de la société. Par la direction artistique de leur organisme culturel, elles ont favorisé une certaine extension des frontières de l'art et de la notion de la culture en reconnaissant l'importance ainsi que la valeur de l'expression artistique par un plus grand nombre à travers le développement des pratiques artistiques populaires et amateurs, par exemple. Elles ont aussi œuvré à l'artification de pratiques aux statuts artistiques jusqu'alors minorisés puisqu'associés aux arts graphiques, à l'artisanat ou aux arts décoratifs telles la sérigraphie et la tapisserie.

Ces femmes ont proposé un élargissement de la notion de l'art et de la culture favorisant une déhiérarchisation des pratiques, des genres et des types de producteur.trice.s artistiques qui a ouvert de nouvelles possibilités d'expression créatives et a influencé le développement des arts visuels. Pour reprendre les mots de Françoise Collin, « [c]ette historicisation [a] fait […] apparaître sous l'image des femmes gardiennes de l'immuable celle de femmes innovatrices » (1993, p. 14).

Finalement, cette thèse permet de prendre pleinement conscience de la contribution essentielle de personnes actives, dont de nombreuses femmes, dans les secteurs corollaires ou connexes à la production artistique dans le développement des arts au Québec. L'histoire des centres d'art au Québec notamment, mériterait des recherches

davantages approfondies afin de faire pleinement reconnaître l'importance de ces organismes dans le paysage culturel du Québec dans les années 1950. Un important et vaste projet du Centre de recherche interuniversitaire sur la littérature et la culture québécoises intitulé « Histoire de l'art au Québec. État des lieux (1600-1960) » est depuis quelques années en branle et mènerait à la production d'une synthèse sur l'histoire de l'art au Québec qui rendrait également compte de la manière dont la discipline a été construite. Dans cette mouvance, il semble que la recherche exposée dans cette thèse pourrait bénéficier d'être davantage étendue à d'autres secteurs des arts visuels afin d'évaluer la minorisation qui en a été réalisée ainsi que leur contribution réelle à l'histoire de l'art au Québec.

ANNEXE A

FIGURES

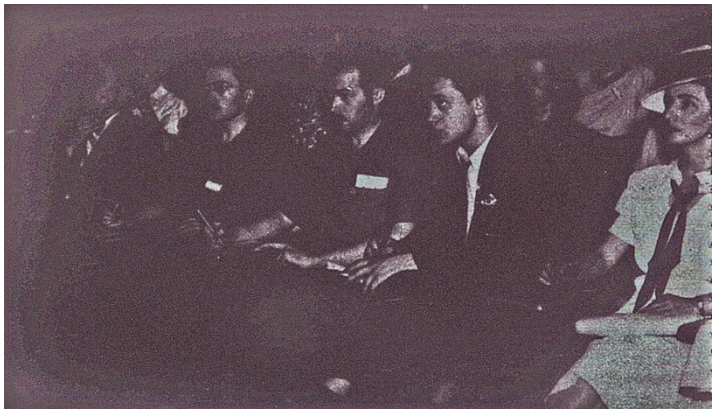

Figure 2.1 Agnès Lefort (complètement à droite) à la Conférence des artistes canadiens à Kingston, avec A. Y. Jackson, Lowrie Warrener, Harry Mayerovitch et Louis Muhlstock, juin 1941.

Figure 5.1 Portrait de Pauline R. dessiné au fusain par Agnès Lefort, v. 1935.

Figure 5.2 Agnès Lefort (à gauche) et Pauline Rochon (à droite), 1952.

Figure 5.3 Le pavé peint par Robert LaPalme pour la Fête laurentienne de Sainte-Adèle, 1950. Photo : C. P.

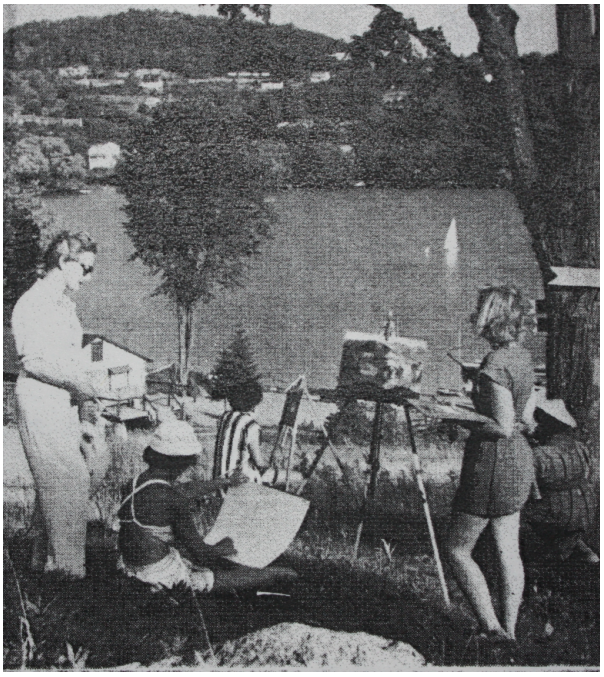

Figure 5.4 Cours de peinture en plein air au Centre d'art de Sainte-Adèle donné par Agnès Lefort (à gauche sur la photo), été 1949.

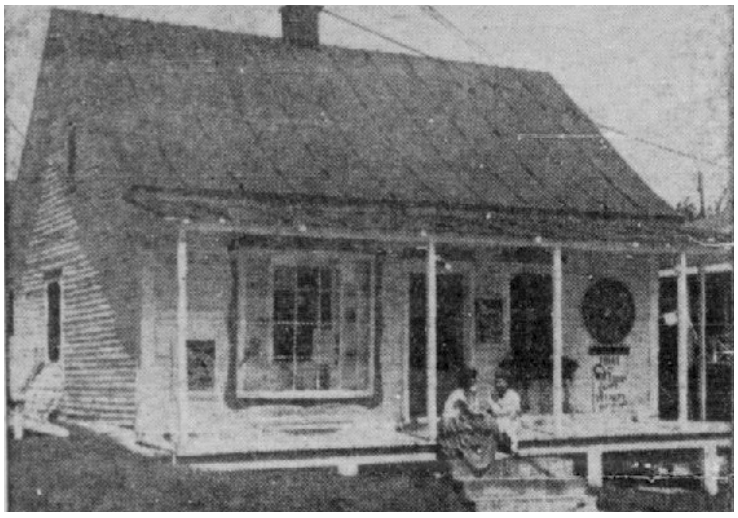

Figure 5.5 La maison de Pauline Rochon qui a accueilli la boutique La Pèlerine et la centrale du Centre d'art de Sainte-Adèle.

Figure 5.6 Agnès Lefort, *Louise Lefort Saint-Cyr*, 1933.

Figure 5.7 Agnès Lefort, *La Madone des îles*, 1938. Huile sur toile, 91,4 x 121,8 cm. Collection du Musée national des beaux-arts du Québec (MNBAQ). Achat (1948.18). Photographe : MNBAQ, Patrick Altman.

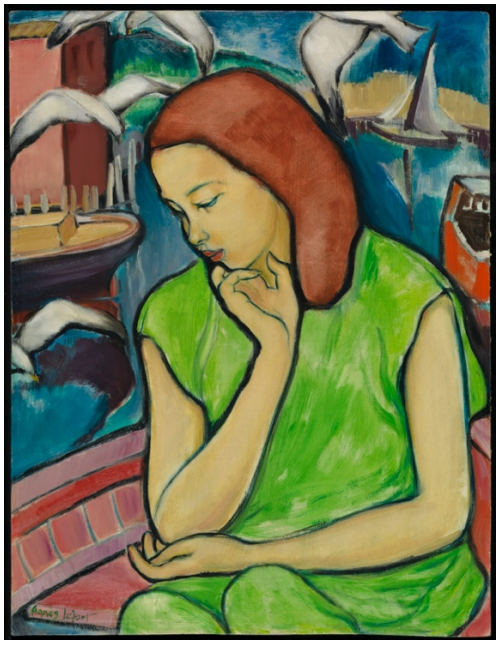

Figure 5.8 Agnès Lefort, *Lise*, 1944. Huile sur panneau de fibre de bois, 66 x 50,8 cm. Collection du MNBAQ. Achat (1947.139). Photographe : MNBAQ, Jean-Guy Kérouac.

Figure 5.9 Agnès Lefort, *Sans titre*, 1948. Huile sur toile, 100,4 x 75 cm. Collection du Musée d'art de Joliette. Don de Paul Laporte.

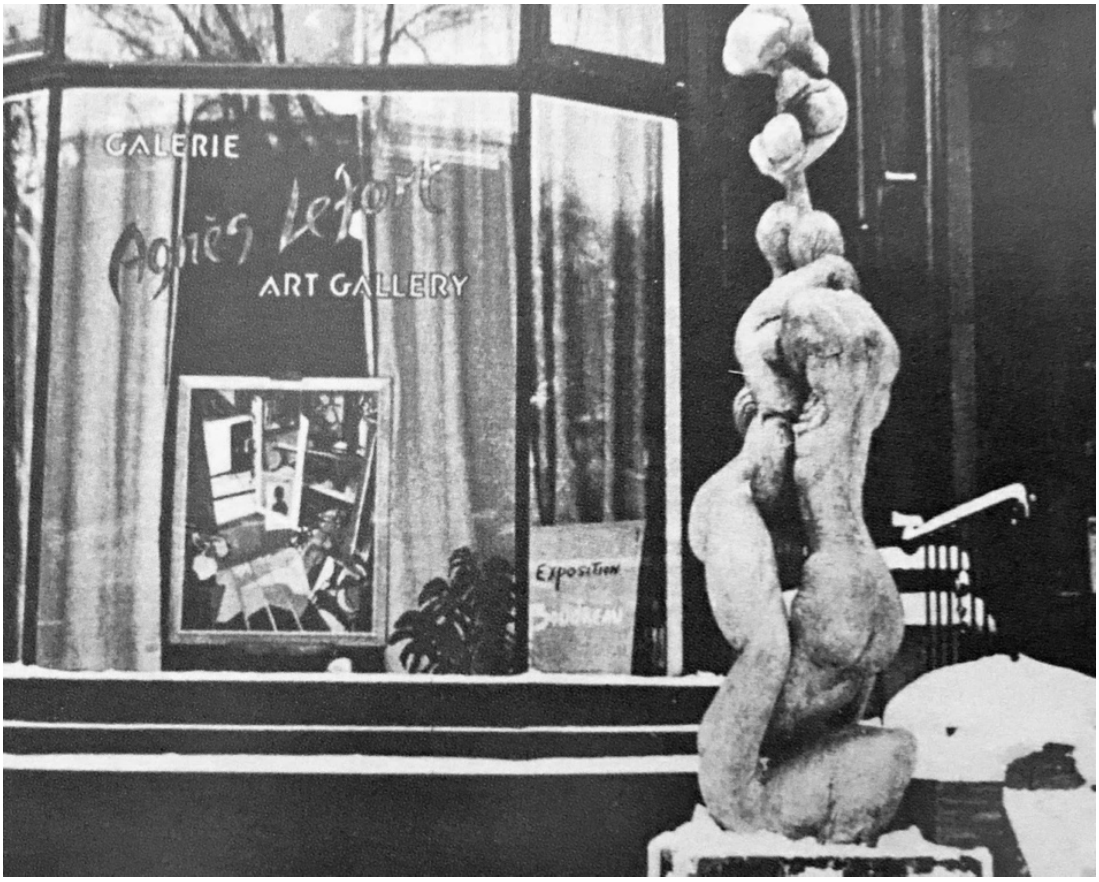

Figure 5.10 Vitrine de la Galerie Agnès Lefort, avec au premier plan la sculpture *La Paix* de Robert Roussil qui a fait scandale et a été vandalisée en mars 1951. Photo : Louis Jaques.

Figure 5.11 Vernissage de l'exposition inaugurale (Robert LaPalme) de la Galerie Agnès Lefort, 30 octobre 1950. Au premier plan, les bras croisés : Robert LaPalme. Derrière lui, de gauche à droite : Agnès Lefort, le maire Camillien Houde et André Laurendeau.

Figure 5.12 Agnès Lefort à sa galerie, accompagnée de sa nièce Marcelle (assise, à gauche) devant des tableaux de Jean Dallaire et de Paul-Émile Borduas, 1953.

Figure 5.13 Agnès Lefort dans sa galerie, 1961. Photo : David Bier.

Figure 5.14 Agnès Lefort à sa galerie, 1961. Dans *La Patrie du dimanche*, la légende de l'image est : « Parmi les tableaux, œuvres de peintres canadiens qui ornent sa galerie, Agnès Lefort, qui a lancé tant de jeunes artistes, se tient avec sa "Babette", un chihuahua mexicain minuscule » (Oligny, 19 mars 1961, p. 2).

Figure 5.15 *Chimère Nocturne*, de Suzanne Guité, une de ses œuvres primées aux Concours artistiques de la province de 1956. Photographie publiée dans *Vie des Arts* (Noël 1956), p. 34.

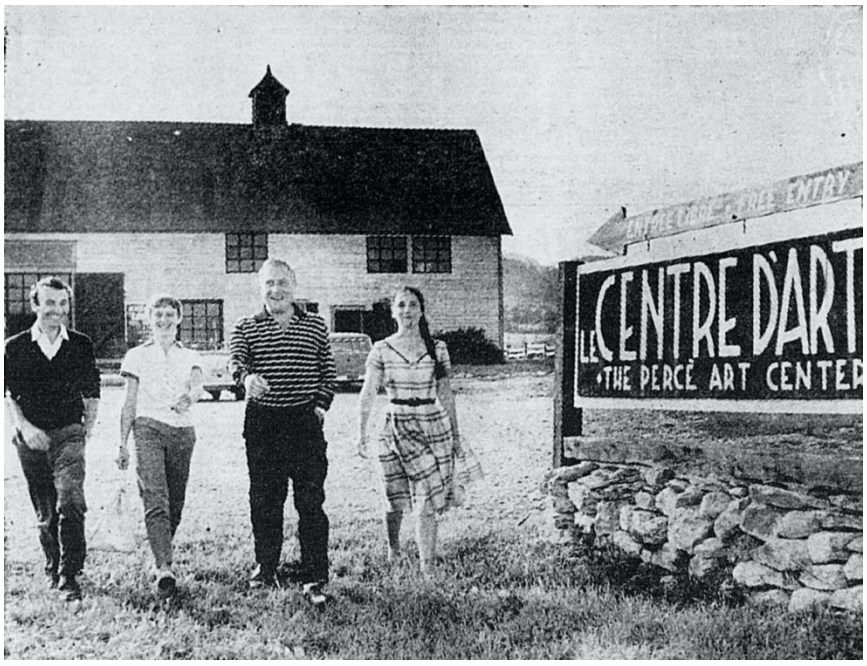

Figure 5.16 Des membres de la troupe du théâtre d'été du centre d'art (de gauche à droite : François Guillier, Françoise Gratton, François Rozet et Charlotte Boisjoli) devant le Centre d'art de Percé. Photo : Marcel Cognac.

Figure 5.17 Galerie du Centre d’art de Percé.

Figure 5.18 Bâtiment abritant le Centre d’art de Cowansville au 225, Rue Principale. Photo : Gerry Lemay.

Figure 5.19 Intérieur du premier emplacement de la Galerie Denyse Delrue. Photographie publiée dans *Vie des Arts* (automne 1957), p. 30.

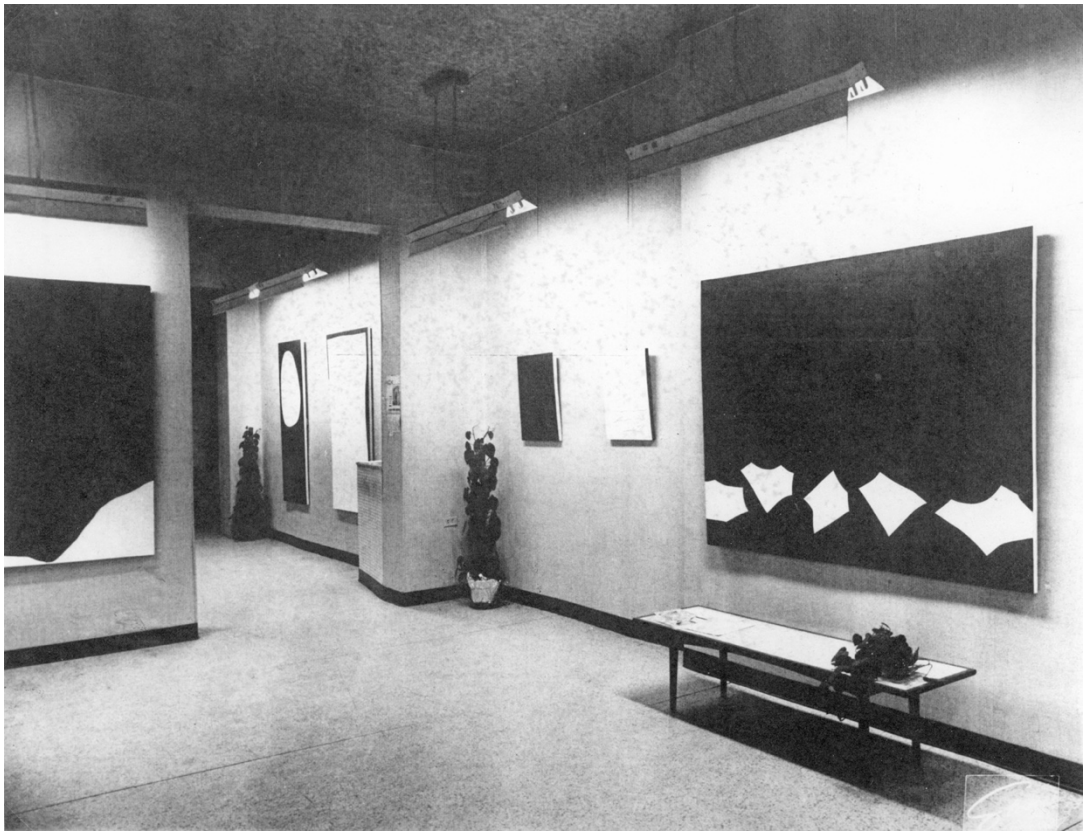

Figure 5.20 Vue de l'exposition de Marcel Barbeau au second emplacement de la Galerie Denyse Delrue, avril 1962. Au premier plan : l'œuvre *Alberta*, v. 1957, coll. Claude Vermette. Photo : Stan.

Figure 5.21 Photographie regroupant les artistes dont l'œuvre est présentée dans l'exposition inaugurale de la Galerie Denyse Delrue entourant la galeriste, lors du vernissage le 18 septembre 1957. De gauche à droite, en arrière-plan : Albert Dumouchel, Alfred Pellan, Lucien Morin, Jean-Paul Mousseau, André Jasmin, Léon Bellefleur, Guido Molinari, Claude Beaulieu (architecte). Au premier plan : Jacques de Tonnancour et Denyse Delrue. Photo : Roger Lamoureux.

Figure 6.1 Agnès Lefort aux côtés de l'artiste Mary Filer et d'une collection de peintures d'artistes de Montréal réunies pour une tournée dans l'Ouest canadien. Au premier plan : des œuvres de Mary Filer (*Rock Pool and Bamboo*) et Agnès Lefort (*Gold Eye*). Photo : *La Presse*.

Non-Objective Art On Display At Cowansville Art Centre

Included in the group, left, seen at the opening of the art exhibit in Cowansville, from left to right are: Mrs. John Gibson, vice-president of the Art Centre; Robert Bruck, of Bruck Mills; Mrs. L. S. Lee, Art Centre president; L. Belanger, Cowansville pro-mayor; Robert Millet, a photography exhibitor; Fernand Toupin and Mr. Jauran, artists. Above are two of the paintings on display. (Record photos by Frank Gillespie)

have returned home from several weeks spent at Haiti.

Friends of Mrs. Archie Little regret to learn she was a patient in the St. Joseph's Hospital.

Mr. and Mrs. Dick Boardman motored to Ottawa to spend the

been ill for several days.

Miss J. Frazer of Coaticook, was a week-end visitor at the home of Mr. and Mrs. A. Patterson and family.

MARBLETON —

Figure 6.2 Photographies de l'exposition de l'Association des artistes non figuratifs de Montréal tenue au Centre d'art de Cowansville publiées dans la presse écrite.

Figure 6.3 Denyse Delrue, donatrice du Prix du Salon de la Jeune peinture, accompagnée des trois lauréats. De gauche à droite : Peter Daglish, Barry Clark, Delrue et Fernand Toupin. Photo : *La Presse*.

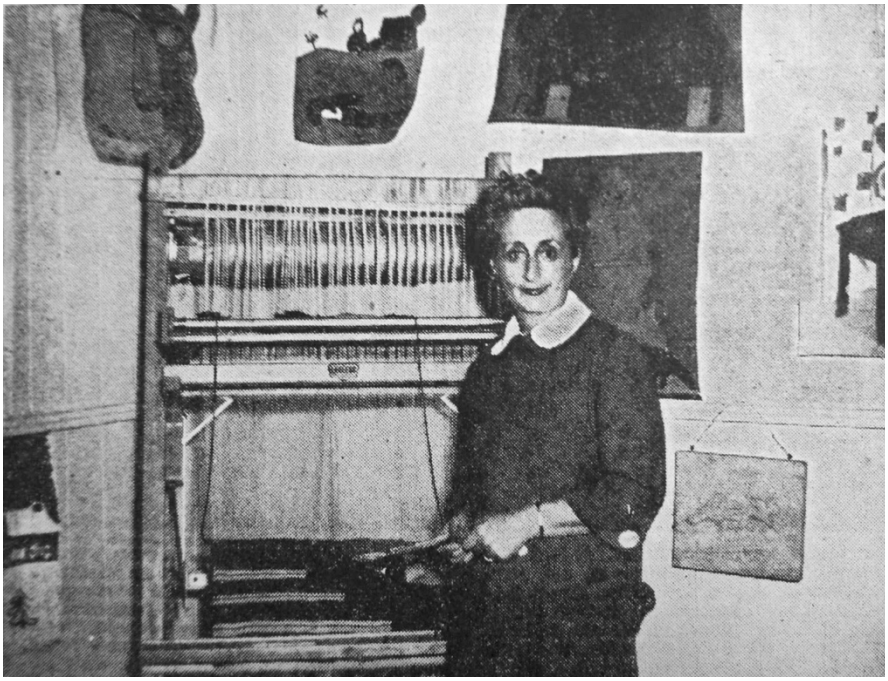

Figure 7.1 Pauline Rochon devant un des métiers à tisser du Centre d'art de Sainte-Adèle. Photo : Roger Janelle – *La Patrie*.

Figure 7.2 Françoise Bujold avec ses jeunes élèves du Centre d'art de Percé en train d'exécuter les illustrations pour *L'Île endormie*. Photo : Marcel Cognac.

Figure 8.1 Agnès Lefort au Centre d'art de Sainte-Adèle, 1949. La légende de la photographie indique : « Art teacher Agnes Lefort of Ste Adele Que. Art colony in the Laurentians, gives pointers ».

Figure 8.2 Montage photographique accompagnant un article de journal sur Agnès Lefort. La légende du montage mentionne seulement : « Une des œuvres exposées chez Madame Agnès Lefort ».

Figure 8.3 Jessie Lavigueur photographiée à sa galerie devant un tableau de Jean-Paul Lemieux. La légende de l'article mentionne : « Mme Jessie Lavigueur, directrice de la nouvelle Galerie d'art Lavigueur, 5817, rue Wolsley, photographiée près d'une des belles toiles de Lemieux : "L'Indienne" ». Photo : Marce.

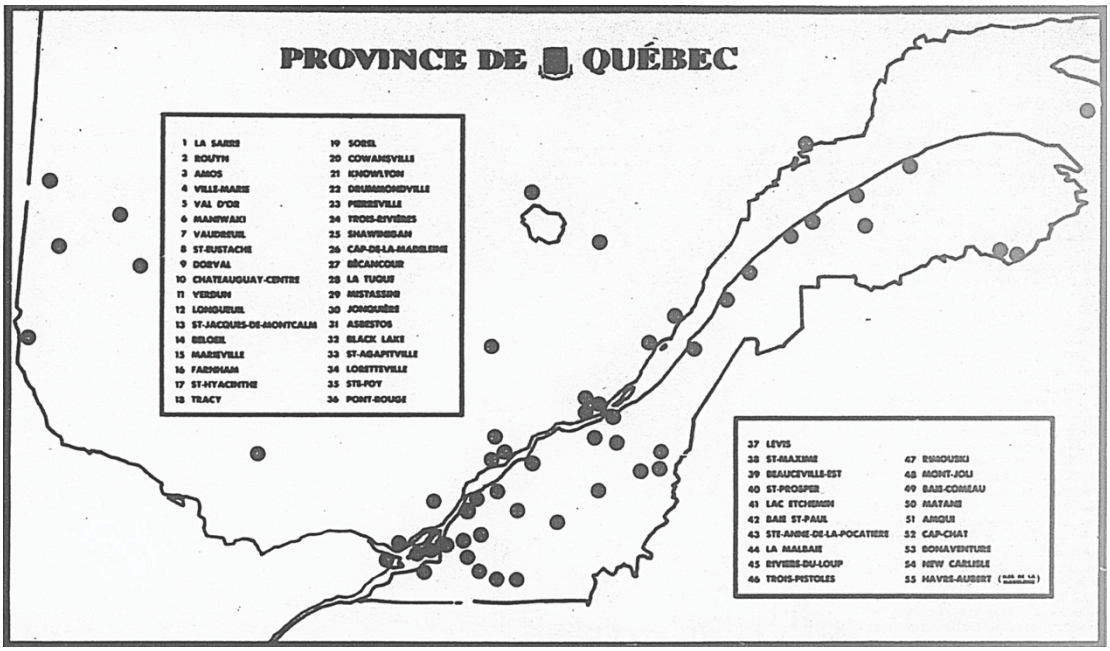

Figure 9.1 La répartition géographique des centres culturels commémoratifs du centenaire la Confédération.

ANNEXE B

CALENDRIER DES EXPOSITIONS ET DES ACTIVITÉS OFFERTES PAR LE CENTRE D'ART DE SAINTE-ADÈLE

Tableau 5.1 Expositions[266] et activités offertes par le Centre d'art de Sainte-Adèle depuis l'été 1949 jusqu'à l'automne 1957

Date de début	Date de fin	Artistes avec des œuvres exposé.e.s
Été 1949 – chaque samedi matin		Critique des travaux de la semaine par Agnès Lefort au Coq Blanc.
22 juillet 1949	-	Concert : Quatuor Alouette, au Ste-Adèle Lodge.
29 juillet 1949	-	Marionnettes de Daudelin et Claire Duchesneau.
2 août 1949	-	Initiation à la musique. Film : « La Manne Bleue ».
5 août 1949	-	Compagnons du Masque, folklore et pantomime.
9 août 1949	-	Les peintres de Charlevoix et de Québec présentés par Jacques de Tonnancour.
12 août 1949	-	Extraits d'opéra avec Jules Jacob et un groupe de chanteurs sous la direction de Roger Filiatrault.
16 août 1949	-	Aubusson Tapestries, film : « L'Art Retrouvé ».
19 août 1949	-	La Petite Symphonie de Roland Leduc.
23 août 1949	-	Les petits, avec Mme. J. L. Audet, récital d'élèves du centre d'art.
Été 1950 – chaque samedi matin		Critique « Au Diable Vert », Ste. Adele Lodge, par Agnès Lefort.

[266] Pour les mettre en évidence, les expositions ont été imprimées en caractères gras.

11 juillet 1950	-	« Voyages et Variétés », au Ste. Adele Lodge, par le Dr Leon Gérin-Lajoie.
14 juillet 1950	-	Les chanteurs de la Colline, au Chantecler (chanteurs de Québec).
18 juillet 1950	-	His coloured films with his commentaries, au Chantecler, par Sir Ellsworth Flavelle.
21 juillet 1950	-	Chansons, mimes et pantomimes, « Au Diable Vert », Ste. Adele Lodge, par la Compagnie du Masque.
25 juillet 1950	-	Présentation de films sur Van Gogh et l'école de Barbizon, au Ste. Adèle Lodge, par Agnès Lefort.
28 juillet 1950	-	« La Servante Maîtresse », de Pergolèse, « Au Diable Vert », Ste. Adèle Lodge, par L'Opéra-Minute.
1er août 1950	-	Soirée en Extrême-Orient/Evening in the Far East, au Chantecler, par Lucien Charton.
4 août 1950	-	« Le Malade Imaginaire » de Molière, « Au Diable vert », Ste. Adele Lodge, par Les Compagnons.
8 août 1950	-	Films and talk, What makes a pictorial photograph, au Ste. Adele Lodge, par Raymond Caron.
11 août 1950	-	Concert.
14 août 1950	-	Soirée des petits, « Au diable vert », Ste. Adele Lodge.
15 août 1950	-	Hommage à la caricature, au Chantecler, par Robert LaPalme et Roland Leduc.
16 août 1950	-	Films sur le civisme, au Chantecler, par le Colonel Panet-Raymond.
17 août 1950	-	Visite des ateliers.
18 août 1950	-	Parade du centre d'art à 17 h sous le thème « Le Carnaval des Animaux ». Bal masqué en soirée au Ste. Adele Lodge.
Été 1951 – chaque samedi matin		Causerie sur l'art contemporain, « Au diable vert », Ste. Adele Lodge, par Agnès Lefort.
10 juillet 1951	-	Voyages et commentaires, au Chantecler, par Dr. Léon Gérin-Lajoie.
13 juillet 1951	-	Chansons folkloriques, au Alpine Inn, par Les Harmonistes (quatuor vocal).
17 juillet 1951	-	Récital de quelques élèves de Ria Lenssens, « Red Room », Ste. Adele Lodge.
20 juillet (15 h)	-	Marionnettes, au Ste. Adele Lodge.
20 juillet 1951	-	Chansons, mimes et pantomimes, « Au diable vert », Ste. Adele Lodge, par La Compagnie du Masque.

24 juillet 1951	-	Images d'Haïti, disques de musique vaudouesque, Chalet Cochand, par André de Tonnancour et Réal Benoit.
27 juillet 1951	-	Anna-Marie Globensky (piano) et Andrée Lesco (chant), Chalet Cochand.
31 juillet 1951	-	Films, Ste. Adele Lodge, par Anthony Prower, Jacques Parent et Gilles Derome.
1er août 1951	-	Souper d'habitant, au Ste. Adele Lodge.
3 août 1951	-	« The Old Maid and the Thieff », par Menotti, au Chantecler, par L'Opéra-Minute.
7 août 1951	-	Présentation d'un quatuor à cordes : Four business men by day / Four musicians by night, par M. d'Esneval Panet-Raymond, au Chantecler.
10 août 1951	-	« Sincèrement », « Au diable vert », Ste. Adele Lodge, présenté par le Rideau Vert.
14 août (15 h)	-	Marionnettes, au Chalet Cochand.
14 août 1951	-	Présentation du film « La ville de Québec », au Alpine Inn, par Paul Gouin.
18 août 1951	-	La Parade du centre d'art et le Bal des beaux-arts au Ste. Adele Lodge, sous le thème du folklore canadien.
10 mars 1952	-	Représentation cinématographique. Principal film projeté montre l'ensemble d'une collection de peintures de Vienne prises en photo à Toronto lors de la dernière exposition internationale.
Été 1952 (*date précise inconnue*)	-	Présentation du nouveau film sur Arthur Lismer du National Film's Board.
Été 1952 (date précise inconnue)	-	Pièce « The Life of Sainte Adèle », jouée sur les marches de l'église pour le centenaire de la ville.
Été 1952 – chaque mardi soir		Films et enregistrements.
Été 1952 – chaque vendredi soir		Concert dans l'église locale ou pièce.
Été 1952 – chaque samedi matin		Forum sur l'art contemporain, par Agnès Lefort.
Été 1953		**Exposition de peintures, sculptures et céramiques organisée par Agnès Lefort au Caveau (centrale du centre d'art) : Marcel Barbeau, Léon Bellefleur, Pierre de Ligny Boudreau, Jacques de Tonnancour, Suzanne Guité, André Jasmin, Anne Kahane, Agnès Lefort, Alfred Pellan, Robert Roussil, Brodie Shearer, Claude Vermette, etc.**

Été 1953 – chaque mardi et samedi		Manifestations artistiques, films, disques, musique, théâtre.
Été 1953 – chaque samedi matin		Forum sur l'art contemporain, par Agnès Lefort.
Juillet 1953	-	Films d'art de l'ambassade de France.
Juillet 1953	-	Impression des photographes montréalais Annette et Basif Zaroff sur le portrait « Le Titan », un film basé sur l'œuvre de Michel-Ange.
5 juillet 1953	11 juillet 1953	Festival de l'Art et de la Chanson.
17 juillet 1953	-	Récital sur la terrasse du Chantecler par la Chorale Bach de Keoge Little.
31 juillet 1953	-	« Le Secret de Suzanne », opéra-bouffe de Wolf-Ferrari sur la terrasse du Chantecler, précédé par un bref récital de deux membres de l'Opéra-Minute, par le Théâtre de l'Opéra-Minute.
4 août 1953	-	Films « The City » et « New Canaan », film sur l'architecture et l'urbanisme, présentés par Réal Benoit et André de Tonnancour.
7 août 1953	-	« Zone », de Marcel Dubé, prix Calvert au Festival d'Art dramatique, au sous-sol de l'église.
11 août 1953	-	Quatuor à cordes Bailly présenté par Hélène Grenier, musique de chambre.
14 août 1953	-	Concert sous la direction de Roland Leduc et Ria Lenssens.
18 août 1953	-	« Ballet sous les étoiles », récital de ballet par Seda Zare et ses élèves.
22 août 1953	-	Bal des Beaux-Arts.
6 février 1954	-	**Exposition des travaux des élèves du centre d'art lors d'un grand cocktail.**
Été 1954		**Exposition collective incluant Henry Wanton Jones (informations de l'artiste, datation peut-être inexacte, peut-être s'agit-il de l'exposition de 1957).**
Été 1954 – chaque samedi matin		Débats sur l'art contemporain sous la direction d'Agnès Lefort.
23 juillet 1954	-	« Music Hall » sous la direction de Jacques Normand.
27 juillet 1954	-	Deux films de l'ambassade de France « Collette » et « Claudel », présentés par Solange Chaput-Rolland.
30 juillet 1954	-	Trois monologues de Marcel Dubé et « Papalon le dynamique » de Louis Georges Carrier, par la Jeune Scène.

3 août 1954	-	Conférence sur l'artisanat, films et entrevue par Solange Chaput-Rolland, avec Mariette Rousseau-Vermette et Claude Vermette.
6 août 1954	-	Les plus beaux airs des « Noces de Figaro » de Mozart, sous la direction de Ria Lenssens.
7 août 1954	-	Fête de l'élégance enfantine.
10 août 1954	-	« Le Roi David » de Honegger. Disques et commentaires de Roland Leduc, qui dirigera cette œuvre au Festival de Montréal.
13 août 1954	-	Donald McGill, A. Michaelis. Lecture de textes dramatiques : Françoise Faucher et Jean-Paul Dugas, par le Drama Quartet.
13 août 1954	15 août 1954	Foire du Livre.
14 août 1954	-	Bal du centre d'art.
17 août 1954	-	Récital de ballet par les élèves du centre d'art.
20 août 1954	-	John Newark (piano), Hyman Bress (violon) et W. Joachim (violoncelle).
3 septembre 1954	-	Souper de campagne annuel.
Été 1955 – chaque samedi ou dimanche (selon le cas)		Concert ou représentation théâtrale. Le théâtre aura souvent lieu dans le nouveau théâtre construit au Sommet Bleu par M. Paul Dufresne.
Été 1955 – durant les fins de semaines		Visites pour les élèves des cours d'été de l'Université de Montréal.
29 mai 1955	5 juillet 1955	**Exposition des travaux des élèves des cours d'hiver.**
15 juillet 1955	-	Concert par le violoniste Arthur LeBlanc.
24 juillet 1955	-	« L'Annonce faite à Marie », pièce de Paul Claudel représentée par Les Jongleurs de la Montagne sous la direction du R.P. Emile Legault, dans la chapelle de Ste-Adèle-en-bas.
31 juillet 1955	-	« Georges Dandin », pièce de Molière représentée par le groupe Amphitryon, mise en scène de Philippe Grenier, spectacle présidé par Mgr Frenette, à l'hôtel Chantecler.
6 août 1955	-	Causerie avec Marcel Dubé, suivie par « Chant des cigales », pièce de théâtre de Marcel Dubé, au Sommet Bleu.
13 août 1955	-	Programme de pièces anciennes françaises et italiennes, par l'Opéra-Comique en compagnie de l'ensemble J. Ph. Rameau.
19 août 1955	21 août 1955	Foire de l'Art et du Livre.
20 août 1955	-	Bal des Beaux-Arts.

Été 1956		Représentations théâtrales au Sommet Bleu.
Été 1956		Ciné-Club au Red Room du Ste-Adèle Lodge (nécessite une adhésion de membre).
Juillet 1956		**« Quelques récentes acquisitions de la Galerie nationale du Canada » (prêt de la Galerie nationale du Canada). Œuvres de Pellan, Bellefleur, Gadbois, Archambault, Shadbolt, de Tonnancour, etc. (16 dessins).**
10 juillet 1956	-	Ciné-Club.
13 juillet 1956	-	« Guillaume le Confident », pièce représentée par la Troupe du Rideau Vert sous la direction d'Yvette Brind'amour.
17 juillet 1956	-	Ciné-Club.
20 juillet 1956	-	« Quadrille », pièce de Noël Coward, interprétée par une troupe sous la direction de Donald McGill.
24 juillet 1956	-	Le Ciné-Club du centre d'art présente deux films : « Festival de Danse » et « Music Beach ».
27 juillet 1956	-	« Les amants terribles », pièce de Noël Coward, représentée par la troupe du Rideau Vert.
30 juillet 1956	-	Le Ciné-club présente « Les amants de Véronne ».
3 août 1956	-	Le théâtre de poche (poètes et chansonniers) sous la direction de Jean-Guy Pilon.
7 août 1956	-	Le Ciné-Club présente « Passport to Pimlico » et « The City ».
10 août 1956	-	« Nouveautés dramatiques », un théâtre radiophonique réalisé à Ste-Adèle par Guy Beaulne.
15 août 1956	Après le 25 août 1956	**Exposition de tableaux de peintres non figuratifs de Montréal (peut-être intégrée à l'exposition de la Foire de l'Art et du Livre).**
17 août 1956		Spectacle exécuté par le groupe amateur de langue anglaise du centre d'art.
24 août 1956	26 août 1956	Foire de l'Art et du Livre.
25 août 1956	-	Fête des enfants élèves du centre d'art. Bal des Beaux-Arts.
Été 1957 – chaque mardi		Films d'art, conférences, musique de chambre, enregistrements et récitals d'élèves.
Été 1957 – chaque vendredi et samedi		Pièces de théâtre présentées en alternance. « Isabelle et le Pélican », pièce de Marcel Franck mise en scène par Florent Forget et « Six personnages en quête d'auteur » mise en scène par Paul Hébert.

9 juillet 1957	-	Conférence « La nécessité des centres touristiques culturels » par Paul Gouin.
16 juillet 1957	-	Conférence sur la peinture canadienne, avec commentaires et projections, par Guy Viau.
23 juillet 1957	-	« Amateurs du Bel Canto », présenté par Ria Lenssens.
30 juillet 1957	-	« Leur tour du monde en 80 jours ». Films : Madeleine Tourville. Commentaires : Mme Pierre Casgrain.
6 août 1957	-	Enregistrements de musique canadienne par Roy Royal du Service International de Radio-Canada.
13 août 1957	-	Récital de ballet par les élèves du centre d'art.
23 août 1957	25 août 1957	Foire de l'Art et du Livre, comprenant des kiosques des galeries Agnès Lefort et l'Art français. **Exposition de céramiques de Henry Wanton Jones et de son épouse, décors faits sous la direction d'Alfred Pellan.** **Exposition des travaux des élèves du centre d'art.**
24 août 1957	-	Bal des Beaux-Arts.

ANNEXE C

CALENDRIER DES COURS OFFERTS PAR
LE CENTRE D'ART DE SAINTE-ADÈLE

Tableau 5.2 Cours offerts au Centre d'art de Sainte-Adèle depuis l'été 1949 jusqu'à l'automne 1957

Cours	Professeur.e.s
Été 1949 (du 18 juillet au 27 août)	
Art vocal	Roger Filiatrault
Ballet	Roland Lorrain
Beaux-arts (dessin et peinture)	Agnès Lefort (et Jacques de Tonnancour à titre de professeur invité)
Français	Marie-Thérèse Brunet (et Mme Jean-Louis Audet à titre de professeure invitée)
Initiation musicale	Roland Leduc
Mode (patron, couture, croquis de mode)	Mimi Guay (assistée par Christina Menzies)
Photographie	Malak
Été 1950 (du 10 juillet au 19 août)	
Artisanat – tissage d'art (comprenant tissage d'art, sculpture et décoration sur bois)	Didi Michaud Reusch (tapisserie / tissage d'art) et Rolande St-Germain (tissage domestique)
Beaux-arts (dessin et peinture)	Agnès Lefort et Jacques de Tonnancour
Céramique	Adrien Villandré
Conversation française	Mme Jean-Louis Audet et Marie-Thérèse Brunet
Danse libre (petits)	Kittie Bruneau et Hélène Caillé
Danse gymnastique (adultes)	Kittie Bruneau et Hélène Caillé
Mode	Mimi Guay, Christina Menzies et Hélène Lefort
Musique	Roland Leduc

Théâtre	Père Émile Legault
Été 1951 (9 juillet au 18 août)	
Art vocal (chant, interprétation)	Ria Lenssens
Artisanat – tissage d'art (comprenant tissage d'art, sculpture et décoration sur bois)	Didi Michaud Reusch et Francine Parrot
Céramique	Louis Archambault et Gilles Derome
Couture (dessin de patrons et cuir repoussé. Cours de dessin et de confection de chapeaux aussi offert)	Mimi Guay, Christina Menzies et Hélène Lefort
Danse libre, danse gymnastique et ballet	Roland Lorrain
Français	Marie-Thérèse Brunet et Charlotte Boisjoli (de La Compagnie du Masque)
Musique (instrumentale)	Roland Leduc (qui n'a pas pu donner le cours cette saison, son ou sa remplaçante n'est pas identifié.e dans les journaux)
Peinture et dessin	Agnès Lefort et Jacques de Tonnancour, potentiellement assisté.e.s par Suzanne Duquet
Théâtre	La Compagnie du Masque
Automne 1951 – Hiver 1952	
Céramique (lundis soirs et mercredis après-midi)	Claude Jasmin
Peinture (mardis après-midi et vendredis matin)	Bruce Stocker
Été 1952* (7 juillet au 16 août)	
*Art dramatique**	*Charlotte Boisjoli et Marie-Thérèse Brunet (français)*
Ballet	Séda Zaré *et Roland Lorrain*
Céramique	Pierre-Paul Riou
Chant	Ria Lenssens
Conversation anglaise	Donald McGill

[*] Concernant la programmation de l'été 1952, nous ne disposions d'aucun document officiel produit par le centre d'art et plusieurs informations publiées dans les journaux ne concordent pas d'une source à l'autre, voire sont contradictoires. L'information que nous avons jugée fiable (puisque ces informations concordent d'une source à l'autre ou parce qu'elles proviennent du rapport de Pauline Rochon produit à la fin de la saison estivale publié dans la presse) se trouve en caractères normaux, alors que les informations incertaines sont produites en italique.

Conversation française	Jean-Marie Laurence
Couture	Sous la direction de Mimi Guay
*Musique (instrumentale)**	*Roland Leduc*
Peinture	Agnès Lefort (et Pierre de Ligny Boudreau à titre de professeur invité)
*Sculpture**	*Louis Archambault*
Sculpture *et décoration** sur bois	Marcel Barbeau
*Tissage ou tapisserie**	*Didi Michaud Reusch et Francine Parrot*
Été 1953 (13 juillet au 22 août 1953)	
Anglais	Donald McGill
Art vocal	Ria Lenssens
Art vocal et diction (enfants)	Ria Lenssens
Ballet	Séda Zaré
Ballet (enfants)	Séda Zaré
Céramique	Pierre-Paul Riou et Claude Vermette
Céramique (enfants)	Pierre-Paul Riou et Claude Vermette
Couture (dessin de patrons)	Mimi Guay
Français	Jean-Marie Laurence ou le Dr. Jacques Beauchamp
Maternelle (encadrement des enfants la semaine en avant-midi)	Marie-Thérèse Brunet
Peinture	Agnès Lefort et Pierre de Ligny Boudreau
Peinture (enfants)	Agnès Lefort et Pierre de Ligny Boudreau
Sculpture sur bois	Marcel Barbeau
Sculpture sur bois (enfants)	Marcel Barbeau
Tapisserie	Mariette Rousseau-Vermette
Automne 1953 – Hiver 1954	
Céramique	Claude Vermette
Peinture	Marcel Barbeau
Sculpture sur bois	Marcel Barbeau
Tapisserie	Mariette Rousseau-Vermette

* Concernant la programmation de l'été 1952, nous ne disposions d'aucun document officiel produit par le centre d'art et plusieurs informations publiées dans les journaux ne concordent pas d'une source à l'autre, voire sont contradictoires. L'information que nous avons jugée fiable (puisque ces informations concordent d'une source à l'autre ou parce qu'elles proviennent du rapport de Pauline Rochon produit à la fin de la saison estivale publié dans la presse) se trouve en caractères normaux, alors que les informations incertaines sont produites en italique.

Été 1954	
Anglais	Donald McGill
Art vocal	Ria Lenssens
Ballet	Séda Zaré
Céramique	Claude Vermette
Couture	Mimi Guay
Français	Dr. Jaques Beauchamp
Peinture	Agnès Lefort et Pierre de Ligny Boudreau
Sculpture sur bois	Marcel Barbeau
Tapisserie	Mariette Rouseau-Vermette
Automne 1954 – Hiver 1955	
Céramique	Claude Vermette
Peinture	Marie Langlois
Sculpture sur bois	Robert Roussil
Tissage	Mariette Rousseau-Vermette
Été 1955 (11 juillet au 20 août)	
Anglais	Donald McGill
Art vocal	Ria Lenssens
Ballet	Séda Zaré
Céramique	Claude Vermette
Français	Dr. Jacques Beauchamp
Maternelle	Marie-Thérèse Brunet
Peinture	Jean-Paul Mousseau
Sculpture sur bois	Robert Roussil
Tapisserie	Mariette Rousseau-Vermette
Été 1956	
Anglais	Cynthia Michaelis
Ballet	Brian Macdonald
Céramique	Claude Vermette
Chant	Ria Lenssens
Français	Dr. Jacques Beauchamp
Joaillerie	Georges Delrue
Peinture	Jean-Paul Mousseau
Sculpture	Robert Sarrazin
Tapisserie	Mariette Rousseau-Vermette

Été 1957 (8 juillet au 17 août)	
Ballet	Brian Macdonald
Ballet (enfants)	Brian Macdonald
Céramique	Denyse Beauchemin (professeure) et Jean Cartier (surveillant)
Céramique (enfants)	Jean Cartier
Conversation française	*inconnu*
Joaillerie	Georges Delrue
Maternelle	Marie-Thérèse Brunet
Peinture	Alfred Pellan
Peinture (enfants)	Marie Langlois
Sculpture	Sylvia Daoust
Sculpture (enfants)	Sylvia Daoust
Tissage / Tapisserie (*appellation variable*)	Mariette Rousseau-Vermette

ANNEXE D

CALENDRIER DES EXPOSITIONS ET DE CERTAINES ACTIVITÉS TENUES À LA GALERIE AGNÈS LEFORT

Tableau 5.3 Expositions et certaines activités tenues à la Galerie Agnès Lefort depuis le 30 octobre 1950 jusqu'au 31 décembre 1960[269]

Date de début	Date de fin	Artistes avec des œuvres exposé.e.s
30 octobre 1950	10 novembre 1950	Robert LaPalme (caricatures – gouaches humoristiques et tissus).
Avant le 17 novembre 1950	30 novembre 1950	Henry Eveleigh (dessins et peintures).
Avant le 9 décembre 1950	1er février 1951	Salon de la jeune peinture canadienne : Stephen Andrews, Marion Aronson, Maciej Babinsky, Léon Bellefleur, Paul-Émile Borduas (peut-être), Fritz Brandtner, Jean Dallaire, Pierre de Ligny Boudreau, Simone Dénéchaud, Albert Dumouchel, Monique Duquesne, Suzanne Duquet, Henry Eveleigh, Paterson Ewen, Jean-Paul Filion, Pierre Gauvreau, Betty Goodwin, André Jasmin, Anne Kahane, William J. Kinnis, Robert LaPalme, Fernand Leduc, Agnès Lefort, Solange Legendre, Norman Leibovitch, Lucien Morin, Louis Muhlstock, Jean Ostiguy, Jean-Paul Riopelle, Graeme Ross, Robert Roussil, Marian Scott, Fred Taylor, Conrad Tremblay, Gérard Tremblay et Ernest H. Underhill.

[269] Cette liste n'inclut pas nécessairement toutes les expositions de la collection permanente de la galerie ou des artistes représenté.e.s par la galerie qui sont accrochées lorsqu'aucune exposition temporaire n'a lieu (entre autres durant la période des Fêtes et la période estivale).

11 janvier 1951	-	Lancement de l'album contenant plus de 400 dessins édité par le Cercle du Livre de France intitulé *Les 20 premières années du caricaturiste canadien LaPalme* de 17 h à 19 h avec séance de dédicace.
Avant le 10 février 1951	18 février 1951	Herman Heimlich (d'origine hongroise) (peintures, aquarelles, pastels, dessins).
22 février 1951	2 mars 1951	Pierre de Ligny Boudreau (peintures et dessins).
Avant le 8 mars 1951		Sculpture *La Paix* de Robert Roussil exposée puis vandalisée devant la galerie.
4 mars 1951	18 mars 1951	Jean McEwen (toiles).
Avant le 22 mars 1951	27 mars 1951	Ernest H. Underhill (de Winnipeg) (peintures et croquis).
29 mars 1951	12 avril 1951	André Jasmin (plus de 40 huiles).
Avant le 21 avril 1951	28 avril 1951	Leslie Schalk (d'origine hongroise) (peintures).
5 mai 1951	19 mai 1951	Suzanne Guité (dessins et sculptures).
Possiblement à partir du 22 octobre 1951	*Date de fin inconnue*	En permanence : une collection de lithographies françaises par Clavé, Maillot, Picasso, Renoir, etc. (est seulement mentionnée dans les journaux datés du 22 octobre 1951 au 2 novembre).
22 octobre 1951	3 novembre 1951	Léon Bellefleur (toiles et dessins à la plume).
6 novembre 1951	17 novembre 1951	Suzanne Duquet (dessins).
19 novembre 1951	1er décembre 1951	Herman Heimlich et Brodie Shearer (huiles, aquarelles et sculptures en fil de fer).
6 décembre 1951	Janvier 1952	Peintres français contemporains (21 peintres) (sous la présidence du Consul Général de France) : Paul Aizpiri, Benn, Roger Bezombes, Yves Brayer, Jean-Jules Cavaillès, Antoni Clavé, P. Creixams, Michel de Gallard, Gaétan de Rosnay, Jacques Despierre, François Gall, Henriette Groll, C. Lapicque, B. Lorjou, Roger Montané, Roland Oudot, O. Pelayo, Paul Rebeyrolle, Suros, Pierre Tal Coat, Claude Vénard.
21 janvier 1952	27 janvier 1952	Claude Vermette (céramiques).
18 février 1952	1er mars 1952	Serge Phénix (quarantaine d'aquarelles).
4 mars 1952	15 mars 1952	Sylvia Starr (de Toronto).
17 mars 1952	29 mars 1952	Pierre de Ligny Boudreau (peintures et dessins).
31 mars 1952	6 avril 1952	Gordon MacNamara (de Toronto) (aquarelles).
15 avril 1952	18 avril 1952	500e anniversaire de la mort de Léonard de Vinci, exposition de livres et de reproductions organisée par le groupe féminin « Souvenance de l'Art dans le Monde » (comité fondé pour ce projet composé de Fanny Berthiaume, Cécile Marcoux-Caillé, Réjanne

		Desrameaux, Gail Dunford, Agnès Lefort et Odette Oligny).
21 avril 1952	3 mai 1952	Boris Vansier (d'origine suisse) (cartons et peintures).
5 mai 1952	11 mai 1952	Sing Lim (de Vancouver) (monotypes et dessins).
3 novembre 1952	15 novembre 1952	Bruce Stoecker (de Morin Heights) (toiles et aquarelles) (de Morin Heights).
17 novembre 1952	29 novembre 1952	Hortense M. Gordon (de Hamilton) (A.R.C.A.) (peintures et aquarelles).
Avant le 11 décembre 1952	Fin décembre 1952	Pierre-Paul-Rioux (céramiques et émaux sur cuivre).
23 février 1953	7 mars 1953	Henry Wanton (Jimmy) Jones.
9 mars 1953	14 mars 1953	Marcel Barbeau (encres) et Louise Cimon (céramiques).
Avant le 21 mars 1953	Avant le 28 mars 1953	Brodie Shearer (21 toiles, 7 aquarelles et dessins et 18 sculptures en fer forgé).
En cours le 28 mars 1953	Avant le 13 avril 1953	Exposition de reproductions de toiles de Vincent Van Gogh pour souligner son 100e anniversaire de naissance.
13 avril 1953	25 avril 1953	Joseph Iliu (d'origine roumaine) (peintures).
26 juin 1953	Encore en montre le 15 août 1953	Exposition d'ouverture de la galerie au 1504 Sherbrooke ouest : Léon Bellefleur, Paul-Émile Borduas, Jacques de Tonnancour, Albert Dumouchel, André Jasmin, James Johns, Anne Kahane, Pierre Paul Rubens, etc.
5 octobre 1953	17 octobre 1953	Anne Kahane (sculptures).
19 octobre 1953	31 octobre 1953	Margit Rott (d'origine hongroise) (15 huiles, 25 aquarelles et un bas relief).
Avant le 2 décembre 1953	*Date de fin inconnue*	Exposition collective : Paul-Émile Borduas, André Derain, Jean Dallaire, Albert Dumouchel, H.W. Jones, Alfred Pellan, Vansier, Venard et autres petites pièces, aquarelles, dessins et gravures d'artistes connus.
18 janvier 1954	30 janvier 1954	Robert Helman (de Paris) (peintures).
2 mars 1954	15 mars 1954	Robert Tancrède (de France) (gouaches).
29 mars 1954	12 avril 1954	Jean McEwen (douzaine de toiles et quelques aquarelles).
Avant le 22 mai 1954	5 juin 1954	Bruno Bobak (de Vancouver) (aquarelles).
Avant le 26 juin 1954	Après le 29 juin 1954	Jean Lurçat (de France) (deux tapisseries).
5 juillet 1954	Possiblement une seule journée	Collection assemblée par Agnès Lefort destinée au circuit de l'ouest canadien (29 tableaux et

		aquarelles) : Léon Bellefleur, Fritz Brandtner, Jean Dallaire, Albert Dumouchel, Mary Filer, Pierre Gauvreau, Joseph Iliu, Fernand Leduc, Agnès Lefort, Rita Letendre, Vern Lynn, Jean McEwen, Jean-Paul Mousseau, Sined (Georges Denis), Gérard Tremblay, Boris Vansier et Gordon Webber. Louise Cass-Fox n'est pas nommée, mais son œuvre fait partie de la collection envoyée.
12 octobre 1954	26 octobre 1954	Paul-Émile Borduas (17 huiles et 6 encres).
28 octobre 1954	7 novembre 1954	Stanley Lewis (dessins et lithographies réalisées au Mexique).
25 novembre 1954	11 décembre 1954	La peinture contemporaine française : Paul Aizpiri, Jean-Michel Atlan, André Bauchant, Richard Bellias, Roger Bezombes, Oscar Dominguez, Robert Helman, Mané-Katz, M. Papart, Lutka Pink, Claude Vénard et M. Verdier.
10 janvier 1955	22 janvier 1955	Rowell Bowles (Canadien établi à New York).
8 février 1955	19 février 1955	Edmund Alleyn (16 huiles) et Claude Picher (13 huiles).
1er mars 1955	12 mars 1955	Leslie Schalk (d'origine hongroise) (peintures, monotypes et dessins).
2 mai 1955	14 mai 1955	Suzanne Bergeron (peintures et dessins).
27 juin 1955	*Date de fin inconnue*	Jean-Gabriel Domergue (de France) et deux autres peintres français.
Avant le 16 septembre 1955	Approx. jusqu'au 25 septembre 1955	Léon Bellefleur (16 huiles sur papier).
3 octobre 1955	15 octobre 1955	André Jasmin (peintures).
18 octobre 1955	29 octobre 1955	Dorothy Ruddick (des États-Unis) (peintures et dessins).
31 octobre 1955	12 novembre 1955	Stanley Lewis (sous le patronage du Consul Général du Mexique) (lithographies et sculptures).
15 novembre 1955	26 novembre 1955	Eva Landori (peintures).
29 novembre 1955	10 décembre 1955	Margit Rott (d'origine hongroise) (84 bois sculptés).
12 décembre 1955	Janvier 1956	Œuvres récentes de Paul-Émile Borduas, Alan Bowles, Jean Dallaire, Esato, Alfred Pellan et des peintres français Atlan, Aizpiri, Dominguez.
6 février 1956	Après le 1er mars 1956	Rowell Bowles (Canadien établi à New York) (vingtaine de toiles).
22 mai 1956	9 juin 1956	Paul-Émile Borduas (aquarelles).
18 septembre 1956	29 septembre 1956	Normand Hudon (collages).
1er octobre 1956	14 octobre 1956	Denys Matte (peintures).

5 novembre 1956	Janvier 1957	Gravures et lithographies européennes modernes : H.-G. Adam, P. Bonnard, G. Braque, B. Buffet, P. Cézanne, M. Chagall, A. Clavé, J. Cocteau, H. Daumier, E. Degas, R. Dufy, M. Estève, H. Fantin-Latour, J.-L. Forain, Foujita, J. Friedlander, É. Goerg, S.W. Hayter, M. Laurencin, F. Léger, A. Marchand, M. Marini, H. Matisse, J. Miro, Pascin, P. Picasso, O. Redon, A. Renoir, G. Rouault, H. de Toulouse-Lautrec, M. Vlaminck, É. Vuillard.
18 février 1957	2 mars 1957	Marcel Barbeau, Pierre-Paul Riou et Yolande Paquette (toiles).
3 avril 1957	13 avril 1957	Marcelle Ferron (huiles et aquarelles).
15 avril 1957	5 mai 1957	Allan Harrison (dessins).
6 mai 1957	18 mai 1957	Dorothy Duncan MacLennan (d'origine états-unienne) (peintures).
20 mai 1957	*Date de fin inconnue*	Gravures et lithographies d'artistes français et canadiens : H.-G. Adam, P. Bonnard, G. Braque, P. Cézanne, M. Chagall, A. Clavé, R. Dufy, M. Estève, H. Fantin-Latour, H. Fischer, J.-L. Forain, J. Friedlander, É. Goerg, Kandinsky, F. Léger, A. Marchand, J. Miro, P. Picasso, G. Rouault, Y. Tanguy, M. Vlaminck, P. Watenphul [liste probablement incomplète].
15 octobre 1957	26 octobre 1957	Henry Wanton (Jimmy) Jones (28 collages et 8 sculptures).
28 octobre 1957	15 novembre 1957	Anne Kahane (sculptures).
3 mars 1958	19 mars 1958	Tobie Steinhouse (peintures).
8 avril 1958	22 avril 1958	Pierre L'Amare (peintures).
28 avril 1958	10 mai 1958	Richard Billmeier (peintures).
15 mai 1958	23 mai 1958	William Koochin (de Colombie-Britannique) (sculptures).
26 mai 1958	14 juin 1958	Paul-Émile Borduas.
Avant le 21 juin 1958	Autour du 12 juillet	Keiko Minami (du Japon) (douzaine de gravures).
Avant le 13 septembre 1958	30 septembre 1958	Jean-Paul Brusset (de France) (peintures).
27 octobre 1958	Après le 15 novembre 1958	Eva Landori (peintures).
23 février 1959	7 mars 1959	Suzanne Bergeron (peintures).
9 mars 1959	21 mars 1959	Rowell Bowles (Canadien établi à New York).
25 mars 1959	11 avril 1959	Denys Matte (près de 40 tableaux et plusieurs gouaches).

14 avril 1959	Avant le 26 avril 1959	Pierre Gendron (peintures).
27 avril 1959	9 mai 1959	Claude Carette (aquarelles).
11 mai 1959	30 mai 1959	Frank B. Mayrs (de Winnipeg).
Avant le 17 juin 1959	26 juin 1959	Luis Filcer (du Mexique) (gravures et dessins).
Avant le 8 juillet 1959	*Date de fin inconnue*	Gravures et lithographies de maîtres français et canadiens : H.-G. Adam, P.V. Beaulieu, Braque, Buffet, Carzou, Cézanne, Clavé, Y. de Lucca, R. Dufy, A. Dumouchel, Max Ernst, Léonore Fini, J. Friedlander, É. Georg, P. Gendron, H. Hartung, A. Kahane, Wassili Kandinsky, E. Landori, Le Corbusier, S. Lewis, D. Matte, Matisse, K. Minami, Miro, Picasso, R. Rosewarne, G. Singier, M. Vertes, O. Zadkine, Zao Wou-Ki [liste probablement incomplète].
19 octobre 1959	31 octobre 1959	Nancy Petry Wargin (huiles, aquarelles et monotypes).
16 novembre 1959	28 novembre 1959	René Derouin (gouaches).
19 janvier 1960	6 février 1960	George K. Rackus (d'Ontario) (toiles).
29 février 1960	12 mars 1960	Arist Gagnon (peintures et émaux).
14 mars 1960	26 mars 1960	Edmund Alleyn (48 gouaches, monotypes et dessins).
4 avril 1960	20 avril 1960	Marcella Maltais (24 toiles).
2 mai 1960	14 mai 1960	Monique Charbonneau (gouaches).
30 septembre 1960	15 octobre 1960	Leslie Schalk (d'origine hongroise).
17 octobre 1960	29 octobre 1960	Monique Voyer.
7 novembre 1960	19 novembre 1960	Marie-Thérèse Kraft (de Paris) (peintures).
28 novembre 1960	10 décembre 1960	Patrick Morgan (peintures), Maud Cabot-Morgan (peintures) et Yvette Mercier-Gouin (émaux).

ANNEXE E

CALENDRIER DES EXPOSITIONS ET DES ACTIVITÉS OFFERTES PAR LE CENTRE D'ART DE PERCÉ

Tableau 5.4 Expositions[270] et activités offertes par le Centre d'art de Percé depuis l'été 1956 jusqu'au 31 décembre 1960

Date de début	Date de fin	Artistes avec des œuvres exposé.e.s
Été 1957	*Date de fin inconnue*	**Exposition d'œuvres de peintres et de sculpteurs gaspésiens.**
13 juillet 1957	31 août 1957	Première saison de théâtre d'été du Centre d'art de Percé, présentée par la Compagnie de l'Escale (troupe fondée par Guy Pelletier, Georges Groulx et Denise Pelletier). Programme de la troupe : « Le printemps de la St-Martin », de Noël Coward ; « L'homme au parapluie », de William Dinner et W. Morum ; « La plus forte », d'August Strindberg ; « Feu la mère de madame », de Georges Feydeay ; « La Fleur à la Bouche », de Pirandello ; « Un Caprice », d'Alfred de Musset ; « Treize à Table », de Marc-Gilbert Sauvajon.
Été 1958	Été 1958	**Exposition permanente de peintures, sculptures et céramiques.**
5 juillet 1958	30 août 1958	Théâtre d'été, troupe dirigée par Jacques Languirand. Programme de la troupe : « En attendant Godot », de Beckett ; « Voulez-vous jouer avec môa? », d'Achard ; « Les grands départs », de Languirand ; et spectacle coupé composé de deux

[270] Pour les mettre en évidence, les expositions ont été imprimées en caractères gras.

		pièces de Languirand : « L'École du rire », et « Diogène ».
24 août 1958	*Date de fin inconnue*	**Exposition des travaux des élèves du centre d'art.**
En cours en août 1959	*Date de fin inconnue*	**Alberto Tommi (peintures à l'huile), Suzanne Guité (aquarelles, encres et sculptures), bijoux, poteries et céramiques.**
9 juillet 1959	12 août 1959	Théâtre d'été. Programme en alternance, tous les jours de la semaine sauf le dimanche : « La Marguerite », d'Armand Salacrou et « La vertu des chattes », d'André Laurendeau ; « L'Âne et le ruisseau », d'Alfred de Musset, « Paria », d'August Strinberg, et « La Voix humaine », de Jean Cocteau.
Été 1960	*Date de fin inconnue*	**Alberto Tommi (peintures), Jeanne Rhéaume (peintures), Suzanne Guité (sculptures), bijoux et céramiques réalisés dans les studios du centre d'art.**
11 juillet 1960	17 août 1960	Théâtre d'été, troupe dirigée par Françoise Gratton. Programme : « La Ménagerie de Verre », de Tennesse Williams ; et « Barberine », d'Alfred de Musset.

ANNEXE F

CALENDRIER DES COURS OFFERTS PAR LE CENTRE D'ART DE PERCÉ

Tableau 5.5 Cours offerts par le Centre d'art de Percé depuis l'été 1956 jusqu'au 31 décembre 1960

Cours	Professeur.e.s
Été 1956	
Art dramatique	Marcel Houben et Roland Chenail
Arts plastiques et dessins (enfants)	Jeune artiste parisienne en vacances à Percé qui n'est pas nommée
Ballet classique	Micheline Loranger
Natation et culture corporelle	Hélène Pelletier
Peinture	Alberto Tommi
Sculpture	Suzanne Guité
Été 1957 (15 juin au 15 septembre)	
Art dramatique	Georges Groulx
Ballet classique	Micheline Loranger
Ballet (enfants)	Micheline Loranger
Céramique	Monique Coutu
Céramique (enfants)	Monique Coutu
Français oral	Armand Hogg
Peinture à l'huile	Alberto Tommi
Peinture (enfants)	Alberto Tommi
Peinture murale	Alberto Tommi
Sculpture	Suzanne Guité
Été 1958 (30 juin au 1er septembre)	
Art dramatique	Jacques Languirand

Ballet (6 à 8 ans), (8 ans et plus), (ballet moderne pour adultes)	Micheline Loranger
Céramique	Rodrigue Guité
Éducation artistique / Dessin pour enfants (4 à 12 ans)	Paule Lachapelle
Joaillerie	Alberto Tommi, assisté par Rodrigue Guité
Peinture	Alberto Tommi
Été 1959	
Ballet	Micheline Loranger
Céramique	Suzanne Guité
Dessin (enfants)	Pierre Lawton
Gravure	Françoise Bujold
Joaillerie	Michel Lacombe
Peinture	Alberto Tommi
Été 1960 (1er juillet qu 15 août)	
Ballet et mime	Jacques Kasma
Céramique	Suzanne Rolland
Dessin (4 à 12 ans)	Pierre Lawton et Françoise Bujold
Gravure (enfants)	Françoise Bujold
Peinture à l'huile	Louise Hamel

ANNEXE G

CALENDRIER DES EXPOSITIONS ET DE CERTAINES ACTIVITÉS OFFERTES PAR LE CENTRE D'ART DE COWANSVILLE

Tableau 5.6 Expositions et certaines activités offertes par le Centre d'art de Cowansville depuis le 21 juillet 1956 jusqu'au 31 décembre 1960[271]

Date de début	Date de fin	Artistes avec des œuvres exposé.e.s
21 juillet 1956	Septembre 1956	Exposition inaugurale de 38 peintures et sculptures : Kathleen M. Morris, Nora F.E. Collyer, Beatrice (Mrs. Robert) Hampson, Marjorie Felsen, Mabel Lockerby, Ethel Seath, Anne Savage, Gerald Bruck, Reginald Menzer, Norah L. Smythe, Léon Plomteux, Raymonde Plomteux. Artistes de Montréal, de Sutton et de Dunham.
Avant le 14 septembre 1956	18 septembre 1956	Œuvres des élèves de Mlle Amy Stone et d'artistes de la région.
25 septembre 1956	-	Conférence donnée par John Steegman, directeur du Musée des beaux-arts de Montréal.
17 novembre 1956	Vers le 27 novembre 1956	Gordon Pfeiffer (de Montréal) (peintures).
29 mars 1957	7 avril 1957	Exposition de collections d'art privées et d'artisanat : artistes locaux, objets de collection, aquarelles, huiles, pastels, charcoal, études photographiques, argenterie, travail du cuir,

[271] Cette liste exclut certaines expositions de la collection permanente des œuvres de la galerie qui sont accrochées lorsqu'aucune exposition temporaire n'a lieu (entre autres durant la période des Fêtes et la période estivale).

		sculpture sur bois, tapisserie, broderie, collections de timbres, de poupées, de monnaie, etc. Démonstrations et conférences sur la sculpture et la peinture à l'huile données par Gwendolyn Fuller en français et en anglais.
13 avril 1957	26 avril 1957	Exposition annuelle de l'Association des artistes non figuratifs de Montréal. Peintures de Jean-Pierre Beaudin, Léon Bellefleur, Louis Belzile, Jean Bertrand, Robert Blair, Ulysse Comtois, Albert Dumouchel, Paterson Ewen, Henriette Fauteux-Massé, Roland Giguère, Jean Goguen, André Jasmin, Jean-Paul Jérome, Patrick Landsley, Fernand Leduc, Rita Letendre, Marcella Maltais, Jean McEwen, Robert Millet, Guido Molinari, Jean-Paul Mousseau, Nathalie Pervouchine, Maurice Raymond, Tomi Simard, François Soucy, Claude Tousignant, Fernand Toupin, Gérard Tremblay, Roland Truchon et Gordon Webber. Sculpture et autres médiums par Pierre Bourrassa, Georges Delrue, Joseph Illiu, Sarah Jackson et Robert Roussil.
11 mai 1957	Mai 1957	Exposition présentée par M et Mme Léon Plomteux (de Dunham).
15 mai 1957	-	Récital donné par William Stephens, pianiste renommé pour ses concerts ainsi que la radio et la télévision. Les profits permettront de remettre des bourses à de jeunes musiciens du centre d'art afin qu'il puissent aller perfectionner leur art au Musée des beaux-arts de Montréal.
26 mai 1957	2 juin 1957	Amy Stone (professeure au centre d'art) (huiles et aquarelles).
16 juin 1957	23 juin 1957	Gwendolyn Norris Fuller (de Montréal et native des Cantons-de-l'Est) (vice-présidente du centre d'art) (environ 70 peintures, sculptures et gravures sur bois).
6 juillet 1957	Avant le 20 juillet 1957	Kathleen Morris (A.R.C.A.), Nora Collyer, Ethel Seath, Anne Savage et Mabel Lockerby (peintures).
20 juillet 1957	2 août 1957	Independent Art Club de Montréal (dirigé par Thurston Topham). Soixantaine d'œuvres réalisées par une trentaine d'artistes.
10 août 1957	20 août 1957	Andreï Zadorozny (de Montréal, originaire d'Ukraine) (aquarelles, peintures à l'huile et sculptures).
24 août 1957	5 septembre 1957	Dorothy Harris McLarren et Vivian Walker (de Montréal) (peintures).
15 septembre 1957	24 septembre 1957	Simone Gaudet-Gauthier (artiste locale) (peintures à l'huile).

28 septembre 1957	13 octobre 1957	Collection privée de peintures appartenant à Peter Dobush (architecte de Montréal) (81 peintures incluant huiles, aquarelles, sérigraphies, estampes, esquisses, pastels) d'artistes canadiens ; œuvres choisies par Eugenie Sharp Lee.
19 octobre 1957	Avant le 26 novembre 1957	Betty Galbraith-Cornell (de Montréal) (53 peintures).
26 novembre 1957	*Date de fin inconnue*	Exposition des élèves des cours d'art de Mrs. Andreï Zadorozny.
24 janvier 1958	28 mars 1958	Peintures d'artistes de la métropole et des Cantons-de-l'Est. Vingtaine de peintres dont : Goodridge Roberts, Vivian Walker, Stanley Cosgrove, Dorothy McLarren, Anne Savage, Léon Plomteux, Simone Gaudet-Gauthier, Annette Fleury, Réginald Menzer, Gordon Pfeiffer, Campbell Tinning, William Brymner, William Armstrong, Ghitta Caiserman, Andreï Zadorozny, Nora Collyer, Betty Galbraith Cornell, Nora L. Smyth, Marcelle Clarke, Raymonde Plomteux, Gwendolyn Norris-Fuller, Salme Utsal, Brock Davis, A.V. Gibson, M.B. Sandison.
15 mars 1958	-	Lecture et démonstration sur le bridge donnés par Eva Winthrop de Montréal, professeure de bridge renommée de Montréal et ancienne résidente de Cowansville.
Avril 1958 (*date précise inconnue*)	-	Lecture sur la couleur, par Marion Hawthorne.
12 avril 1958	Vers le 3 mai 1958	Exposition des travaux reçus pour le concours pour enfants de plus de 10 ans des Cantons-de-l'Est.
23 mai 1958	-	Concert de musique préenregistrée, arrangements par William Kennedy.
10 juin 1958	-	Concert de musique préenregistrée, arrangements par William Kennedy.
21 juin 1958	13 juillet 1958	Exposition collective de peintures (groupe de Montréal). Parmi les exposants : Rafal Malczewski. (Pologne), Gordon Pfeiffer, Goodridge Roberts, Irene Shawer, Reginald Menzer, Andreï Zadorozny, Vivian Walker, Eric Goldsberg.
18 juillet 1958	17 août 1958	Exposition de céramiques avec la contribution du Potters Club de Montreal (148 objets de poterie utilitaire, et 21 pièces de joaillerie réalisés par 16 femmes artistes). Margo Avramovitch, Miss Hilda Bolte, Mrs. Gaetane Deniger, Mrs Margaret Friend, Mrs. Dolores Haenen, Miss Jean Hawthorne, Mrs. Beth Joudry, Mrs. Virginia McClure, Mrs. Grace Piskering, Mrs. J.E. Ramza, Mrs. Rachel Smart,

		Janet Kerr, Mrs. Eileen Reid, Mrs. Hermina Thau, Mrs. Ester Christensen, Mrs. Claire Coscrove.
17 juillet 1958	17 août 1958	Exposition de peintures réalisées par les artistes professionnel.le.s du Independant Art Association de Montréal (32 artistes pour 51 œuvres). Thomas Hilton Garside, Thurston Topham, Rita Mount, A. Sherriff Scott, Irene Shever, Elaine Dennan, Edith Jackson Smith, Winnifred Wilson, Constance J. Haines, Marian W. Scott, B. Galbraith Cornell, Adrien Hebert,G. D. McLean, Patric Giles, Kenneth Holmden, Hyacinth Gallant, A. Muriel Wilson, Ethel Lindsay, Salme Utsal, Stanley B. Wilson, Agnes Earle Knox, Ellen Seward, V. Pick Dubois, Elizabeth Williams, Lillah E. Adrian, Bea Alan, Beryl Butler, Alice Rawstron, Reynaldo N. Trujillo, George R. Patterson, Charlotte Viner et Nora Collyer (peintures à l'huile, huiles et bronze, aquarelles, pastels et charcoals).
22 juillet 1958	-	Présentation de planches en couleur, démonstration et discussion sur les techniques de confection de poteries, débute avec histoire des céramiques, données par des femmes du Montreal Potters Club.
5 août 1958	-	Démonstration de la technique utilisée pour préparer les pièces organisées par le Potter's Club.
13 septembre 1958	12 octobre 1958	Exposition des membres de la Lakeshore Association of Artists. Parmi les exposant.e.s : Ernst Heldersdorf, Marie Adele Tuthill, Carleton Rose, Noel Hollier, L. Eastman Coates, Henry J. Simpkins (A.R.C.A.), Walter Grayson, M. Hunt, P. Roy Wilson, Brigid Oakley, John Collins, T.M. Hunt, D.H. Sharp, Dori Thompson, Ted Sonne, Kent de Conde, Rev. P. W. Jones, John S. Walsh, Ross Bennison, Mona Barry, Sylvia Daoust et Marion Bailey (66 œuvres au total).
2 octobre 1958	-	Concert de musique préenregistrée, arrangements par William Kennedy.
1er novembre 1958	16 novembre 1958	Une sélection de la Biennale d'art canadien de 1957 (prêt de la Galerie nationale du Canada) comprenant des œuvres de Jean-Paul Riopelle, Suzanne Bergeron, Jean-Paul Lemieux, Alexander Colville, William Ronald, Harold Town, Mr. Picher, Léon Bellefleur, Edmund Alleyn, Paul-Émile Borduas, Thomas Sherlock Hodgson, Denys Matte, Joseph Plaskett, Marthe Rakine, Elyane Roy, Herbert Joshua Ariss, Alistair Bell, Albert Dumouchel, Jack Humphrey, Ray John Mead, Franklin Palmer.

		Une collection de reproductions de murales égyptiennes (prêt de la Galerie nationale du Canada).
7 novembre 1958	-	Conférence bilingue accompagnée de diapositives sur l'art au Canada français par Claude Picher.
20 novembre 1958	-	Concert de musique préenregistrée, arrangements par William Kennedy.
14 décembre 1958	*Date de fin inconnue*	Exposition des travaux des élèves (âgé.e.s de 12 à 16 ans) de la classe d'art du samedi matin d'Irene Hemsworth.
3 mars 1959	-	Trois courts-métrages : « Canadian Landscape » (au sujet de A.Y. Jackson et de sa peinture), « The Shepherd » et « The Story of Tom Thompson ».
25 avril 1959	24 mai 1959	Eastern Townships Award Exhibition (126 huiles, aquarelles et pastels par 51 artistes de la région).
8 mai 1959	-	Concert de musique préenregistrée, arrangements par William Kennedy.
4 juillet 1959	26 juillet 1959	Exposition Amateur.trice.s / Professionnel.le.s. Amateur.trice.s, groupe de Chambly-Richelieu (environ 60 huiles et 7 aquarelles) : Georgette Beaupré, Robert Phillips, Edith Phillips, C.P.C. Dowaman, Winifred Hibbard, Amy Corbett,Richard Yates, Barbara Morgan, Minerve Archambault, Paul Barlow, Edna Cowen, Lou Craig, Paul Hawkins, Till Hanson, Doris Jordon, Alice Préfontaine, Antoine Prévost, Tony Reid et Dorothy Read. Professionnel.le.s (à l'étage) : peintures de Raymonde et Léon Plomteux (d'origine belge).
8 août 1959	30 août 1959	Exposition des membres de la Lakeshore Association of Artists. John Collins, P. Roy Wilson, Lois Eastman Coates, Ernest Heldersdorf, Kent to Conde, Walter Grayson, Noel Hollier, M. Hunt, Tom Hall, P.W. Jones, Brigid Oakley, Victor Rose, Dori Thomson, Ron Simpkins, Henry J. Simpkins A.R.C.A., M. D. Bellerby, Barbara Battrick, Ross Benison et Hugh A.I. Valentine (huiles, aquarelles, pastels, tempera).
12 septembre 1959	27 septembre1959	Gwendolyn Norris Fuller (près de 50 huiles et plusieurs aquarelles).
Octobre 1959	25 octobre 1959	Andreï Zadorozny.
En cours le 12 novembre 1959	6 décembre 1959	Mrs. B. Sandison (de Sutton). Exposition sous le patronage de l'ambassadeur du Mexique Rafael de la Conilna.
Avril 1960 (*date précise inconnue*)	-	Exposition d'un jour des travaux des élèves du centre d'art.

23 avril 1960	8 mai 1960	Groupe de peintres de Waterloo : M. et Mme Gilles Dupuis, Jean Jolin, Mme Ken Robinson, M. et Mme Guy Genest, Davis Fischer and Mme Robert Flood (plus d'une centaine de peintures).
25 juin 1960	10 juillet 1960	Dr. Michel Rostand, LL.D. (établi au Canada, originaire de France) (peintures à l'huile, dessins, caricatures et sculpture sur toile).
30 juin 1960	-	Réflexions sur l'Inde suite à un récent voyages avec diapositives (photos prises par Major Alfred Rubens), par Major et Mme Alfred Rubens.
23 juillet 1960	7 août 1960	Betty Galbraith-Cornell et Irene Shaver (96 peintures).
2 août 1960	-	Démonstration d'arrangements floraux par Esther Cushing (qui a une maison de campagne à Knowlton) (à laquelle plus de cent personnes ont assisté).
20 août 1960	4 septembre 1960	Natacha Wrengel (plus de 150 peintures et dessins).
16 octobre 1960	30 octobre 1960	Marion Hawthorne (peintre de Montréal maintenant dans les Cantons-de-l'Est).
	20 novembre 1960	Léon Plomteux et Raymonde Plomteux (39 peintures à l'huile au rez-de-chaussée) et Nicole Hanssens (de Granby) (vingtaine d'huiles et aquarelles à l'étage).

ANNEXE H

CALENDRIER DES COURS OFFERTS PAR
LE CENTRE D'ART DE COWANSVILLE

Tableau 5.7 Cours offerts par le Centre d'art de Cowansville depuis l'été 1956 jusqu'au 31 décembre 1960

Cours	Professeur.e.s	Précisions
Été 1956		
Céramique	Amy Stone	
Dessin	Amy Stone	
Peinture	Amy Stone	
Hiver 1957		
	Amy Stone assistée par Annette Davis (de Knowlton)	Deux classes pour enfants et une classe pour adultes
Automne 1957 (jusqu'au 19 novembre)		
	Mrs. Andreï Zadorozny ou Andreï Zadorozny	Classes le mardi soir
1958 (*dates inconnues*)		
	Mrs. Sandison	Cours sur le mélange des couleurs
Hiver ou printemps 1958		
	Andreï Zadorozny	
Automne 1958 (à partir de la mi-septembre)		
Art	Irene Hemsworth	10 classes le samedi matin données à des élèves âgé.e.s

		de 12 à 16 ans dont certain.e.s sont récipiendaires d'une bourse
Art (adultes débutant.e.s)	Mrs. M. B. Sandison	Classes le mardi soir
Printemps 1960		
Art	Marion Hawthorne (de Brigham)	10 classes hebdomadaires données à 16 élèves, dont 14 ou 15 sont débutant.e.s

ANNEXE I

CALENDRIER DES EXPOSITIONS ET DE CERTAINES ACTIVITÉS TENUES À LA GALERIE DENYSE DELRUE

Tableau 5.8 Expositions et certaines activités tenues à la Galerie Denyse Delrue depuis le 18 septembre 1957 jusqu'au 31 décembre 1960[272]

Date de début	Date de fin	Artistes avec des œuvres exposé.e.s
18 septembre 1957	5 octobre 1957	Exposition « illustrant les tendances de la galerie » : Paul-Vanier Beaulieu, Léon Bellefleur, Paul-Émile Borduas, Jean Dallaire, Charles Daudelin, Jacques de Tonnancour, Albert Dumouchel, Philippe Émond, Paterson Ewen, Filion, Roland Giguère, A.Y. Jackson, André Jasmin, Denis Juneau, Anne Kahane, Fernand Leduc, Jean McEwen, Jean-Paul Mousseau, Alfred Pellan, Jean-Paul Riopelle, Gérard Tremblay.
7 octobre 1957	19 octobre 1957	André Jasmin (peintures).
21 octobre 1957	2 novembre 1957	Roland Giguère (gravures).
4 novembre 1957	17 novembre 1957	Léon Bellefleur (peintures et gouaches).
18 novembre 1957	30 novembre 1957	Gérard Tremblay (peintures).
2 décembre 1957	7 décembre 1957	Exposition de sérigraphies originales sous la direction de Jean-Pierre Beaudin. Sérigraphies de Léon Bellefleur, Albert Dumouchel, Alfred Pellan

[272] Cette liste n'inclut pas nécessairement toutes les expositions de la collection permanente de la galerie ou des artistes représenté.e.s par la galerie qui sont accrochées lorsqu'aucune exposition temporaire n'a lieu (entre autres durant la période des Fêtes et la période estivale).

		(esquisse, sérigraphie inachevée), Roland Giguère, André Jasmin, Paterson Ewen, Maurice Raymond, Gérard Tremblay, Jean-Paul Mousseau.
9 décembre 1957	30 décembre 1957	Exposition des Fêtes avec les artistes de la Galerie.
13 janvier 1958	25 janvier 1958	Images animées « Du cinéma d'animation au dessin sur pellicule de Norman McLaren ».
27 janvier 1958	9 février 1958	Jean McEwen (15 peintures).
10 février 1958	22 février 1958	Paterson Ewen.
24 février 1958	9 mars 1958	Jacques de Tonnancour.
10 mars 1958	23 mars 1958	Marcelle Ferron (peintures).
25 mars 1958	30 mars 1958	Georges Delrue (joaillerie).
31 mars 1958	12 avril 1958	Denis Juneau (sculptures et peintures) et Philippe Émond (peintures).
14 avril 1958	27 avril 1958	Alfred Pellan.
28 avril 1958	11 mai 1958	Charles Daudelin.
12 mai 1958	25 mai 1958	Roland Truchon et Jean-Antoine Demers.
26 mai 1958	8 juin 1958	Fernand Leduc (tapisseries).
9 juin 1958	15 juin 1958	Lauréats du Salon de la Jeune Peinture : Barry Clark, Peter Daglish et Fernand Toupin (total de 23 pièces).
En cours le 5 juillet 1958	Septembre 1958	Groupe des artistes de la galerie : Paterson Ewen, Jean McEwen, Léon Bellefleur, Jean-Paul Mousseau, Gérard Tremblay, André Jasmin, Jacques de Tonnancour, Roland Giguère, Marcelle Ferron, Albert Dumouchel (réouverture de la galerie le 5 août 1958).
16 septembre 1958	28 septembre 1958	Groupe des exposants de l'année : Edmund Alleyn, Micheline Beauchemin, Léon Bellefleur, Charles Daudelin, Jacques de Tonnancour, Albert Dumouchel, Paterson Ewen, Marcelle Ferron, Roland Giguère, André Jasmin, Jean-Paul Lemieux, Louis Jacque, Marcella Maltais, Mario Merola, Morin, Jean McEwen, Jean-Paul Mousseau, Alfred Pellan, Robert Roussil, Jean-Paul Riopelle, François Soucy, Gérard Tremblay et Armand Vaillancourt.
30 septembre 1958	10 octobre 1958	Léon Bellefleur.
11 octobre 1958	26 octobre 1958	Marcella Maltais (peintures) et Armand Vaillancourt (sculptures).
28 octobre 1958	9 novembre 1958	Louis Jacque.
11 novembre 1958	24 novembre 1958	Albert Dumouchel.
25 novembre 1958	7 décembre 1958	Jean McEwen (peintures).
9 décembre 1958	-	Accrochage d'un soir : Roland Giguère (dessins, lithographies et encres).

Décembre 1958	*Date de fin inconnue*	Exposition des Fêtes.
28 janvier 1959	1er février 1959	4 peintres et un dessinateur grévistes de Radio-Canada : René Derouin, Guy Gaucher (caricaturiste), Graeme Ross et Roland Truchon.
3 février 1959	15 février 1959	Micheline Beauchemin (tapisseries, peintures et dessins).
17 février 1959	1er mars 1959	Orientation 59 : Jean-Paul Mousseau et Claude Vermette.
3 mars 1959	15 mars 1959	Jean-Paul Mousseau.
17 mars 1959	29 mars 1959	Jean-Paul Lemieux.
31 mars 1959	5 avril 1959	Lauréats du Salon de la Jeune Peinture et Jeune Sculpture : Jean Bertrand, Laure Major, Marcella Maltais, Armand Vaillancourt, Rita Letendre et Guido Molinari.
7 avril 1959	19 avril 1959	François Soucy « Odulation sculpturale » et Jean Goguen « Espace dynamique ».
21 avril 1959	3 mai 1959	Gérard Tremblay.
5 mai 1959	17 mai 1959	Jacques de Tonnancour.
19 mai 1959	31 mai 1959	Jean-Paul Jérôme.
2 juin 1959	14 juin 1959	Marcelle Ferron.
Juillet 1959	Juillet 1959	*Fermeture annuelle de la galerie.*
2 octobre 1959	10 octobre 1959	Ouverture de la Galerie Denyse Delrue au 2080, rue Crescent : Léon Bellefleur, Marcel Bellerive, Louis Belzile, Paul-Émile Borduas, Benoit Côté, Pierre de Ligny Boudreau, Jacques de Tonnancour, Albert Dumouchel, Paterson Ewen, Marcelle Ferron, Henriette Fauteux-Massé, Roland Giguère, Jean Goguen, Louis Jacque, Patrick Landsley, Leboeuf, Jean-Paul Lemieux, Rita Letendre, Laure Major, Marcella Maltais, Jean McEwen, Suzanne Meloche, Guido Molinari, Jean-Paul Mousseau, Alfred Pellan, Claude Picher, Maurice Raymond, Jean-Paul Riopelle, Suzanne Rivard, Robert Roussil, Philippe Scrive, François Soucy, Claude Tousignant, Fernand Toupin, Gérard Tremblay, Roland Truchon, Armand Vaillancourt.
13 octobre 1959	24 octobre 1959	Pierre de Ligny Boudreau.
20 octobre 1959	31 octobre 1959	Fernand Toupin.
31 octobre 1959	7 novembre 1959	Mick Micheyl (toiles).
3 novembre 1959	14 novembre 1959	Rita Letendre.
10 novembre 1959	21 novembre 1959	Paterson Ewen et Armand Vaillancourt.
17 novembre 1959	28 novembre 1959	Marcel Bellerive.
24 novembre 1959	5 décembre 1959	Marcelle Ferron.

Avant le 26 novembre 1959	Après le 28 novembre 1959	Patrick Landsley (peintures et aquarelles).
30 novembre 1959	-	Accrochage d'un soir : Léon Bellefleur.
1er décembre 1959	12 décembre 1959	Exposition des Fêtes (petits formats).
9 décembre 1959	23 janvier 1960	Exposition des Fêtes.
1er février 1960	13 février 1960	Marcel Bellerive.
15 février 1960	27 février 1960	Marcelle Ferron.
29 février 1960	12 mars 1960	Laure Major.
14 mars 1960	26 mars 1960	Edmund Alleyn (huiles), avec performance dansée de Suzanne Rivest sur musique concrète de François Morel.
28 mars 1960	9 avril 1960	Léon Bellefleur (trentaine d'huiles et huiles sur papier).
7 avril 1960	-	Lancement de la collection printemps-été de 18 morceaux de Marielle Fleury, mode canadienne.
11 avril 1960	23 avril 1960	Benoit Côté (huiles).
13 avril 1960	23 avril 1960	Jean-Paul Mousseau (sculptures lumineuses) et François Soucy.
25 avril 1960	7 mai 1960	« Hommage à Pellan » (37 œuvres récentes).
9 mai 1960	21 mai 1960	Tobie Steinhouse (huiles et aquarelles).
Juin 1960	Juin 1960	Dynamisme 1960 : Stephen Andrews, Andrew Hudson, Ray Mead. Toni Onley, Harold Town.
1er juillet 1960	15 août 1960	*Fermeture annuelle de la galerie.*
15 août 1960	17 septembre 1960	Les peintres de la galerie.
19 septembre 1960	1er octobre 1960	Les lauréats du Salon de la Jeune Peinture et Jeune Sculpture 1960 : Gilbert Marion, Robert Venor, André Lavallée et Jean-Guy Mongeau.
26 septembre 1960	15 octobre 1960	« Espace dynamique » : Guido Molinari, Claude Tousignant, Luigi Perciballi, Denis Juneau.
17 octobre 1960	5 novembre 1960	Charles Gagnon.
7 novembre 1960	26 novembre 1960	Denys Matte.
28 novembre 1960	17 décembre 1960	Louis Jacque.
Avant le 1er décembre 1960	10 décembre 1960	Roland Truchon.
Décembre 1960	Janvier 1961	Les peintres de la galerie : Edmund Alleyn, Léon Bellefleur, Charles Gagnon, Jean-Paul Lemieux, Rita Letendre, Jean McEwen, Alfred Pellan, Jacques de Tonnancour, etc.

BIBLIOGRAPHIE

30,000 personnes à la « Nuit Laurentienne », À Ste-Adèle. (1950, 18 août*). L'Avenir du Nord* (Joliette)*,* p. 10, 9.

À l'exposition de Didi Reusch. (1949, 12 novembre 1949). *Radiomonde,* p. 10.

À Ste-Adèle. (1953, 4 août). *L'Avenir du Nord* (Joliette), p. 6.

À Ste-Adèle. La Foire de l'art et du Livre. (1956, 11 août). *Le Devoir*, p. 5.

Abadie, Daniel. (s.d.). *Denise René, Galerie Denise René*. Récupéré de https ://www.deniserene.fr/denise-ren %C3 %A9/

Activités à l'année au Centre d'Art de Ste-Adèle. (1954, 29 mai). *La Presse*, p. 66.

Agnès Lefort (1959, 4 mai). [Document de présentation d'Agnès Lefort tapuscrit]. Collections spéciales, boîte « Agnès Lefort » [non traitée]. Bibliothèque des arts de l'Université du Québec à Montréal, Montréal, Québec.

AICA France. (2013, 23 janvier). Historique de l'AICA (1949-1990). Récupéré de https ://aicafrance.org/historique-de-laica-1949-1990/

Aitken, K. (1949, 6 août). Summer Culture Circuit. *The Standard*, p. 12-13.

Alan Klinkhoff Gallery. (s. d.). Historique de la Galerie Alan Klinkhoff. *Alan Klinkhoff Gallery*. Récupéré de https ://www.klinkhoff.ca/fr/about/history/

Allaire, E. (1960, 28 avril). L'ATELIER, galerie d'art reçoit les Habitués des « Jeudis ». *Le Temps* (Québec), p. 14.

Amateur-Professionnal Art Exhibition Opens Four Day Weekly At Cowansville. (1959, 13 juillet). *Sherbrooke Daily Record* (Sherbrooke), p. 9.

Arbour, R.-M. (1982). Art et féminisme. Dans R.-M. Arbour (dir.), *Art et féminisme* (p. 3-14). Catalogue d'exposition (Montréal, Musée d'art contemporain, 11 mars - 2 mai 1982). Québec : Ministère des affaires culturelles.

Arbour, R.-M. (1991). Intervention dans les histoires de l'art. Dans Collectif de professeurs-es du département d'histoire de l'art de l'UQAM (dir.), *Regards sur les arts visuels*, p. 3-11. Montréal : Université du Québec à Montréal. Récupéré de http ://classiques.uqac.ca/contemporains/arbour_rose_marie/intervention_histoires-de_lart/intervention_histoires_art.pdf

Arbour, R.-M. (1993). L'apport des femmes peintres au courant post-automatiste : une représentation critique (1955-1965). dans F. Couture (dir.), *Les arts visuels au Québec dans les années soixante. La reconnaissance de la modernité* (p. 23-70). Montréal : VLB Éditeur.

Arbour, R.-M. (1994). Identification de l'avant-garde et identité de l'artiste : les femmes et le groupe automatiste au Québec (1941-1948). *RACAR, 22*(1-2), 7-21.

Arbour, R.-M. (2000). Le champ de l'art moderne et les femmes artistes au Québec dans les années 1960. Dans A. Trasforini (dir.), *Arte a Parte. Donne artiste fra margini e centro* (20 p.). Milan : Franco Angeli Editore. Récupéré de http ://classiques.uqac.ca/contemporains/arbour_rose_marie/champ_art_moderne/champ_art_moderne.pdf

Arbour, R.-M. et Lemerise, S. (1975). Le rôle des Québécoises dans les arts plastiques depuis trente ans. *Vie des Arts, 20*(78), 16-22.

Archives et documentation du Centre Pompidou (s. d.). Galerie Katia Granoff. Récupéré de http ://archivesetdocumentation.centrepompidou.fr/ead.html?id=FRM5050-X0031_0000173&c=FRM5050-X0031_0000173_FRM5050-X0031123964#!{ %22content %22 :[%22FRM5050-X0031_0000173_FRM5050-X0031123964 %22,false, %22 %22]}

Armstrong, J. (1960, 27 juillet). Curator Looks for Winners. *The Gazette* (Montréal), p. 8.

Art Association Spring Exhibit Is Opened by Governor-General. (1947, 21 mars). *The Gazette* (Montréal), p. 10.

Art Centre Exhibit by Students. (1958, 24 décembre). *The News and Eastern Townships Advocate* (St. Johns), p. 30.

Art Centre Is Topic Of Discussion At Teachers' Convention in Cowansville. (1959, 4 mars). *Sherbrooke Daily Record* (Sherbrooke), p. 7.

Art Centre Opens Season With Lakeshore Exhibit. (1958, 18 septembre). *The News and Eastern Townships Advocate* (St. Johns), p. 20.

Art Centre Plans Its 10th Season. (1965, 11 janvier). *Sherbrooke Daily Record* (Sherbrooke), p. 5.

Art Centre President Retires. (1968, 17 septembre). *Sherbrooke Daily Record* (Sherbrooke), p. 5.

Art Centre Strives To Break Down Barriers. (1954, 16 juillet). *The Telegram* (Tor.), s. p. [Article de journal]. Dossier documentaire « Rochon, Pauline » (BIO R QMQDO). Bibliothèque du Musée national des beaux-arts du Québec, Québec, Québec.

Art Exhibit At Cowansville. (1960, 23 avril). *Sherbrooke Daily Record* (Sherbrooke), p. 3.

Art Exhibit Planned. (1957, 21 novembre). *Sherbrooke Daily Record* (Sherbrooke), p. 8, 9.

Arts Should Develop in Small Communities. (1956, 23 juillet). *The Gazette* (Montréal), p. 19.

Asselin, A. (1952, 28 juin). Le Centre d'art de Ste-Adèle. *Le Haut-Parleur*, p. 2.

Au Centre d'Art de Percé. Plus de talent que d'argent… (1959, 15 août). *Photo-Journal*, p. 24, 29.

Au Centre d'Art de Sainte-Adèle. (1953, 16 juillet), *Le Devoir*, p. 2.

Au Centre d'Art de Sainte-Adèle des cours variés et 6 spectacles. (1960, 11 juin). *La Presse*, p. 32.

Au Cercle d'Art. (1949, 15 mars). *La Presse*, p. 4.

Au profit du Centre d'Art de Ste-Adèle : Auto-Élégance aura lieu le 25 juin au Mt-Gabriel. (1960, 1er juin). *La Presse*, p. 8.

Auto-Élégance au Sun Valley Farm. (1953, 18 juin). *L'Avenir du Nord* (Joliette), p. 4.

Avis divers, Concours artistique de 1962. (1962, 23 juin 1962). *Gazette Offcielle du Québec*, T. 94, (25), 3436-3437.

Ayre, R. (1947, été). Montreal as an Art Centre. *Canadian Art, 4*(4), 173.

Baillargeon, D. (2012). 2012. *Brève histoire des femmes au Québec*. Montréal : Boréal.

Barry, F. (1977). *Le travail de la femme au Québec : L'évolution de 1940 à 1970*. Montréal : Les Presses de l'Université du Québec.

Barzman, K.-E. (1994). Beyond the Canon : Feminists, Postmodernism, and the History of Art. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, *52*(3), 327-339.

Beaudoin, J. (1955, 24 mars). Avec Agnès Lefort, À l'avant-garde de l'art. *Quartier Latin*, p. 2.

Beaulieu, L.-J. (1960, automne). La tapisserie française à Montréal. *Vie des Arts*, (20), 56-57.

Beaux-Arts à Granby. (1955, 20 mai). *Le Devoir*, p. 2.

Bellavance, G (dir.). (2000). *Démocratisation de la culture ou démocratie culturelle? Deux logiques d'action publique*. Sainte-Foy : Les Éditions de l'IQRC.

Bellavance, G. (2000). La démocratisation, et après? Dans G. Bellavance (dir.), *Démocratisation de la culture ou démocratie culturelle? Deux logiques d'action publique* (p. 11-25). Sainte-Foy : Les Éditions de l'IQRC.

Bellavance, G. et Roberge, J. (2013, hiver). Le Conseil des arts et des lettres du Québec : une analyse de son environnement institutionnel et financier. *Bulletin d'histoire politique, 21*(2), 136-150.

Bellavance, G., Sirois, G., Paré, C. et Bao-Lavoie, A. (2014). *Innovations entrepreneuriales et pratiques émergentes dans le domaine des arts : Une étude exploratoire de cinq cas d'entreprises artistiques à Montréal*. Montréal : Institut national de la recherche scientifique Centre-Urbanisation Culture Société.

Belle fin de la 5e saison du Centre d'art de Ste-Adèle (1953, 25 août). *Le Devoir*, p. 6.

Belles œuvres au Centre d'Art de Cowansville. (1956, 14 septembre). *Le Journal de Waterloo et de la région*, p. 2.

Benoit, E. (1952, 12 juillet). Le Centre d'art de Sainte-Adèle. *Notre Temps*, p. 4.

Béraud, J. (1953, 5 septembre). Décentralisation artistique. *La Presse*, p. 59.

Béraud, J. (1960, 13 juillet). Spectacle de mime au Centre d'Art de Percé. *La Presse*, p. 13.

Bernier, S. (1986, printemps). À la croisée des champs artistique et littéraire : le livre d'artiste au Québec, 1900-1980. *Voix et Images*, *11*(3), 528-536.

Bethune, N. et Hannant, L. (1998). *The Politics of Passion : Norman Bethune's Writing and Art*. Toronto : University of T\oronto Press.

Bibliothèque Kandinsky. (s. d.). *Notice de l'ouvrage Pan! dans l'oeil!... : [ou trente ans dans les coulisses de la peinture contemporaine 1900-1930] / Berthe Weill ; avec une préf. de Paul Reboux ; orné des aquarelles et dessins de Raoul Dufy, Pascin et Picasso*. Centre de documentation et de recherche du Musée national d'art moderne, Centre Pompidou, Paris, France. Récupéré de http ://bibliothequekandinsky.centrepompidou.fr/clientBookline/service/reference.asp?INSTANCE=INCIPIO&OUTPUT=PORTAL&DOCID=0381970&DOCBASE=CGPP#

Bibliothèque nationale du Québec. (1971). *Éditions Erta* (intr. de D. Marsan). Montréal : Ministère des Affaires culturelles.

Biéler, A. (1951, été). The Kingston Conference : Ten Years Afterward. *Canadian Art*, 150-2.

Bieler, Z. (1954, 8 juillet). Director Of Art Centre Recalls Modest Start. *The Montreal Star*, p. 26.

Blair, K. J. 1994. *The Torchbearers. Women & their Amateur Arts Associations in America, 1890-1930*. Bloomington et Indianapolis : Indiana University Press.

Blumberg Segal LLP. (2011). Nantel, M. et al. v. The Queen – English translation of case – valuation of art donated to charity. *Canadian Charity Law*. Récupéré de https ://www.canadiancharitylaw.ca/blog/nantel_m._et_al._v._the_queen_-english_translation_of_case_-_valuation_of_a

Bonin, R. (1954, 9 mai). Le Séminaire de Valleyfield aura son musée archéologique. *La Patrie*, p. 67, 76, 88.

Borduas, P.-E. (1987). *Écrits I* (éd. critique par A.-G. Bourassa, J. Fisette et G. Lapointe). Montréal : Presses de l'Université de Montréal.

Boulanger, R. (1949, 26 novembre). Agnès Lefort, femme-peintre de tête. *Notre Temps*, p. 4.

Boulanger, R. (1950, 9 janvier). Robert LaPalme expose à Paris. *Le Canada*, p. 3.

Boulanger, R. (1950, 15 avril). Suzanne Guité. *Notre temps*, p. 4.

Boulanger, R. (1950, 27 mai). Pauline Rochon et le Centre d'Art de Ste-Adèle en haut. *Le Canada*, p. 4.

Boulanger, R. (1950, 20 juillet). Le Centre d'Art de Ste-Adèle reçoit notre délégué canadien à l'UNESCO. *Le Canada*, p. 3, 2.

Boulanger, R. (1950, 31 octobre). De la couleur plein les yeux. *Le Canada*, p. 3, 2.

Boulanger, R. (1950, 13 novembre). L'art intéresse de plus en plus la population. *Le Canada*, p. 8.

Boulanger, R. (1950, 9 décembre). Manifestation d'unité parmi no « indivis ». *Le Canada*, p. 8.

Boulanger, R. (1966). 1941, Contrastes d'aujourd'hui. Dans Ministère des Affaires culturelles (dir.), *Peinture vivante du Québec 1966 : vingt-cinq ans de libération de l'œil et du geste* (s. p.). Québec : Musée du Québec.

Bourdieu, P. et Darbel, A. (1969). *L'amour de l'art, les musées d'art européens et leur public* (2e éd. rév. et augm.). Paris : Éditions de Minuit.

Bourgault, Pierre. (1963, 23 mars). Tissage : de l'artisanat à l'art. *Le Magazine de La Presse*, p. 10-15.

Bourgogne, F. (1954, 23 octobre). Borduas à Montréal. *L'Autorité*, p. 6.

Brandon, L. (2005) *Pegi By Herself : The Life of Pegi Nicol MacLeod, Canadian Artist.* Montréal et Kingston : McGill-Queen's University Press.

Brière, G. 1966. La réforme de la capacité de la femme mariée dans la Province de Québec. *Revue internationale de droit comparé,* 18(1), 83-88.

Brosseau, C. (1958, 28 juin). La présente saison du Centre d'Art de Sainte-Adèle. *Le Devoir*, p. 6.

Broun, E. (2009). Are Artists « Workers »? Dans R. Kennedy et A. P. Wagner (dir.), *1934 : A New Deal for Artists* (p. 6-9). Washington : Smithsonian American Art Museum. Récupéré de http ://www.mmfadocents.com/uploads/5/7/2/9/ 5729893/are_artists_workers.pdf

Bruchési, J. (1953, 7 novembre). *Lettre tapuscrite destinée à Gérard Parizeau* [Correspondance]. Dossier « Marcel Barbeau, 1953-1954 ». Fondation Marcel Barbeau, Montréal, Québec.

Bruchési, J. (1958, 16 octobre). *Lettre tapuscrite destinée à Suzanne Guité-Tommi* [Correspondance]. Fonds d'archives Suzanne Guité (P37, B1, C8). Centre d'archives du Musée de la Gaspésie, Gaspé, Québec.

Bujold, F. (1969, février). C'était en '59…. *Culture vivante*, (12), 48-53.

Bullock, M. (2003, mars). Intangible Legacy : Oregon's Federal Art Centers. *CultureWork. A periodic broadside for Art and Culture Workers, 7*(2). Institute for Community Art Studies, Art & Administration Program, University of Oregon, p. 1-5. Récupéré de https ://scholarsbank.uoregon.edu/xmlui/bitstream/handle/1794/338/CultureWork03_03.pdf?sequence=1&isAllowed=y

Burke, D. E. (1987) The Utah State Art Center. Dans J. Franklin White (dir.), *Art in Action : American Art Centers and the New Deal* (p. 145-156). Metuchen (NJ) : The Scarecrow Press.

C'est par l'art que Québec s'exprimera. (1930, 11 mars). *La Patrie*, p. 5.

C'ville Art Centre hold party for Mrs. Lee. (1968, 30 octobre). *The Leader-Mail* (Granby), p. 8.

Calcagno, N. A. et Scott, B. K. (1987). The Federal Gallery system in Oklahoma : a successful experiment. Dans J. Franklin White (dir.), *Art in Action : American Art Centers and the New Deal* (p. 37-78). Metuchen (NJ) : The Scarecrow Press.

Calendrier des événements pour le mois d'avril. (1950, 8 avril). *La Presse,* p. 65.

Canada. 1960. Loi pour faire droit à Georges Delrue. *Lois du Parlement du Canada*, *2*. Ottawa : Imprimeur de la Reine, 118.

Canadian Artists Meet. (1941, 12 juillet). *The Standard* (Montreal), p. 8-11.

Carani, M. (1992). *L'œil de la critique : Rodolphe de Reentigny, écrits sur l'art et théorie esthétique 1952-1959*. Québec : Sillery, Septentrion.

Carle, G. (1955, 13 août). À la Foire de l'art et du livre. *Le Devoir*, p. 13.

Carnet mondain : Coquetel chez Agnès Lefort. (1951, 3 janvier). *Le Devoir*, p 2.

Carnet social. (1959, 12 mai). *Le Devoir*, p. 8.

Carrière, G. (1942). *Comment gagner sa vie*. *Carrières féminines.* Montréal : Librairie Beauchemin Limitée.

« Ce n'est qu'une tentative », nous affirme le sculpteur Louis Parent – Bénédiction. (1959, 2 mars). *Le Nouvelliste* (Trois-Rivières), p. 13.

Centre canadien d'essai : Concours de peinture et de poésie. (1958, 1er mars). *Le Devoir*, p. 7.

Centre d'art créé dans les Laurentides. (1949, 25 août). *La Presse*, p. 12.

Centre d'Art de Ste-Adèle. Divertissement. (1950). [Programmation du Centre d'art de Sainte-Adèle de l'été 1950, brochure imprimée]. (# Rég-15-26). Société d'histoire et de généalogie des Pays-d'en-Haut, Saint-Sauveur, Québec.

Centre d'art de Sainte-Adèle. (1951). *Divertissements 1951*. [Programmation des présentations, conférences et spectacles du Centre d'art de Sainte-Adèle de l'été 1951, feuille tapuscrite]. Collections spéciales, boîte « Agnès Lefort » [non traitée]. Bibliothèque des arts de l'Université du Québec à Montréal, Montréal, Québec.

Centre d'art de Sainte-Adèle. (1962). *Le Centre d'Art de Sainte-Adèle.* [Programmation des cours du Centre d'art de Sainte-Adèle de l'été 1962, brochure imprimée]. Bibliothèque et Archives du Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa, Ontario.

Centre d'Arts de Ste-Adèle. (1949). [Programmation des cours du Centre d'art de Sainte-Adèle de l'été 1949, brochure imprimée]. Collections spéciales, boîte « Don de Mme Hélène Sicotte – Boîte 2/2 » [non traitée], dossier « Centre d'art de Ste-Adèle ». Bibliothèque des Arts de l'Université du Québec à Montréal, Montréal, Québec.

Centre d'Art Opens Classes. (1952, 10 juillet). *The Montreal Star*, p. 23.

Centre d'Art Ste-Adèle. Le crieur de la foire. Décors de Pellan. (1957, 22 août). *L'Avenir du Nord* (Joliette), p. 1.

Certificat de baptême de Marie-Jeanne Suzanne Guité (1945, 13 septembre). Fonds d'archives Suzanne Guité (P37, B1, C27). Centre d'archives du Musée de la Gaspésie, Gaspé, Québec.

Chadwick, W. (1990). *Women, Art, and Society*. New York : Thames and Hudson.

Chambre de Commerce régionale de la Gaspésie. (1956, 9 mai). *Lettre tapuscrite destinée à l'Honorable C.E. Pouliot* [Correspondance]. Fonds d'archives Suzanne Guité (P37, B1, C8). Centre d'archives du Musée de la Gaspésie, Gaspé, Québec.

Champoux, P. (1956, 1er septembre). Dans nos Laurentides. *Radiomonde et Télémonde*, p. 7.

Chaput Rolland, S. (1953, 13 août). Le centre d'Art de Ste-Adèle. *Le Canada*, p. 13.

Cheyne, E. (1955, 28 octobre). Woman's World. *The Banner* (Montréal), p. 10.

Chez Denyse Delrue. Liste des exposants et projets pour la saison qui s'ouvre. (1959, 10 octobre). *Le Devoir*, p. 7.

Chicoine, R. (1957, 25 septembre). La porte secrète. *Le Devoir*, p. 7.

Chicoine, R. (1957, 7 décembre). Allez, chefs-d'œuvre, multipliez-vous! *Le Devoir*, p. 12.

Chicoine, R. (1958, 21 juin). La coulisse d'une galerie. *Le Devoir*, p. 10.

Chicoine, R. (1959, 23 septembre). Au Café des artistes. *Le Devoir*, p. 7.

Children's Art Competition At Art Centre. (1958, 9 avril). *The Leader-Mail* (Granby), p. 7.

Chirita, Mircea-Gabriel, Serge Poisson-de-Haro, Luis-Felipe Cisneros-Martinez et Louis Jacques Filion. (2009, juillet). Entrepreneuriat et industries du domaine des arts et de la culture. Examen des écrits. *Cahier de recherche*, (2). Montréal : Hautes Études Commerciales. Récupéré de http ://expertise.hec.ca/chaire_ entrepreneuriat/wp-content/uploads/2009-02-entrepreneuriat_ iindustries_arts.pdf

Choice Of Eleven Interesting Courses At Cowansville Community School. (1958, 9 octobre). *Sherbrooke Daily Record* (Sherbrooke), section 2, p. 1.

Clark, J., Hall, S., Jefferson, T. et Roberts, B. (1989). Sub Cultures, Cultures and Class. Dans T. Bennett, G. Martin, C. Mercer et J. Woollacott (dir.), *Culture,*

Ideology and Social Process. A Reader (p. 53-79). London : The Open University Press.

Classement – Décoration. (1941-1942). [Liste des élèves]. Fonds d'archives de l'École des beaux-arts de Montréal (5P-510/56). Service des archives et de gestion des documents de l'UQAM, Montréal, Québec.

Classement – Décoration. (1942-1943). [Liste des élèves]. Fonds d'archives de l'École des beaux-arts de Montréal (5P-510/58). Service des archives et de gestion des documents de l'UQAM, Montréal, Québec.

Classement – Dessin (soir). (1937-1938). [Liste des élèves]. Fonds d'archives de l'École des beaux-arts de Montréal (5P-510/52). Service des archives et de gestion des documents de l'UQAM, Montréal, Québec.

Classement – Modelage (soir). (1943-1944). [Liste des élèves]. Fonds d'archives de l'École des beaux-arts de Montréal (5P-510/59). Service des archives et de gestion des documents de l'UQAM, Montréal, Québec.

Classement – Peinture. (1946-1947). [Liste des élèves]. Fonds d'archives de l'École des beaux-arts de Montréal (5P-510/63). Service des archives et de gestion des documents de l'UQAM, Montréal, Québec.

Clifton, M. (1979, 5 octobre). Bruck withdrawal sounds CAC deathknell. Townships week, supplément hebdomaire du *The Sherbrooke Record* (Sherbrooke), p. 3.

Club des Beaux-Arts : Paul Brassard élu président. (1960, 3 juin). *Le Devoir*, p. 8.

Code civil du Bas-Canada. (1885). En force depuis le 1er août 1866, tel qu'il a été amendé par le Parlement du Canada et la législature de Québec jusqu'au 1er janvier 1885, par Edouard Lefebvre de Bellefeuille, avocat. Montréal : Beauchemin & Valois.

Cohen, Y. (1987). L'Association des Cercles de fermières au Québec : sociabilité et influence sociale. Dans Y. Cohen (dir.), *Femmes et contre-pouvoirs* (p. 124-143). Montréal : Boréal Express.

Cohen, Y. (2010). *Femmes philanthropes. Catholiques, protestantes et juives dans les organisations caritatives au Québec*. Montréal : Champ libre.

Coleby, N. (2003). Clert [née Athanassiadis], Iris. Dans *Oxford Art Online. Grove Art Online*. Récupéré de http://www.oxfordartonline.com.proxy.bibliotheques.uqam.ca/groveart/view/10.1093/gao/9781884446054.001.0001/oao-9781884446054-e-7000018141?rskey=riyw8K&result=1

Collection de peintures de montréalais pour l'Ouest canadien. (1954, 6 juillet). *La Presse*, p. 23.

Collin, F. (1986). Un héritage sans testament. *Les Cahiers du GRIF*, (34), 81-92.

Collin, F. (1993). Histoire et mémoire ou la marque et la trace. *Recherches féministes, 6*(1), 13-24.

Collischan Van Wagner, J. K. (1984). *Women Shaping Art. Profiles of Power*. New York : Praeger Publishers.

Colorful Lecture on Color. (1958, 17 avril). *The News and Eastern Townships Advocate* (St. Johns), p. 22.

Comfort, C. 1951. Painting. Dans Commission royale d'enquête sur l'avancement des arts, lettres et sciences au Canada, *Les arts, lettres et sciences au Canada, 1949-1951. Recueil d'études spéciales préparées pour la Commission royale d'enquête sur l'avancement des arts, lettres et sciences au Canada* (p. 407-418). Ottawa : Edmond Cloutier, Imprimeur de Sa Majesté le Roi.

Comité des Beaux-Arts. (1950, 14 avril). *Le Canada*, p. 6.

Comités formés au Conseil des Arts. (1962, 15 février). *Le Devoir*, p. 10.

Commission royale d'enquête sur l'avancement des Arts, Lettres et Sciences au Canada. (1951a). *Rapport de la Commission royale d'enquête sur l'avancement des Arts, Lettres et Sciences au Canada 1949-1951*. Ottawa : Imprimeur du roi. Récupéré de http ://www.collectionscanada.gc.ca/massey/h5-400-f.html

Commission royale d'enquête sur l'avancement des arts, lettres et sciences au Canada. (1951b.) *Les arts, lettres et sciences au Canada, 1949-1951. Recueil d'études spéciales préparées pour la Commission royale d'enquête sur l'avancement des arts, lettres et sciences au Canada*. Ottawa : Edmond Cloutier, Imprimeur de Sa Majesté le Roi.

Comte, G. (1911, 27 mai). La décentralisation artistique en été. *Le Passe-temps* (Montréal), (422), 184.

Concours artistiques 1947-1948. (1947, 23 juillet). *Le Devoir*, p. 9.

Concours artistiques 1958. (1958, 22 mai). *Le Lingot* (Saguenay), p. 18.

Concours artistique de la province. (1956, 29 septembre). *Le Devoir*, p. 3.

Concours provinciaux : $6,000 à neuf artistes. (1960, 24 septembre). *Le Devoir*, p. 9.

Conseil canadien des arts. (1949). *Brief to the Royal Commission on National Development in the Arts, Letters, and Sciences by the Canadian Arts Council*. Ottawa.

Constantineau, Gilles. (1959, 3 octobre). Petit pêcheur fera grand graveur si… *La Presse,* p. 27.

Construction Permits Total $ 66, 645. (1941, 28 février). *Sherbrooke Daily Record* (Sherbrooke), p. 12.

Corbeil, M. (1981, 8 septembre). Le centre d'art de Percé menacé de faillite. *Le Soleil*, p. A-5.

Corbeil, M. (1981, 14 septembre). Centre d'art de Percé. Aux Affaires culturelles, on attend une demande de subvention conforme. *Le Soleil*, p. A-4.

Corporation des arts et de la culture de L'Islet. (s. d.). *L'histoire des métiers à tisser Leclerc. L'Islet*. Corporation des arts et de la culture de l'Islet.

Coulon, J. (1960, 10 septembre). Nos artistes à l'école de la nature. Le Centre d'Art de Percé. *Le Samedi*, p. 4-5, 8.

Cours de vacances à Ste-Adèle par le « Centre d'Art ». (1949, 23 juillet). *Le Canada*, p. 7.

Cours du jour – (Femmes). (1941, septembre). [Liste des élèves]. Fonds d'archives de l'École des beaux-arts de Montréal (5P-510/48). Service des archives et de gestion des documents de l'UQAM, Montréal, Québec.

Cours du jour – (Femmes). (1942, septembre). [Liste des élèves]. Fonds d'archives de l'École des beaux-arts de Montréal (5P-510/48). Service des archives et de gestion des documents de l'UQAM, Montréal, Québec.

Cours du jour – (Hommes). (1938, septembre). [Liste des élèves]. Fonds d'archives de l'École des beaux-arts de Montréal (5P-510/48). Service des archives et de gestion des documents de l'UQAM, Montréal, Québec.

Cousineau, L. (1972, 19 juin). Le testament de J.-Ernest Guité provoque des bagarres à Percé. *La Presse*, p. A-4.

Couture, F. (1993). Présentation. Les années soixante : la reconnaissance publique de la modernité artistique. Dans F. Couture (dir.), *Les arts visuels dans les années soixante. La reconnaissance de la modernité* (p. 7-22). Montréal : VLB Éditeur.

Couture, F. et Lemerise, S. (1980). Insertion sociale de l'école des beaux-arts de Montréal : 1923-1969. Dans F. Couture, B. Joyal, L. Landry, S. Lemerise, C. Lussier et A. Wallo, *L'enseignement des arts au Québec* (p. 1-70). Montréal : Université du Québec à Montréal.

Couturier, M.-A. (1941). *Art et catholicisme*. Montréal : Éditions de l'arbre.

Couturier, M.-A. (1966). Avant-propos (Extrait du catalogue de 1941). Dans Ministère des Affaires culturelles (dir.), *Peinture vivante du Québec 1966 : vingt-cinq ans de libération de l'œil et du geste* (s. p.). Québec : Musée du Québec.

Cowansville. (1959, 24 février). *Sherbrooke Daily Record* (Sherbrooke), p. 9.

Cowansville Art Centre Honors Its Retiring Woman President. (1968, 25 octobre). *Sherbrooke Daily Record* (Sherbrooke), p. 7.

Cowansville Art Class Students Exhibit Work. (1957, 3 décembre). *Sherbrooke Daily Record* (Sherbrooke), p. 2.

Cowansville Founds Art Centre. (1947, 16 mars). *Sherbrooke Daily Record* (Sherbrooke), p. 67-69.

Cowansville Personnal Items. (1942, 1er septembre). *Sherbrooke Daily Record* (Sherbrooke), p. 6.

Crary, J. (1990). La modernité et la question de l'observateur. Dans *L'art de l'observateur, Vision et modernité au XIXe siècle*, (p. 19-51). (F. Maurin, trad.). Nîmes : Éditions Jacqueline Chambon.

Culmer, E. (1958, 18 février). Canadian Art Is Varied. *Fort Lauderdale News* (Floride), p. 17.

Curriculum vitæ de Denyse Lavallée Delrue. (1979, 10 février). Reproduit dans J. Marcotte, 2000, *Les galeries Denyse Delrue (1957-1984)* (mémoire de maîtrise) (Appendice B, p. 136-138). Université du Québec à Montréal.

Dacin, M. T., Dacin, P. A. et Matear, M. (2010, août). Social Entrepreneurship : Why We Don't Need a New Theory and How We Move Forward From Here. *Academy of Management Perspectives*, *24*(3), 37-57.

Dalpé, J. (1962). Charme et contrastes de Sainte-Adèle. Dans Centre d'Art de Sainte-Adèle, *Le Centre d'Art de Sainte-Adèle* [Programmation des cours du Centre d'art de Sainte-Adèle de l'été 1962, brochure imprimée]. Bibliothèque et Archives du Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa, Ontario.

Dans les galeries. (1959, été). *Vie des Arts*, (15), p. 33.

Dans les galeries de… (1969, printemps). *Vie des Arts*, (54), 80-81.

De-ci, de-ça…par-ci, par-là… couci-couça… (1957, 21 septembre). *Radiomonde et Télémonde*, p. 7.

De la Tour Fondue-Smith, G. (1963, 10 mai). Les fondements d'une politique d'action culturelle. Le ministère des affaires culturelles du Québec. *Le Devoir*, p. 1, 11.

de Repentigny, F. (1959, 21 novembre). Intense activité artistique à l'École des Beaux-Arts. *Le Devoir*, p. 9.

de Repentigny, F. (1960, 23 janvier). L'art de la gravure au service des Éditions Goglin. *Le Devoir*, p. 9, 8.

de Repentigny, R. (1953, 25 juillet). Diffusion de l'art. *La Presse*, p. 57.

de Repentigny, R. (1953, 4 septembre). Une exposition présente nos peintres aux physiologistes. *La Presse*, p. 10.

de Repentigny, R. (1953, 5 septembre). Le Centre d'Art de Ste-Adèle. *La Presse*, p. 64.

de Repentigny, R. (1955, 27 août). Une initiative à multiplier. *La Presse*, p. 65.

de Repentigny, R. (1955, 1er octobre). Exposition dont on parlera longtemps. *La Presse*, p. 75.

de Repentigny, R. (1956, 28 avril). La peinture canadienne? Où ça? *Progrès du Saguenay* (Chicoutimi), p. 4.

de Repentigny, R. (1956, 29 septembre). Cinq prix de sculpture vivante. *La Presse*, p. 74.

de Repentigny, R. (1957,17 avril). Cowansville pourrait être le 3ème centre d'expos de la province. *La Presse*, p. 36.

de Repentigny, R. (1957, 27 avril). Plus et mieux que des expositions. *La Presse*, p. 78.

de Repentigny, R. (1957, 1er juin). Développements positifs de la saison. *La Presse*, p. 78.

de Repentigny, R. (1957, 7 septembre). Échos d'événements futurs. *La Presse*, p. 65.

de Repentigny, R. (1957, 21 septembre). Une galerie adaptée à la peinture. *La Presse*, p. 73.

de Repentigny, R. (1957, automne). Expositions. *Vie des Arts*, (8), 26-30.

de Repentigny, R. (1957, 7 décembre). Un beau travail de collaboration. *La Presse*, p. 65.

de Repentigny, R. (1958, 31 mai). Un peintre sort de son cadre. *La Presse*, p. 55.

de Repentigny, R. (1958, été). Coup d'œil sur la saison dernière. *Vie des Arts,* (11), 44-46.

de Repentigny, R. (1958, 22 novembre). Un concours peu représentatif. *La Presse*, p. 50.

De Ste-Adèle à Fort Lauderdale. Un centre de culture canadienne établi sous peu au cœur même de la Floride. (1957, 4 octobre). *La Presse*, p. 12.

de Tonnancour, J. G., Dumas, P., Gauvreau, J.-M., Richer, J., et Sylvestre, G. (1941, septembre). Peinture moderne, par Maurice Gagnon. *La Revue Populaire*, p. 66.

De Waresquiel, E. (2001). Centre d'art. Dans *Dictionnaire des politiques culturelles*, Larousse CNRS, p. 114-115.

Decentralization of Culture Urged At Cowansville Art Centre Inauguration. (1956, 23 juillet). *Sherbrooke Daily Record* (Sherbrooke), p. 3.

Déclaration et affidavit de succession d'Alberto Tommi (1959). Fonds d'archives Suzanne Guité (P37, B1, C33). Centre d'archives du Musée de la Gaspésie, Gaspé, Québec.

Défilés de modes au profit des orphelins de Sainte-Adèle. (1949, 8 juillet). *Le Devoir*, p. 5.

Deirdre Robson, A. (2003). Jackson [née Kellogg], Martha. Dans *Oxford Art Online. Grove Art Online.* Récupéré de http ://www.oxfordartonline.com.proxy.bibliotheques.uqam.ca/groveart/view/10.1093/gao/9781884446054.001.0001/oao-9781884446054-e-7000043051

Delisle, J. (1945, 30 avril). Jeunes peintres. *Le Devoir*, p. 4.

Delrue, D. (s. d.). [Document manuscrit sans titre, non publié 14 p.]. Collections spéciales, dossier documentaire « Denyse Delrue », chemise « 1/13 (Entrevues) ». Bibliothèque des arts de l'Université du Québec à Montréal, Montréal, Québec.

Delrue, D. (1957). *Déclaration de raison sociale de « Galerie Denyse Delrue ».* Fonds d'archives Cour Supérieure (TP11, S2, SS20, SSS48). Bibliothèque et Archives nationales du Québec, Centre du Vieux-Montréal, Montréal, Québec.

Delrue, D. (1979, 29 mai). Interviewée par Diane Paquin. *Entrevue enregistrée avec Denyse Delrue*. [Transcription de l'enregistrement des faces 1 et 2 de la cassette]. Collections spéciales, dossier documentaire « Denyse Delrue », chemise « 1/13 (Entrevues) ». Bibliothèque des arts de l'Université du Québec à Montréal, Montréal, Québec.

Delrue, D. (1979, 5 juin). Interviewée par Diane Paquin. *Entrevue enregistrée avec Denyse Delrue*. [Transcription de l'enregistrement de la face 1 de la troisième cassette]. Collections spéciales, dossier documentaire « Denyse Delrue », chemise « 1/13 (Entrevues) ». Bibliothèque des arts de l'Université du Québec à Montréal, Montréal, Québec.

Delrue, D. et Poulin, R. (1979a, 10 avril). Interviewé.e.s par Yves Robillard. *Entrevue enregistrée avec Denyse Delrue et Raymond Poulin*. [Transcription de l'enregistrement des cassettes 1 et 2]. Collections spéciales, dossier documentaire « Denyse Delrue », chemise « 1/13 (Entrevues) ». Bibliothèque des arts de l'Université du Québec à Montréal, Montréal, Québec.

Delrue, D. et Poulin, R. (1979b, 10 avril). Interviewé.e.s par Yves Robillard. *Entrevue enregistrée avec Denyse Delrue et Raymond Poulin*. [Transcription de l'enregistrement de la cassette 3, face 1]. Collections spéciales, dossier documentaire « Denyse Delrue », chemise « 1/13 (Entrevues) ». Bibliothèque des arts de l'Université du Québec à Montréal, Montréal, Québec.

Delrue Limitée. (1958, 8 février). *Gazette officielle de Québec, 90*(6), p. 596.

Déplacements. (1947, 22 juillet). *La Presse*, p. 5.

Dépliant promotionnel des cours du Centre d'art de Percé (1957). Fonds d'archives Suzanne Guité (P37, B1, C8). Centre d'archives du Musée de la Gaspésie, Gaspé, Québec.

Déry, L. (1991). *Art public et intégration des arts à l'architecture au Québec : contextes et créations* (thèse de doctorat). Université Laval.

Des peintres montréalais exposent leurs œuvres. (1949, 21 octobre). *Le Lingot* (Saguenay), p. 1.

Descarries-Bélanger, F. (1980). *L'école rose – et les cols roses : la reproduction de la division sociale des sexes*. Laval (Qué.) : Éditions coopératives A. Saint-Martin.

Desjardins, N. (1968, 14 septembre). Mon école est un bateau. *Le magazine de La Presse*, 18-21.

Desrameaux, R. (1956, 9 juin). L'un des plus beaux succès artistiques canadiens-français, Agnès Lefort. Une femme artiste-peintre qui a amené toute une clientèle à l'amour de l'art, p. 7 [Article de journal photocopié sur 3 pages, source non identifiée, archives familiales]. Collections spéciales, boîte « Dons à traiter #44 » [non traitée], dossier « Agnès Lefort » (boîte bleue), chemise non identifiée. Bibliothèque des arts de l'Université du Québec à Montréal, Montréal, Québec.

Devenue marchande, pour faire œuvre d'éducation. (1954, 30 mai). *Chic*, p. 6. Collections spéciales, boîte « Don de Mme Hélène Sicotte – Boîte 1/2 » [non traitée], dossier « Galerie Agnès Lefort II ». Bibliothèque des Arts de l'Université du Québec à Montréal, Montréal, Québec.

Dickason, O. (1953, 23 juin). Cultural Exchange Plan Slated For Next Winter By Art Centres. *The Gazette* (Montréal), p. 10.

Dickason, O. (1955, 28 mai). Villager Weaves Tapestries As 'They're Satisfying'. *The Gazette* (Montréal), p. 26.

Dossier Galerie Agnès Lefort III Expositions de groupes. (s. d.). Collections spéciales, boîte « Don de Mme Hélène Sicotte – Boîte 1/2 » [non traitée]. Bibliothèque des Arts de l'Université du Québec à Montréal, Montréal, Québec.

Doutreloux, I. (1990). *Entre les arts d'agréments et les arts professionnels : la formation artistique des filles aux Écoles des Beaux-Arts de Québec et de Montréal, 1922-1960* (Mémoire de maîtrise). Université de Sherbrooke.

Douville, R. (1960, 23 avril). Règlement du concours artistique de la province. *Le Devoir*, p. 12.

Doyon, Charles. (1941, 4 janvier). De la peinture moderne. *Le Jour* , p. 7.

Doyon, Carol. (1991). *Les histoires générales de l'art : quelle histoire!* Laval : Trois.

Dragland, S. (2017). *Gerald Squires*. Saint-Jean (T.-N.) : Pedlar Press.

Du nouveau au Centre d'art. (1952, 8 juin). *Le Petit Journal*, p. 59.

Dufaux, P. F. (1960, 29 octobre). Aux cimaises de la Huchette. *Le Soleil*, p. 20.

Dufaux, P. F. (1960, 31 octobre). Art abstrait en vedette à La Huchette. *Le Soleil*, p. 85.

Dufresne, J.-V. (1952, 22 novembre). Le Centre d'Art de Ste-Adèle et notre nom à l'étranger. *La Patrie*, p. 53.

Dumont, M. (2001). *Découvrir la mémoire des femmes. Une historienne face à l'histoire des femmes*. Montréal : les Éditions du remue-ménage.

Dumont, M. et Toupin, L. (2003). *La pensée féministe au Québec. Anthologie 1900-1985*. Montréal : les Éditions du remue-ménage.

Duncan, A. (1992, 22 août). Gallery Dominion has reason to celebrate. *The Gazette* (Montréal), p. J5.

Dunnigan, J. (1956, 12 juillet). 8e anniversaire du Centre d'Art de Ste-Adèle. *L'Avenir du Nord* (Joliette), p. 1, 5.

Dupire, J. (1950, 17 juin). Le centre d'art de Sainte-Adèle. *Notre temps*, p. 4.

Dupuis, V. (1981, 14 mai). [Lettre du notaire Vilmont Dupuis à la Société Historique de la Gaspésie (à l'attention de Jules Bélanger, président)]. Fonds d'archives du Musée de la Gaspésie (P1-7-5-5 (A-C) : Centre d'Art de Percé – Correspondance). Centre d'archives du Musée de la Gaspésie, Gaspé, Québec.

Duquette, J.-P. (1984, printemps). Vous avez dit AANFM? *Voix et Images*, *9*(3), 171-173.

Duval, P. (1952, 30 août). Exhibitor-Encourager Lefort on Sherbrooke St. *Saturday Night*, p. 37.

D.Y.P. (probablement Pfeiffer, D.). (1961, 9 décembre). Cowanville Art Centre. *The Gazette* (Montréal), p. 32.

Eaton Company, Montréal. (1947). *Canadian Women Painters/Femmes peintres canadiennes*. [Catalogue d'exposition]. (Montréal, Galerie du Centre Eaton, 22-30 mars 1947). Montréal.

Eber, D. (1962, 10 mars) Profile : Don't buy a painting, buy the gallery. *Maclean's*, p. 54.

Échos de la Foire de l'Art et du Livre à Sainte-Adèle. (1955, 24 septembre). *La Patrie*, p. 30.

Eleonor Joy Schildkraut. (1925). *Registres paroissiaux et Actes d'état civil du Québec (Collection Drouin), 1621 à 1968*. Institut Généalogique Drouin ; Montreal, Quebec, Canada ; Drouin Collection ; Auteur : Gabriel Drouin, comp. Récupéré de Ancestry.com

En potinant… (1957, 30 août). *Le Bien Public* (Trois-Rivières), p. 1.

En potinant… (1958, 10 octobre). *Le Bien Public* (Trois-Rivières), p. 1, 8.

En potinant… (1959, 30 janvier). *Le Bien Public* (Trois-Rivières), p. 2.

Esthétique industrielle et arts décoratifs aux Concours artistiques (1957, 1er juin 1957). *La Presse*, p. 78.

Exhibition Opens April 25. (1959, 26 mars). *The News and Eastern Townships Advocate* (St. Johns), p. 21.

Exhibition Underway At Cowansville Art Centre. (1959, 29 avril). *Sherbrooke Daily Record* (Sherbrooke), p. 4.

Falardeau, J.-C. (1960). Les Canadiens français et leur idéologie. Dans M.Wade (dir.) (p. 20-38). Toronto et Québec : University of Toronto Press et Presses Universitaires Laval.

F. B. (1953, 26 septembre). Les Expositions. Un début prometteur. *L'autorité*, p. 7.

Fischer, B. E. S. (1946, 29 juin). Summer Art Center Uncorks Talents at the University of New Brunswick. *Christian Science Monitor*, p. A7.

Fondation d'un Centre d'Art à Joliette. (1953, 9 septembre). *L'Étoile du Nord* (Joliette), p. 5.

Fondation d'un grand prix de peinture. (1943, 22 septembre). *Le Devoir*, p. 4.

Formulaire non identifié. (1953, 17 novembre). [Formulaire du secrétariat de la province rempli le 17 novembre 1953 identifiant la date de nomination et les fonctions de Marcel Barbeau]. Dossier « Marcel Barbeau, 1953-1954 ». Fondation Marcel Barbeau, Montréal, Québec.

Forster, M. (1952). Le Centre d'Art de Ste-Adèle. *Canadian Art*, *9*(4), 165-167, 172.

Fortin, A. (2005). *Passage de la modernité : Les intellectuels québécois et leurs revues (1778-2004)* (2e éd.). Québec : Les Presses de l'Université Laval.

Fortin, M.-A. (1954). *Lettre à Lucienne Lange* [Correspondance]. Fonds d'archives Marc-Aurèle Fortin et galerie L'Art français (P033). Québec : Archives du Musée national des beaux-arts du Québec, Québec, Québec.

Fournier, M. (1986a). *L'entrée dans la modernité. Science, culture et société au Québec*. Montréal : Les Éditions coopératives Albert-Saint-Martin. Récupéré de http ://classiques.uqac.ca/contemporains/fournier_marcel/ entree_modernite/entree_modernite_quebec.pdf

Fournier, M. (1986b). *Les générations d'artistes*. Québec : Institut québécois de recherche sur la culture.

Françoise Pauline Celina Rochon. (1906). *Naissances, Ontario, Canada, 1858 à 1913*. Archives of Ontario ; Toronto, Ontario, Canada (MS930, S46, BMS930). Récupéré de Ancestry.com.

Franklin White, J. (1987). Introduction. Dans J. Franklin White (dir.), *Art in Action : American Art Centers and the New Deal* (p. 1-8). Metuchen (NJ) : The Scarecrow Press.

Friedman, Marilyn. (2011). Au-delà du *care* : dé-moraliser le genre. Dans P. Paperman et S. Laugier (dir.), *Le souci des autres : éthique et politique du* care (p. 79-101). Paris : Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales.

G. Murray, S. (1959, septembre). Percé, le Roc et Une Femme. *The Business and Professional Woman Magazine*, p. 14. [Article de journal]. Fonds d'archives Suzanne Guité (P37, « valise brune »). Centre d'archives du Musée de la Gaspésie, Gaspé, Québec.

Gagnon, C. (1948, septembre-novembre). L'immense blague de l'art moderniste. *Amérique française*, *7*(1), 60-65.

Gagnon, C. (1949, mars). L'immense blague de l'art moderniste (troisième partie). *Amérique française*, 7(3), 67-71.

Gagnon, C.-L. (1960, 18 mars). La « Maison des Arts », une autre des initiatives du maire H. Boivin. *La Tribune* (Sherbrooke), p. 13.

Gagnon, C.-L. (1960, 9 octobre). Au hasard de l'aventure féminine : Quand un peintre décide de lancer les autres… , *La Patrie du dimanche*, p. 104.

Gagnon, C.-L. (1965). Une terre cuite murale de Suzanne Guité. *Vie des Arts*, (40), 28-31.

Gagnon, F. (1945, 14 avril). Couleurs violentes, formes imaginaires. *La Presse*, p. 42.

Gagnon, F.-M. (1976). La peinture des années trente au Québec / Painting in Quebec in the thirties. *Annales d'histoire de l'art canadien / The Journal of Canadian Art History, 3*(1-2), 2-20. Récupéré de https ://www.jstor.org/journal/ jcanaarthist.

Gagnon, F.-M. (1977). Introduction. Dans P.-É. Borduas, *Refus Global, Projections libérantes* (9-23). Montréal : Parti pris.

Gagnon, F.-M. (1977, février). Molinari, peintre québécois. *Lettres québécoises*, (5), 43-44.

Gagnon, L. (1967, 9 septembre). À quoi serviront les « centres culturels » de la Confédération. *Le Magazine de La Presse*, p. 3-6, 23.

Gagnon, M. (1940). *Peinture moderne.* Montréal : Éditions Bernard Valiquette.

Gagnon, M. (1943). *Peinture moderne* (2e éd. rev. et augm.). Montréal : Éditions Bernard Valiquette.

Gagnon, M. (1945). *Sur un état actuel de la Peinture canadienne*. Montréal : Société des Éditions Pascal.

Gagnon, M. (1945, 20 novembre). Pensées sur l'art de tous les temps. *Le Quartier latin* (Montréal)*,* p. 3.

Gagnon, M. (1945, 27 novembre). Pensées sur l'art de tous les temps. *Le Quartier latin* (Montréal)*,* p. 3.

Gagnon, M. (1948, 28 octobre). La femme-peintre Agnès Lefort est bien loin de croire à l'automatisme. *Le Canada*, p. 3.

Gagnon, M.-J. (1977). Les femmes dans le mouvement syndical québécois. Dans M. Lavigne et Y. Pinnard (dir.), *Les femmes dans la société québécoise* (p. 145-168). Montréal : Les éditions du Boréal Express.

Galerie Denyse Delrue Inc. (1961, 15 avril). *Gazette officielle de Québec, 93*(15), p. 1697.

Galerie Jeanne Bucher Jaeger. (2018a). À propos : Jeanne Bucher. *Jeanne Bucher Jaeger.* Récupéré de http ://jeannebucherjaeger.com/fr/about/jeanne-bucher/

Galerie Jeanne Bucher Jaeger. (2018b). Vassily Kandinsky. *Jeanne Bucher Jaeger.* Récupéré de http ://jeannebucherjaeger.com/fr/artist/kandinsky-vassily

Galerie nationale du Canada. (1957). *Rapport annuel du Conseil d'administration pour l'année financière 1956-1957*. Ottawa : La Galerie nationale du Canada.

Galerie Parizeau, Montréal. (1945). *Exposition de la jeune peinture canadienne*. Catalogue d'exposition. (Montréal, Galerie Parizeau, 14-28 avril 1945). Montréal : Galerie Parizeau.

Galeries et expositions. (1939, 18 novembre). *La Presse*, p. 52.

Gauthier, A. (1960, 13 mai). Les agates de Percé à Paris. *Le Progrès du Golfe* (Rimouski), p. 25.

Gauthier, S. (2018, août-novembre). Françoise Bujold : Artiste et poétesse inspirée. *Magazine Gaspésie*, (192), p. 7-9.

Gauvreau, J.-M. (1940, décembre). Vient de paraître : Peinture Moderne. *Technique, 15*(12), 694-695.

Gauvreau, J.-M. (1950). [Texte sans titre dans la programmation du Centre d'art de Sainte-Adèle de l'été 1950, brochure imprimée]. Dans *Centre d'Art de Ste-Adèle. Divertissement* (s. p.). (# Rég-15-26). Société d'histoire et de généalogie des Pays-d'en-Haut, Saint-Sauveur, Québec.

Gauvreau, J.-M. (1950, 23 juin). Artisanat et haute couture. *Le Devoir*, p. 27.

Gérard Tremblay expose chez Delrue. (1959, 21 avril). *Le Devoir*, p. 9.

Gérin-Lajoie, M. (1929). *La Femme et le Code Civil*. S. l.

Gervais, A. (2003). Percéeenes (André Breton, Claude Gauthier, Gaston Miron) *L'Estuaire*, (1), 22-27.

Gibson, L. (2002, hiver). Managing the people : Arts programs in the American Depression. *Journal of Arts Management, Law, and Society, 31*(4), Philadelphia (Pa), 279-291.

Giguère, R. (1989, hiver). Un mouvement de prise de parole : les petits éditeurs de poésie des années 50 et 60 au Québec. *Voix et Images, 14*(2), 211-224.

Girard, A. (1999, 17 février). 1961. Ouverture de la première maison de la culture au Havre. Les maisons de la culture : au-delà de leur « échec », leur vraie réussite. *Lettre d'information*, (43), ministère de la Culture et de la Communication, 1 p. Récupéré de http ://fgimello.free.fr/documents/43ans.pdf

Girson, R. (1952, 10 mai). Holiday with the Arts. *The Saturday Review*, p. 39.

Gladu, A. (réalis.). (1986). *Pellan*. Québec, Canada, 72 minutes.

Gladu, P. (1952, 1er février). Claude Vermette chez Agnès Lefort. *Le Canada*, p. 4.

Gladu, P. (1952, 12 juin). Le Centre d'Art de Ste-Adèle. *Le Canada*, p. 4.

Gladu, P. (1953, 5 juillet). La Galerie Lefort déménage. *Le Petit Journal*, p. 50.

Gladu, P. (1954, mai-juin). Chronique des arts. Montréal. *Arts et Pensée,* (17), 156-157.

Gladu, P. (1954, 26 juin). Le Centre d'Art de Sainte-Adèle. *Notre Temps*, p. 4.

Gladu, P. (1955, 29 janvier). Du peintre au spectateur. *Notre Temps*, p. 4.

Gladu, P. (1955, 4 juin). L'art des vacances… : Le Centre d'Art de Ste-Adèle. *Notre Temps*, p. 4.

Gladu, P. (1955, 17 juillet). À quelques pas du roc, ils rêvent de fonder un nouveau Centre d'Art. *Le Petit Journal*, p. 56.

Gladu, P. (1956, 8 juillet). Dans ces petites boutiques, l'on réapprend son histoire*. Le Petit Journal,* p. 54.

Gladu, P. (1957, 17 août). Au Centre d'Art de Cowansville. Andrei Zadorozny. *Notre temps*, p. 4.

Gladu, P. (1957, 31 août). À la recherche du beau. *Notre Temps*, p. 4.

Gladu, P. (1957, 22 septembre). La galerie Denyse Delrue. Un nouveau temple pour nos artistes. *Le Petit Journal*, p. 77.

Gladu, P. (1959, 8 mars). Les barbouilleurs s'en donnent à cœur joie! *Le Petit Journal*, p. 106.

Gladu, P. (1960, 30 octobre). À la (nouvelle) Galerie d'art Lavigueur. Peinture canadienne : De Lemieux à Bellefleur. *Le Petit Journal*, p. 101.

Gladu, P. (1960, 18 décembre). Marc-Aurèle Fortin à l'Art français. Le précurseur de nos peintres abstraits? *Le Petit Journal*, p. 93.

Glazer, P. et Slater, M. (1986). *Unequal Colleagues : The Entrance of Women into the Professions, 1890-1940*. Nouveau-Brunswick et Londres : Rutgers University Press.

Godbout, J. (1960, janvier-février) 1960. Ces sujets inépuisables. *Liberté, 2*(1), 63-65.

Godin-Laverdière, J.-A. (2017). Controverse artistique sur la rue Sherbrooke à Montréal : La Paix de Robert Roussil. *Ridiculosa* (24), 57-68.

Gonnard, C. et Lebovici, E. (2007). *Femmes artistes / artistes femmes. Paris, de 1880 à nos jours*. Paris : Hazan.

Gouash. (1945, 13 juin). L'actualité. Politique et publicité. *Le Devoir*, p. 1.

Gouin, P. (1935, janvier). En marge du féminisme. *L'Action nationale*, *5*(1), 31-36.

Gouin, P. (1935, février). En marge du féminisme (suite). *L'Action nationale*, *5*(2), 88-90.

Gouin, P. (1935, mars). En marge du féminisme (suite). *L'Action nationale*, *5*(3), 184-187.

Gouin, P. (1938). *Servir. I. La cause nationale*. Montréal : Éditions du Zodiaque.

Gouvernement du Québec. (2013). Charles Robin and Company. *Répertoire du patrimoine culturel du Québec. Gouvernement du Québec : Cultures et Communications.* Récupéré de http ://www.patrimoine-culturel.gouv.qc.ca/rpcq/detail.do?methode=consulter&id=10967&type=pge#.XI6RP9FCcW8

Gouvernement du Québec. (2017). Les différentes formes juridiques d'entreprises. *Registraire des entreprises*. Récupéré de http ://www.registreentreprises.gouv.qc.ca/fr/demarrer/differentes-formes-juridiques/

Grand Cocktail au Centre d'Art de Ste-Adèle. (1954, 21 janvier). *L'Avenir du Nord* (Joliette), p. 4.

Grandbois, M. (dir). (1996). *L'art québécois de l'estampe, 1945-1990 : Une aventure, une époque, une collection,* Québec. Québec : Musée du Québec.

Gratton, A. (1933, juin). Une initiative heureuse. Le mois de la petite industrie. *La Revue moderne*, 6.

Greenberg, R. 2015. Alfred Pellan. Dans *Encyclopédie canadienne*. Récupéré de https ://www.thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/pellan-alfred

Grignon, C.-H. (1949). Un simple mot…. Dans *Centre d'Arts de Ste-Adèle* (s. p.). [Programmation des cours du Centre d'art de Sainte-Adèle de l'été 1949, brochure imprimée]. Collections spéciales, boîte « Don de Mme Hélène Sicotte – Boîte 2/2 » [non traitée], dossier « Centre d'art de Ste-Adèle ». Bibliothèque des Arts de l'Université du Québec à Montréal, Montréal, Québec.

Grignon, C.-H. (1949, 31 mai). Cours d'arts à Sainte-Adèle. *La Patrie*, p. 17.

Grignon, C.-H. (1950, 25 août). Deux dates – deux vies : 1850-1950. *L'Avenir du Nord* (Joliette), p. 5.

Grigor, A. N. (2002). *Arthur Lismer. Visionary Art Educator*. Montréal et Kingston : McGill-Queen's University Press.

Groupe de peintres de Montréal. (1949). *Mémoire d'un groupe de peintres de Montréal [à la Commission royale d'enquête sur l'avancement des arts, des lettres et des sciences au Canada].* Montréal. Récupéré de http ://www.collectionscanada.gc.ca/eppp-archive/100/200/301/nlc-bnc/royal_commission_nat_devel-e/memoires/fbrif130.htm

Guay, M. (1950). Couture – Dressmaking. Dans *Centre d'Art de Ste-Adèle. Divertissement* (s. p.). [Programmation du Centre d'art de Sainte-Adèle de l'été 1950, brochure imprimée] (# Rég-15-26). Société d'histoire et de généalogie des Pays-d'en-Haut, Saint-Sauveur, Québec.

Guggenheim, P. (1979). *Out of This Century : Confessions of an Art Addict*. New York : Universe Books.

Guité, S. (1960, 16 juin). *Lettre tapuscrite destinée à Robert Ayre* [correspondance]. Fonds d'archives Suzanne Guité (P37, « valise brune », C41). Centre d'archives du Musée de la Gaspésie, Gaspé, Québec.

Guité, S. (1972). *Historique du centre d'art de Percé.* [Document tapuscrit non publié]. Fonds d'archives Suzanne Guité (P37, B11, C3). Centre d'archives du Musée de la Gaspésie, Gaspé, Québec.

Guité-Tommi, S. (1956, 29 juin). Le Centre d'Art de Percé. *Ma Gaspésie* (Black Cape), p. 1, 8.

Guité-Tommi, S. (1957, 15 mars). *Lettre tapuscrite destinée à L'Honorable Paul Sauvé* [correspondance]. Fonds d'archives Suzanne Guité (P37, B1, C8). Centre d'archives du Musée de la Gaspésie, Gaspé, Québec.

Guité-Tommi, S. (1957, 5 juin). *Lettre tapuscrite destinée à L'Honorable Paul Sauvé* [correspondance]. Fonds d'archives Suzanne Guité (P37, B1, C8). Centre d'archives du Musée de la Gaspésie, Gaspé, Québec.

Guité-Tommi, S. (1958, 9 mai). *Lettre tapuscrite destinée à Monsieur Jacques Laroche* [Correspondance]. Fonds d'archives Suzanne Guité (P37, B1, C8). Centre d'archives du Musée de la Gaspésie, Gaspé, Québec.

Guité-Tommi, S. (1958, 16 juin). *Lettre tapuscrite destinée au Dr Camille Pouliot* [Correspondance]. Fonds d'archives Suzanne Guité (P37, B1, C8). Centre d'archives du Musée de la Gaspésie, Gaspé, Québec.

Guité-Tommi, S. (1958, 15 octobre). *Lettre tapuscrite destinée à Monsieur Jean Bruchési* [Correspondance]. Fonds d'archives Suzanne Guité (P37, B1, C8). Centre d'archives du Musée de la Gaspésie, Gaspé, Québec.

Guité-Tommi, S. (1960). *Déclaration de raison sociale de « le Centre d'Art de Percé* ». Fonds d'archives Cour Supérieure (TP11, S4, SS20, SSS48). Bibliothèque et Archives nationales du Québec, Centre de Rimouski, Rimouski, Québec.

Guité-Tommi, S. (1960, 7 juin). *Lettre tapuscrite destinée au Dr Camille Pouliot* [Correspondance]. Fonds d'archives Suzanne Guité (P37, B1, C9). Centre d'archives du Musée de la Gaspésie, Gaspé, Québec.

Guité-Tommi, S. (1960, 9 juillet). *Lettre tapuscrite destinée à Gérard Lévesque* [Correspondance]. Fonds d'archives Suzanne Guité (P37, B1, C9). Centre d'archives du Musée de la Gaspésie, Gaspé, Québec.

Gwendolyn Norris Fuller Exhibits Paintings. (1959, 17 septembre). *The News and Eastern Townships Advocate* (St. Johns), p. 19.

Gwyn, S. (1971a). *La femme canadienne et les arts* (monographie basée sur des études par N. Cohen, F. Daley, E. Kilbourn, J. Kraglund, G. Marcotte, E. O'Grady, A. Pontaut et J. Rudel-Tessier, avant-propos par Jean Le Moyne). Étude no 7 préparée pour la Commission royale d'enquête sur la situation de la femme au Canada. Ottawa : Information Canada.

Gwyn, S. (1971b). *Women in the Arts in Canada*, (monographie basée sur des études par N. Cohen, F. Daley, E. Kilbourn, J. Kraglund, G. Marcotte, E. O'Grady, A. Pontaut et J. Rudel-Tessier, avant-propos par Jean Le Moyne). Étude no 7 préparée pour la Commission royale d'enquête sur la situation de la femme au Canada. Ottawa : Information Canada.

Ha, M.-P. (2014), *French Women and the Empire : The Case of Indochina*. Oxford : Oxford University Press.

Hagaman, S. (1990, automne). Feminist Inquiry in Art History, Art Criticism, and Aesthetics : An Overview for Art Education. *Studies in Art Education*, *32*(1), p. 27-35.

Hall. Lee. (1991). *Betty Parsons : Artist, Dealer, Collector*. New York : H. N. Abrams.

Hamel, M. (1969, 14 août). Heurs et malheurs du Centre d'Art de Percé. *Le Portage* (l'Assomption), p. 1, 6.

Hamel, N. (2008). *« Notre maître le passé, notre maître l'avenir ». Paul Gouin et la conservation de l'héritage culturel du Québec*. Québec : Les Éditions de l'IQRC.

Hammond, C. I. (2012). « I Weep for Us Women ». Modernism, Feminism, and Suburbia in the Canadian Hom Journal's Home'53 Design Competition. Dans K. Huneault et J. Anderson (dir.), *Rethinking Professionalism : Women and Art*

in Canada, 1850-1970 (p. 194-224). Montréal et Kingston : McGill-Queen's University Press.

Handler, R. (1988). *Nationalism and the Politics of Culture in Quebec*. Madison : The University of Wisconsin Press.

Haraway, D. (1988, automne). Situated Knowledges : The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective. *Feminist Studies*, *14*(3), 575-599.

Harris, L. and others. (1944-1945). Community Art Centres – A Growing Movement. *Canadian Art*, *2*(2), 62-63, 77, 85.

Harvey, F. (2010). Georges-Émile Lapalme et la politique culturelle du Québec : genèse, projet et désillusion. *Les Cahiers des dix*, (64), 1-46.

Harvey, F. (2011). *Chronologie de l'action du gouvernement du Québec dans le domaine culturel – 1867-2011*. Québec : Institut national de la recherche scientifique, Centre Urbanisation Culture Société.

Harvey, F. (2014). Le gouvernement Duplessis, l'éducation et la culture, 1944-1959. *Les Cahiers des dix*, (68), 169-247.

Harvey, F. (2015, avril). *À l'origine des politiques culturelles de l'État québécois, sous les gouvernements Taschereau, Godbout, Duplessis et Lesage (1919-1964)*. Document d'accompagnement de la communication présentée dans le cadre des midis-conférences de la chaire Fernand-Dumont sur la culture, Montréal, Québec. Récupéré de http ://www.chairefernanddumont.ucs.inrs.ca/wp-content/uploads/2015/05/HarveyF_2015_L_Etat_et_la_culture.pdf

Harvey, F. et Fortin, A. (1995). *La nouvelle culture régionale*. Québec : Institut québécois de recherche sur la culture.

Harvey, F et Southam, P. (1972). *Chronologie du Québec* (1940-1971). Québec : Institut supérieur des sciences humaines.

Harvey, M. (1982). Le Centre d'Art de Percé a 25 ans. *Magazine Gaspésie, 20*(3), p. 9-10.

Haworth, C. (1964, mai-juin). Agnès Lefort Opened the Door to Let in Movement. *Canadian Art*, (91), 124-126.

Heinich, N. (1993). *Du peintre à l'artiste. Artisans et académiciens à l'âge classique*. Paris : Éditions de Minuit.

Heinich, N. (2001). *La sociologie de l'art*. Paris : Découverte.

Heinich, N. (2009). *Faire voir : L'art à l'épreuve de ses médiations.* Paris : Les Impressions Nouvelles.

Helen Mazelow. (2005, 17 juin). *The Globe and Mail,* p. S6.

Heller, J. et Heller, N. G. (2013). *North American Artists of the Twentieth Century : A Biographical Dictionary*. Londres : Routledge.

Hénault, G. (1959, 1er octobre). Chez Denyse Delrue : Exposition d'ouverture, *Le Devoir*, p.11.

Hénault, G. (1960, 20 octobre). Sérigraphies d'enfants à la galerie Libre. *Le Devoir*, p. 10.

Hill, C. (1975). *Peinture canadienne des années trente*. Ottawa : Galerie nationale du Canada.

Hill, H. (1962, 17 mars). Facts fancies. *The Gazette* (Montréal), p. 14.

Historique. (s. d.). [Document tapuscrit non publié]. Fonds d'archives Centre d'art de Cowansville (P3). Société d'histoire de Cowansville, Cowansville, Québec.

Hodkinson, E. (1960, 26 octobre). Home Becomes Art Gallery. Art Exhibition Opened by « Ordinary Housewife ». *The Montreal Star*, p. 42.

Holzhauer Baker, M. (1987). Community Art Centers and Exhibitions. Dans J. Franklin White (dir.), *Art in Action : American Art Centers and the New Deal* (p. 167-169). Metuchen (NJ) : The Scarecrow Press.

Hospitalité du Centre d'Art Mauricien. (1958, 18 novembre), *Le Nouvelliste* (Trois-Rivières) p. 10.

Huguette. (1955, 27 août). Magnifique succès de la foire de l'Art et du Livre à Ste-Adèle. *Radiomonde et télémonde*, p. 11, 13.

Huneault, K. (2012). Professionalism as Critical Concept and Historical Process for Women and Art in Canada. Dans K. Huneault et J. Anderson (dir.), *Rethinking Professionalism : Women and Art in Canada, 1850-1970* (p. 3-52). Montréal et Kingston : McGill-Queen's University Press.

Huneault, K. et Anderson, J. (dir.). (2012). *Rethinking Professionalism : Women and Art in Canada, 1850-1970*. Montréal et Kingston : McGill-Queen's University Press.

Illien, G. (1999). *La Place des Arts et la Révolution tranquille. Les fonctions politiques d'un centre culturel*. Sainte-Foy : Les éditions de l'IQRC.

Important et fécond travail du Centre d'art de Ste-Adèle. (1953, 23 octobre). *Le Canada*, p. 8.

Inaugural Exhibition of Paintings. Cowansville Art Centre. July 21st, 1956 / Exposition inaugurale de peintures. Centre d'art de Cowansville. Le 21 juillet, 1956. (1956). [Liste et prix des œuvres de l'exposition inaugurale du Centre d'art de Cowansville]. Fonds d'archives Centre d'art de Cowansville (P3, Documents). Société d'histoire de Cowansville, Cowansville, Québec.

Incident à l'École des beaux-arts. (1945, 14 juin). *La Presse*, p. 19.

Informations de base sur Denyse Delrue. (s. d.). [Document tapuscrit, non publié]. Collections spéciales, dossier documentaire « Denyse Delrue », chemise « 1/13 (Entrevues) ». Bibliothèque des arts de l'Université du Québec à Montréal, Montréal.

International Association of Art Critics – Canada (2018). *Bref historique. AICA-Canada.* Récupéré de https ://aica-canada.org/fr/historique-aica-canada/

Jaque, L. (1959, printemps). Un cas de jeunesse ardente. *Vie des Arts*, (14), 13-17.

Jasmin, C. (1961, 7 octobre). Charles Gagnon. *La Presse*, Supplément 3, p. 7.

Jasmin, C. (1962, 11 août). Parlons galeries d'art, *La Presse*, cahier Cinéma, beaux-arts, littérature, radio-télévision, théâtre, musique, p. 5.

Jasmin, C. (2008, 6 août). L'écurie de Sainte-Adèle. *Claude Jasmin, écrivain. Point comme net*. Récupéré de http ://www.claudejasmin.com/wordpress/ 2008/08/06/lecurie-de-sainte-adele/

Jasmin, J. (anim.). (1954, 13 octobre). L'art vivant de Paul-Émile Borduas. *Carrefour*. Émission radiophonique. Montréal : Radio-Canada, 13 min 43 s. Récupéré de http ://archives.radio-canada.ca/arts_culture/ arts_visuels/clips/14434/ [non disponible].

Jean-Louis. (1954, 24 avril). En flirtant dans les studios et les coulisses. *Radiomonde et Télémonde*, p. 15.

Jones, C., Svejenova, S., Pedersen, J. S. et Townley, B. (2016). Misfits, mavericks and mainstreams : Drivers of innovation in the creative industries. *Organization Studies, 37*, 751–768.

Journées de l'Entrepreneuriat culturel et créatif. (2015, avril). *L'entrepreneur culturel : un entrepreneur comme les autres?* Récupéré de https ://www.pole-entrepreneuriat-culturel.com/uploads/8/8/4/2/88420720/l %E2 %80 %99 entrepreneur_culturel %C2 %A0-arcade2.pdf

Jozefacka, A. (2017). Zak, Galerie. *Leonard A. Lauder Research Center for Modern Art. Metropolitan Museum of Art.* Récupéré de https ://www.metmuseum.org/ art/libraries-and-research-centers/leonard-lauder-research-center/ research/index-of-cubist-art-collectors/zak-galerie

Judith Maud Schildkraut. (1930). *Registres paroissiaux et Actes d'état civil du Québec (Collection Drouin), 1621 à 1968*. Institut Généalogique Drouin ; Montreal, Quebec, Canada ; Drouin Collection ; Auteur : Gabriel Drouin, comp. Récupéré de Ancestry.com

Julien, P.A. et Marchesnay, M. (1996). *L'entrepreneuriat*. Paris : Economica.

Karel, D. (1992). *Dictionnaire des artistes de langue française en Amérique du Nord : peintres, sculpteurs, dessinateurs, graveurs, photographes et orfèvres*. Québec : Presses de l'Université Laval.

Kennedy, C. et Jaques, L. (1951, 31 mars). Montreal Sculptor Roussil Causes Second Controversy. *The Standard* (Montréal), p. 11-12.

Kirkwood Walker, S. (1996). *This Woman in Particular. Contexts for the Biographical Image of Emily Carr*. Waterloo (Ont.) : Wilfrid University Press.

L'Actuelle, une galerie pour la jeune peinture. (1955, 28 mai). *La Presse*, p. 74.

L'art canadien et l'école d'art canadien. Intéressants aperçus exposés par M. Charles Maillard, dans sa causerie de samedi soir. (1931, 26 janvier). *Le Devoir*, p. 8.

L'art commercial à l'honneur à la galerie A. Lefort. (1950, 15 novembre). *Le Canada*, p. 2.

L'art et nous. Chronique du Centre d'Art de Chicoutimi. (1955, 3 décembre). *Le Progrès du Saguenay* (Chicoutimi), p. 4.

L'Association des marchands de tableaux. (1968, 28 février). *La Presse*, p. 59.

L'hon. Côté révèle les règlements des Concours artistiques de 1955. (1955, 11 janvier). *Le Soleil*, p. 13.

La Direction. (1956, janvier-février). Au lecteur. *Vie des Arts*, (1), 2-3.

La Galerie Denyse Delrue s'agrandit. (1959, 29 août). *Le Devoir*, p. 11.

La Grange-aux-Moines : un centre culturel pittoresque en Mauricie. (1960, 27 août). *La Presse,* p. 16.

La Nuit Laurentienne, une fête sans précédent. (1950, 14 août). *La Patrie*, p. 4.

La poésie canadienne à la Foire de Ste-Adèle. (1956, 18 août). *Le Devoir*, p. 5.

La présentation du récent livre de Gilles Hénault… (1960, 18 juin). *Le Devoir,* p. 11.

La prochaine exposition. (1936, 5 octobre). *Le Devoir*, p. 7.

La région de Sainte-Adèle vous offre des vacances idéales. (1952, 7 juin). *L'Autorité*, p. 3.

La région de Ste-Adèle vous offre des vacances idéales. (1952, 7 juin). *L'Avenir du Nord*, p. 5

La rénovation des arts domestiques. (1932, 4 juillet). *La Tribune* (Sherbrooke), p. 3, 8.

La saison du Centre d'art de Ste-Adèle. (1955, 28 mai). *La Presse*, p. 74.

La ville de Sorel possède maintenant son Centre d'Art. (1959, 15 décembre). *Le nouvelliste* (Trois-Rivières), p. 9.

LaCapra, D. (1994). Canons, Texts and Contexts. Dans *Representing the Holocaust : History, Therory Trauma* (p. 19-38). Ithaca : Cornwell University Press.

Lacoursière, J., Provencher, J. et Vaugeois, D. (2001). *Canada-Québec. Synthèse historique*. Québec : Éditions du Septentrion.

Lacroix, C. (2006, printemps). L'intégration des arts à l'architecture et à l'environnement dans les Cantons-de-l'Est. *La Revue d'études des Cantons-de-l'Est (RECE)*, (28), 59-76.

Lacroix, L. (2005). L'art au service de l'utile et du patriotique. Dans M. Cambron (dir.), *La vie culturelle à Montréal vers 1900* (p. 55-70). Montréal : Editions Fidès.

Lacroix, R., Ayot, P., Lussier, P. et Dugas, M. (1977, été). To the Editor – ArtMagazine, April 1st, 1977. *Parachute*, (7), 34-35.

Lafleur, G. (2011). *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). Université du Québec à Montréal. Récupéré de https ://archipel.uqam.ca/4006/

Lafleur, J. J. (1950, 28 avril). Ste-Adèle devient le Centre d'Art des Laurentides. *L'Avenir du Nord* (Joliette), p. 1.

Lafleur, J. J. (1951, 18 mai). Saison extraordinaire prévue au Centre d'Art de Ste-Adèle. *L'Avenir du Nord* (Joliette)*,* p. 1, 4, 6.

Lageira, J., Brunn, A. et Baudrillard, J. (s. d.). Modernité. Dans *Encyclopædia Universalis*. Récupéré de http ://www.universalis.fr/encyclopedie/modernite/

Lajoie, N. (2015). *Textes sur l'art. Articles parus dans Le Devoir (1955-1956) et autres écrits sur l'art*. Montréal : Éditions Hurtubise.

Lake, S. (1959, 19 février). Masson – Modern Art « Incredible Junk ». *The Ottawa Journal*, p. 30.

Lamarche, L. (2015). LActuelle, à toute vitesse. Dans L. Lamarche, G. Daigneault et L. Bouraly*, L'Actuelle (1955-1957)* (p. 19-29). Montréal : Les Éditions du Passage.

Lamarche, L., Daigneault G.et Bouraly, L. (2015). *L'Actuelle (1955-1957).* Montréal : Les Éditions du Passage.

Lamer, S. (1964,1er octobre). La galerie Ars Classica. *La Patrie*, p. 40.

Lamy, L. (1962, 28 septembre). Dans les galeries… *Le Devoir*, p. 6.

Langlais, G. (1935, novembre). L'Histoire Originale d'une Jeune Fille…. *La Revue Moderne*, p. 4.

Langlais, G. (1962, 17 octobre). Denise Provost fera-t-elle éclater « La Balsamine »? *L'Étoile du Nord* (Joliette), p. 12.

Larsen, C. (1962, 25 juillet). Quand les granges du Québec deviennent des Centres d'art. *Le Devoir*, p. 6.

Lasnier, M. (1958, 23 mai). Mme Robert Choquette, directrice du Centre d'Art. D'une vie familiale équilibrée aux responsabilités sociales. *La Presse*, p. 18.

Lasnier, M. (1962, octobre). En vedette à l'étranger : Les femmes peintres du Québec. *Châtelaine*, p. 32-35, 100-106.

Laurentian Night Festive in St. Adele As More than 25,000 People Gather. (1950, 14 août). *The Gazette* (Montréal), p. 13.

Lauréats des concours d'art de la province. (1948, 2 avril). *Le Devoir*, p. 5.

Lavoie, Denis. (1983, 14 mai). La chicane est prise au centre d'art de Percé. *La Presse,* p. D-20.

Lawrence, J. (1955, août). Quebec Civil Code – Amendment and Revision 1954-1955. *McGill Law Journal*, *2*(1), 69-70.

Le Boulevardier. (1949, 1er septembre). Rumeurs et potins. *Photo-Journal*, p. 42.

Le Centre artistique de Sainte-Adèle. (1956, 22 juin). *La Patrie*, p. 12.

Le Centre d'Art de Percé. (1961, 12 août). *Gazette officielle de Québec, 93*(32), p. 3568-3569.

Le Centre d'art de Percé fête son 25e anniversaire. (1982, 23 juin). *Le Devoir*, p. 17.

Le Centre d'Art de Percé Inc. (1950, 17 décembre). *Gazette officielle de Québec, 92*(51), p. 5194.

Le Centre d'Art de Sainte-Adèle. (1952, 13 juin). *L'Avenir du Nord* (Joliette), p. 5-6.

Le Centre d'Art de Ste-Adèle, Inc. Québec. Cours de vacances 9 juillet au 18 août / Vacation Courses July 9 to August 18. (1951). [Programmation des cours du Centre d'art de Sainte-Adèle de l'été 1951, brochure imprimée]. Collections spéciales, boîte « Don de Mme Hélène Sicotte – Boîte 2/2 » [non traitée], dossier « Centre d'art de Ste-Adèle ». Bibliothèque des Arts de l'Université du Québec à Montréal, Montréal, Québec.

Le Centre d'Art de Ste-Adèle, Inc. Québec. Cours de vacances 13 juillet au 22 août / Vacation Courses July 13 to August 22. (1953). [Programmation des cours du Centre d'art de Sainte-Adèle de l'été 1953, brochure imprimée]. Collections spéciales, dossier « Centre d'Art de Sainte-Adèle ». Bibliothèque des Arts de l'Université du Québec à Montréal, Montréal, Québec.

Le Centre d'Art de Ste-Adèle remporte un franc succès. (1952, 14 novembre). *L'Avenir du Nord* (Joliette)*,* p. 5.

Le centre d'art de Trois-Rivières. (1955, 9 septembre). *Le Bien Public* (Trois-Rivières), p. 1.

Le Centre d'Art inaugure sa saison picturale. (1950, 10 juillet). *Le Canada,* p. 7.

Le Coin de Ste-Adèle. (1950, 28 juillet). *L'Avenir du Nord* (Joliette), p. 10.

Le concours artistique provincial. (1948, 20 décembre). *Le Devoir*, p. 3.

Le défilé annuel du 18 au Centre d'Art de Ste-Adèle. (1951, 18 août). *Le Devoir*, p. 6.

Le directeur (Maillard, C.). (1944). *Exposition des travaux de vacances (années 1944)* [Annonce de résultats d'un concours, document tapuscrit non publié]. Fonds d'archives de l'École des beaux-arts de Montréal (5P-610/29). Service des archives et de gestion des documents de l'UQAM, Montréal, Québec.

Le Dr Gérin-Lajoie réélu président du Centre d'art. (1952, 20 mai 1952). *Le Devoir*, p. 10.

Le Dr Penfield à Cowansville dit l'intérêt des petits centres d'art. (1956, 23 juillet). *Le Devoir,* p. 6.

Le Garden Party annuel du Centre d'Art de Ste-Adèle. (1956, 5 juillet). *L'Avenir du Nord* (Joliette), p. 1.

Le « grand prix de peinture ». (1945, 22 février). *Le Devoir*, p. 6.

Le Marchand, L. (1950, 13 avril). Les peintures et sculptures de S. Guité au Cercle Universitaire. *Photo-Journal*, p. 38.

Le Marchand, L. (1950, 9 novembre). Les caricatures décoratives de Lapalme chez Agnès Lefort. *Photo-Journal*, p. 3.

Le Morvan, M. (2011). *Berthe Weill 1865-1951 : La petite galeriste des grands artistes*. Orléans : L'Écarlate.

Le Morvan, M. (2017). Une galeriste d'avant-garde sous-estimée : Berthe Weill. *Archives Juives, 50*(1), 10-25.

Le Myre, S. (1952, 4 décembre). L'art conduit Pauline Rochon de Ste-Adèle en Floride. *Photo-Journal*, p. 8.

Le nouveau comité féminin prend déjà beaucoup d'ampleur. (1950, 1er juin). *Le Canada*, p. 6, 2.

Le peintre Bellefleur de retour au pays. (1955, 2 octobre). *Le Petit Journal,* p. 51.

Le premier prix du Club des Beaux-Arts (œ soumises par les candidats) à J.-Guy Mongeau. (1960, 10 mai). *Le Devoir*, p. 9.

Lee, E. (1962, 24 juillet). District Obituaries. *The Windsor Star* (Windsor, Ont.), p. 4.

Lefort, A. (1949a). [Document manuscrit sans titre. Introduction bilingue pour le cours qu'elle offre le samedi matin au Centre d'art de Sainte-Adèle]. Collections spéciales, boîte « Agnès Lefort » [non traitée]. Bibliothèque des arts de l'Université du Québec à Montréal, Montréal, Québec.

Lefort, A. (1949b). Comment j'ai découvert Gordes. *La Revue dominicaine, 55*(1), 51-56.

Lefort, A. (1950a). *Déclaration de raison sociale de « Galerie Agnès Lefort ».* Fonds d'archives Cour Supérieure (TP11, S2, SS20, SSS48). Bibliothèque et Archives nationales du Québec, Centre du Vieux-Montréal, Montréal, Québec.

Lefort, A. (1950b). La Peinture – Painting. Dans *Centre d'Art de Ste-Adèle. Divertissement* (s. p.). [Programmation du Centre d'art de Sainte-Adèle de l'été 1950, brochure imprimée] (# Rég-15-26). Société d'histoire et de généalogie des Pays-d'en-Haut, Saint-Sauveur, Québec.

Lefort, A. (1951). Comprendre la peinture moderne. *Les carnets viatoriens*, *16*(2), 92-95.

Lefort, A. (1951, juin-juillet). Réflexions d'un marchand de tableaux. *La nouvelle revue canadienne, 1*(3), p. 75-78.

Lefort, A. (1952, juin-juillet). Rétrospective. *La nouvelle revue canadienne, 2*(2), 137-141.

Lefort, A. (1952). Interviewéee par Réjane Desrameaux en avril 1952 sur les ondes de CKAC [Transcription tapuscrite de l'entrevue]. Collections spéciales, boîte « Dons à traiter #44 » [non traitée], dossier « Agnès Lefort » (boîte bleue), chemise « Dossiers d'artistes ». Bibliothèque des arts de l'Université du Québec à Montréal, Montréal, Québec.

Lefort, A. (1955a). To Reveal the Structure of a Painting. *Canadian Art, 13*(11), 206-208.

Lefort, A. (1955b). La peinture canadienne d'expression française. *Point de vue*, *1*(2), 17-20.

Lefort, A. (1955, juillet). La Galerie Agnès Lefort. [Document tapuscrit non publié. Montréal]. Collections spéciales, boîte « Dons à traiter #44 » [non traitée], dossier « Agnès Lefort » (boîte bleue), chemise « Dossiers d'artistes ». Bibliothèque des arts de l'Université du Québec à Montréal, Montréal, Québec.

Lefort, A. (1955, octobre). La Galerie Agnès Lefort. [Document tapuscrit non publié. Avec la mention « Pour la Radio. RADIO FREE EUROPE – en cinq langues » en entête]. Collections spéciales, boîte « Dons à traiter #44 » [non traitée], dossier « Agnès Lefort » (boîte bleue), chemise « Dossiers d'artistes ». Bibliothèque des arts de l'Université du Québec à Montréal, Montréal, Québec.

Lefort, A. (1959, 16 février). How much of Modern Art is Junk? [Texte tapuscrit et annoté à la main de la présentation d'Agnès Lefort à la Galerie nationale du Canada, sur papier ayant l'entête de la Galerie Agnès Lefort]. Collections spéciales, boîte « Dons à traiter #44 » [non traitée], dossier « Agnès Lefort » (boîte bleue), chemise « Dossiers d'artistes ». Bibliothèque des arts de l'Université du Québec à Montréal, Montréal, Québec.

Legault, E. (1950). Theatre. Dans *Centre d'Art de Ste-Adèle. Divertissement* (s. p.). [Programmation du Centre d'art de Sainte-Adèle de l'été 1950, brochure imprimée] (# Rég-15-26). Société d'histoire et de généalogie des Pays-d'en-Haut, Saint-Sauveur, Québec.

Lemieux, J.-P. et C. Picher. (1956). La société des arts plastiques de la province de Québec. *Vie des Arts*, (1), 14-17.

Leonard & Bina Ellen Art Gallery. (1996). *La galerie Agnès Lefort : Montréal 1950-1961. The Agnès Lefort Gallery : Montreal 1950-1961*. Catalogue d'exposition (Montréal, Galerie Leonard & Bina Ellen, 23 avril - 1er juin 1996). Montréal : Galerie Leonard & Bina Ellen, Université Concordia.

Lepage, J. (1984, 20 octobre). L'art français a 50 ans. *La Presse*, p. F-8.

Leroux, N. (1995, printemps). Guido Molinari. Quand le spectateur se fait créateur. *Vie des Arts, 39*(158), 36-39.

Les activités d'hiver du Centre d'Art de Ste-Adèle. (1954, 23 janvier). *La Presse*, p. 65.

Les agréables vacances du Centre d'Art de St-Adèle. (1952, 12 juin). *La Patrie*, p. 16-17.

Les bruits de la ville. (1954, 3 juillet). *Photo-Journal*, p. 5, 2.

Les concours artistiques 1956. (1956, Noël). *Vie des Arts*, (5), 34.

Les « Concours artistiques '57 » à l'École des Beaux-Arts. (1957, 15 novembre). *La Presse*, p. 34.

Les concours artistiques de la province. (1947, 25 décembre). *Le Devoir*, p. 3.

Les concours artistiques de la Province pour 1960. (1960, 22 avril). *Le Soleil*, p. 5.

Les concours artistiques de la province pour l'année 1953-54. (1953, 15 décembre). *Le Soleil*, p. 17.

Les concours artistiques : jusqu'au 7. (1962, 18 août). *Le Devoir*, p. 14.

Les expositions. (1953, 21 septembre). *La Presse*, p. 25.

Les gagnants des concours artistiques. (1948, 1er avril). *La Presse*, p. 17.

Les galeries… en bref. (1972, 11 mars). *Le Devoir*, p. 18.

Les Indépendants furent les seuls défenseurs de l'Art. (1941, 26 avril). *L'Action catholique,* p. 3.

Les résultats du concours artistique de la province. (1949, 1er avril). *Le Devoir*, p. 5.

Les sérigraphies de Beaudin à Granby. (1958, 31 janvier). *La Presse*, p. 38.

Letters Patent Incorporating « Cowansville Art Center ». (1959). Fonds d'archives Centre d'art de Cowansville (P3, Documents). Société d'histoire de Cowansville, Cowansville, Québec.

Lettres patentes : Le Centre d'Art de Percé Inc. (1959, 3 janvier). *Gazette officielle de Québec, 91*(1), p. 14.

Lettres patentes : Le Centre d'art de Percé Inc. (1965, 16 octobre). *Gazette officielle de Québec*. *97*(42), p. 5416.

Lettres patentes : Le Centre d'Art de Ste-Adèle Inc. (1951, 5 janvier). *Gazette officielle de Québec, 83*(1), p. 40.

Linteau, P.-A., Durocher, R., Robert, J.-C. et Ricard, F. (1989). *Histoire du Québec contemporain*. Tome II : *Le Québec depuis 1930*. (nouv. éd. rév.). Montréal : Boréal.

Lismer, A. (1949). The province of Quebec provides Art education…. Dans *Centre d'Arts de Ste-Adèle* (s. p.). [Programmation des cours du Centre d'art de Sainte-Adèle de l'été 1949, brochure imprimée]. Collections spéciales, boîte « Don de Mme Hélène Sicotte – Boîte 2/2 » [non traitée], dossier « Centre d'art de Ste-Adèle ». Bibliothèque des Arts de l'Université du Québec à Montréal, Montréal, Québec.

Liste des œuvres de la collection permanente (1979). [Document tapuscrit non publié]. Fonds d'archives Centre d'art de Cowansville (P3, Documents). Société d'histoire de Cowansville, Cowansville, Québec.

Liste des salaires et gages payables aux Professeurs et / ou Instructeurs du Centre d'Art de Percé du 1er juillet au 1er septembre. (1958, 29 août). [Formulaire du Ministère du Bien-Être social et de la Jeunesse, Service de l'Aide à la Jeunesse,

complété. Signé par « A. Tommi »]. Fonds d'archives Suzanne Guité (P37, B1, C8). Centre d'archives du Musée de la Gaspésie, Gaspé, Québec.

Liste des salaires et gages payables aux Professeurs et / ou Instructeurs du Centre d'Art de Percé du 1er juillet au 1er septembre. (1959). [Formulaire du Ministère du Bien-Être social et de la Jeunesse, Service de l'Aide à la Jeunesse, complété]. Fonds d'archives Suzanne Guité (P37, B1, C9). Centre d'archives du Musée de la Gaspésie, Gaspé, Québec.

Liste des salaires et gages payables aux Professeurs et / ou Instructeurs du Centre d'Art de Percé du 1er août au 1er septembre. (1960, 4 septembre). [Formulaire du Ministère de la Jeunesse, Service des cours de culture populaire, complété. Signé par Suzanne Guité-Tommi]. Fonds d'archives Suzanne Guité (P37, B1, C9). Centre d'archives du Musée de la Gaspésie, Gaspé, Québec.

Lorrain, R. (1950). Lettre de Roland Lorrain en ce moment à Paris. Dans *Centre d'Art de Ste-Adèle. Divertissement* (s. p.). [Programmation du Centre d'art de Sainte-Adèle de l'été 1950, brochure imprimée] (# Rég-15-26). Société d'histoire et de généalogie des Pays-d'en-Haut, Saint-Sauveur, Québec.

Lorrain, R. (1955, 24 septembre). Agnès Lefort Peintresse – Animatrice d'avant-garde. *Le Devoir du Dimanche*, p. 3, 12-13.

Lueloff, Jorie. (1965, 3 janvier). In Art World, Women Brush With Business. *The Baltimore Sun* (Baltimore, Maryland), p. C-1.

M. Charles Maillard précise sa pensée sur l'attribution des bourses d'études. (1938, 19 mai). *Le Canada*, p. 3.

M. Paul Gouin fait l'éloge du centre d'art de Ste-Adèle. (1952, 30 mai*). L'Avenir du Nord* (Joliette), p. 1, 7.

Madge Smith fonds : Finding Aid. (s. d.). *Musée des beaux-arts du Canada (Ottawa), Bibliothèque et Archives*. Récupéré de https ://www.gallery.ca/library/ ngc078.html

Magnifique programme au Centre d'art de Ste-Adèle. (1957, 4 juillet). *La Patrie*, p. 11.

Manifestation aux Beaux-Arts. (1945, 13 juin). *Le Canada*, p. 9, 2.

Manseau, M.-J. (1962). La Chambre de Commerce de Sainte-Adèle. Dans Centre d'Art de Sainte-Adèle, *Le Centre d'Art de Sainte-Adèle* [Programmation des cours du Centre d'art de Sainte-Adèle de l'été 1962, brochure imprimée]. Bibliothèque et Archives du Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa, Ontario.

Many Members at Opening of Cowansville Club. (1936, 30 mai). *Sherbrooke Daily Record* (Sherbrooke), p. 8.

Marcotte, J. (2000). *Les galeries Denyse Delrue (1957-1984)*. (Mémoire de maîtrise). Université du Québec à Montréal.

Marquis, A. (1989). Conscience politique et ouverture culturelle : les Éditions d'Orphée. Dans R. Giguère et A. Marquis (coll.), *L'édition de poésie. Les éditions Erta, Oprhée, Nocturne, Quartz, Atys et l'Hexagone* (p. 87-120). Sherbrooke : Ex Libris.

Marriages. Klingon-Lee. (1955, 16 août). *Sherbrooke Daily Record* (Sherbrooke), p. 8.

Martin, G. (1960, décembre). Agnès Lefort. A petite Connoisseur whose Gallery is a Show Place for this City's Artists. *The Elizabethan*, 18-19, 31.

Masurovsky, M. (2017). La Galerie Zak, 1926-1945. *Archives juives, 50*(1), 75-84.

Mayer, S. (2018, 6 septembre). Le Québec ancien de Ramsay Traquair. *Carnet de la Bibliothèque nationale*. Récupéré de http ://blogues.banq.qc.ca/ carnetbibliothequenationale/2018/09/06/le-quebec-ancien-de-ramsay-traquair/.

McCarthy, K. D. (1991). *Women's culture American philanthropy and art : 1830-1930*. Chicago : University of Chicago Press.

McClellan, A. (2008). *The Art Museum from Boullée to Bilbao*. Berkeley : The University of California Press.

McCubbin, D. (1954, novembre). The Women of Montreal. *Chatelaine*, 11-15.

McCullough, Norah. (1946, novembre-décembre). The Art Centre : A Flourishing Plant. *Canadian Art, 4*(1), 27-31.

McRoberts, K. (1996). La thèse tradition-modernité : l'historique québécois. Dans M. Elbaz, A. Fortin et G. Laforest (dir.), *Les frontières de l'identité. Modernité et postmodernisme au Québec* (p. 29-45). Québec : Les Presses de l'Université Laval.

McTavish, L. (2012). The Rewards of Professionalization : Alice Lusk Webster and the New Brunswick Museum, 1933-53. Dans K. Huneault et J. Anderson (dir.), *Rethinking Professionalism : Women and Art in Canada, 1850-1970* (p. 83-105). Montréal et Kingston : McGill-Queen's University Press.

Meehan, H. (1952, 10 novembre). Petite Canadienne Heads South To Introduce the « Real Canada ». *The Gazette* (Montréal), p. 10.

Meeting Day Changed By Cowansville W.A. (1957, 21 novembre). *Sherbrooke Daily Record* (Sherbrooke), p. 8.

Merrow, M. (1953, 30 juin). Distaff Artist Opens New Gallery. *The Montreal Herald* (Montréal), p. 12.

Michaud Reusch, D. (1950). Le Tissage – Weaving. Dans *Centre d'Art de Ste-Adèle. Divertissement* (s. p.). [Programmation du Centre d'art de Sainte-Adèle de l'été 1950, brochure imprimée] (# Rég-15-26). Société d'histoire et de généalogie des Pays-d'en-Haut, Saint-Sauveur, Québec.

Michon, J. (dir.). (2004) *Histoire de l'édition littéraire au Québec au XXe siècle. Le temps des éditeurs : 1940-1959, 2.* Montréal : Fides.

Mill, J. S. (1869). *De l'assujettissement des femmes* (E. Cazelles, trad.). Récupéré de http ://classiques.uqac.ca/classiques/Mill_john_stuart/assujettissement_ femmes/ass_femmes.html

Millar, J. (1993, hiver). Vitalité et pluralisme – La sculpture des années cinquante au Québec : Le travail de Anne Kahane et Suzanne Guité. *Espace Sculpture*, (22), 23-26.

Ministère de la Culture de France. (s. d. a.). Les prémices du Ministère. *Histoire du Ministère*. Récupéré de http ://www.culture.gouv.fr/Nous-connaitre/Decouvrir-le-ministere/Histoire-du-ministere/L-histoire-du-ministere/Les-premices-du-Ministere

Ministère de la Culture de France. (s. d. b.). Création du Ministère. *Histoire du Ministère.* Récupéré de http ://www.culture.gouv.fr/Nous-connaitre/Decouvrir-le-ministere/Histoire-du-ministere/L-histoire-du-ministere/Creation-du-Ministere

Ministère de la Culture et de la Communication. (s. d.). *Le 1 % artistique*. Récupéré de http ://www.culture.gouv.fr/Aides-demarches/Dispositifs-specifiques/Le-1-artistique

Ministère de la Jeunesse (1960, 23 juin). *Formulaire d'octroi de renouvellement de remboursement pour le Service des cours de Culture populaire au Centre d'art de Percé*. Fonds d'archives Suzanne Guité (P37, B1, C9). Centre d'archives du Musée de la Gaspésie, Gaspé, Québec.

Ministère de la Jeunesse (1960, 11 août). *Formulaire de remboursement pour le Service des cours de Culture populaire au Centre d'art de Percé : Amendement*. Fonds d'archives Suzanne Guité (P37, B, C9). Centre d'archives du Musée de la Gaspésie, Gaspé, Québec.

Ministère des Affaires culturelles du Québec. (1962). *Rapport annuel du ministère des Affaires culturelles de la province de Québec pour l'année finissant le 31 mars 1962*. Québec.

Ministère des Affaires culturelles du Québec. (1964). *Rapport du ministère des Affaires culturelles du Québec pour l'exercice se terminant le 1er avril 1964*. Québec.

Ministère des Affaires culturelles du Québec. (1965). *Rapport du ministère des Affaires culturelles du Québec pour l'exercice se terminant le 31 mars 1965*. Québec.

Ministère des Affaires culturelles du Québec. (1966). *Rapport du ministère des Affaires culturelles du Québec pour l'exercice se terminant le 31 mars 1966*. Québec.

Ministère des Affaires culturelles du Québec. (1967). *Rapport du ministère des Affaires culturelles du Québec pour l'exercice se terminant le 31 mars 1967*. Québec.

Ministère des Affaires culturelles du Québec. (1968-1969). *Rapport du ministère des Affaires culturelles du Québec pour l'exercice se terminant le 31 mars 1969*. Québec.

Ministère du Bien-Être social et de la Jeunesse (1959, 11 juin). *Formulaire d'octroi de renouvellement de remboursement de l'Aide à la Jeunesse du Service des cours de Culture populaire au Centre d'art de Percé*. Fonds d'archives Suzanne Guité (P37, B1, C9). Centre d'archives du Musée de la Gaspésie, Gaspé, Québec.

Mlle Agnès Lefort déclare : L'art abstrait : panacée contre l'envahissement du conformisme. (1959, 15 mai). *La Presse*, p. 18.

Mlle Pauline Rochon. (1954, 3 juillet). *La Patrie*, p. 42.

Mme Ria Lenssens invitée à former un chœur mixte au C. d'art de Ste-Adèle. (1951, 20 juillet). *L'Avenir du Nord* (Joliette), p. 8.

Moissan, S. (1960, 6 novembre). Françoise Bujold croit à la poésie ingénue des enfants. *La Patrie*, p. 99.

Molière et Chancerel au Théâtre du Côteau. (1956, 6 juin 1956). *Le Progrès du Saguenay* (Chicoutimi), p. 1.

Molinier, P. (2011). Le *care* à l'épreuve du travail. Vulnérabilités croisées et savoir-faire discrets. Dans P. Paperman et S. Laugier (dir.), *Le souci des autres : éthique et politique du* care (p. 339-357). Paris : Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales.

Molinier, P. (2015). Des différences dans les voix différentes : entre l'inexpressivité et la surexpressivité, trouver le ton. *Recherches féministes, 28*(1), 45-60.

Monnier, G. (1996), Figures du monde de l'art à Paris : Eileen Gray, Charlotte Perriand, Jeanne Bucher. *French Cultural Studies*, *7*(20), 141-147.

Montbizon, R. (1964, 19 septembre). A Visit With Agnes Lefort. *The Gazette* (Montréal), p. 26.

Montbizon, R. (1965, 18 septembre). Cowansville Art Centre : 10 Years. *The Gazette* (Montréal), p. 26.

Moray, G. (2014). *Harold Town : Life & Work*. Toronto : Art Canada Institute.

Morin, E. (1994, 16 avril). L'arrondissement naturel de Percé. *La Presse*, p. 11.

Morin, L. (1956, 3 août). Le Centre d'Art de Percé : l'œuvre de deux volontés têtues. *Le Progrès du Golfe* (Rimouski), p. 12.

Morisset, G. (1951). Les arts dans la province de Québec. Dans Commission royale d'enquête sur l'avancement des arts, lettres et sciences au Canada, *Les arts, lettres et sciences au Canada 1949-1951, Recueil d'études spéciales préparées pour la Commission Royale d'enquête sur l'avancement des arts, lettres et sciences au Canada* (p. 393-405). Ottawa : Edmond Cloutier, Imprimeur de Sa Majesté le Roi.

Morissette, J. (1957, 3 août). Le Centre d'Art de Percé. *Notre temps*, p. 4.

Moulin, R. (1967). Le marché de la peinture en France. Paris : Les Éditions de Minuit.

Moulin, R. (1992). *L'artiste, l'institution et le marché*. Paris : Flammarion.

Moureau, N. et Sagot-Duvauroux, D. (2006). *Le marché de l'art contemporain*. Paris : La Découverte.

Mouvement artistique. (1955, 10 février). *Le Lingot* (Saguenay), p. 3.

Murphy, K. et Lefort, A. (1932, juillet). Vive la Canadienne! *Canadian Home Journal*, 16-17.

Musée des beaux-arts de Montréal. (s. d). Formulaire produit par le MBAC intitulé « Information form for the purpose of making a record of artists and their work » completé par Agnès Lefort. Bibliothèque, dossier documentaire « Agnès Lefort ». Musée des beaux-arts de Montréal, Montréal, Québec.

Musée des beaux-arts de Montréal. (2007). *Guide du Musée des beaux-arts de Montréal*. Montréal : MBAM.

Musée des beaux-arts de Montréal. (2013). *Fritz Brandtner, « Découvrir l'art Québécois et canadien »*. Récupéré de http ://expositionvirtuelle.ca/artiste-artist/brandtner_fritz-eng

Musée des beaux-arts du Canada. (2003). *Dr Max Stern And the Dominion Gallery. A Selection from the Archives*. Ottawa : National Gallery of Canada.

Musée des beaux-arts du Canada. (2019). Collections. Musée des beaux-arts du Canada. Récupéré de https ://www.beaux-arts.ca/collection/artwork/dix-serigraphies

Musée national des beaux-arts du Québec. (s. d.) *Répertoire des expositions*. Récupéré de https ://www.mnbaq.org/ressources-documentaires/repertoire-des-expositions

Nakano Glenn, E. (2009). Le travail forcé : citoyenneté, obligation statuaire et assignation des femmes au *care*. Dans P. Molinier, S. Laugier et P. Paperman (dir.), *Qu'est-ce que le* care? *Souci des autres, sensibilité, responsabilité* (p. 115-158). Paris : Éditions Payot & Rivages.

Naubert-Riser, C. (1990). Marginality as a Political Stance : The Canadian Painter Jean Mc Ewen. Dans S. Guilbaut (dir.), *Reconstructing Modernism : Art in New York, Paris and Montreal 1945-1964* (p. 113-129). Cambridge : MIT Press.

Nearly 300 Works at Spring Exhibit. (1946, 29 mars). *The Gazette* (Montréal), p. 15.

New Art Gallery To Open. (1957, 31 janvier). *The Miami Herald* (Floride), p. 8-BR.

Niergarth, K. (2012). « What would He Have Us Do? » : « Gender and the Profession » of Artist in New Brunswick in th 1930s and 1940s. Dans K. Huneault et J. Anderson (dir.), *Rethinking Professionalism. Women in Art in Canada, 1850-1970* (p. 55-82). Montréal : McGill-Queen's University Press.

Niergarth, K. (2015). *The Dignity of Every Human Being : New Brunswick Artists and Canadian Culture between the Great Depression and the Cold War.* Toronto : University of Toronto Press.

Nochlin, L. (1971, janvier). Why Have There Been No Great Women Artists? *ARTnews, 69*(9), 22-39, 67-71.

Non-Objective Art On Display At Cowansville Art Centre. (1957, 17 avril). *Sherbrooke Daily Record* (Sherbrooke), p. 8.

Nos jeunes peintres exposent à McGill. (1951, 13 avril). *Le Canada*, p. 2.

Notes biographiques. (s. d.). Reproduit dans J. Marcotte, 2000, *Les galeries Denyse Delrue (1957-1984)* (mémoire de maîtrise) (Appendice B, p. 139). Université du Québec à Montréal.

Notes biographiques. Suzanne Guité. (s. d.). [Document tapuscrit non publié]. Fonds d'archives Suzanne Guité (P37, B1, C1). Centre d'archives du Musée de la Gaspésie, Gaspé, Québec.

Notre poète canadien. (1954, 16 août). *La Patrie*, p. 7.

Nouvelle association artistique organisée. (1958, 6 décembre 1958). *La Presse*, p. 47.

Nouvelle galerie de peinture. (1955, 31 mai). *Le Devoir*, p. 5.

Nowell, I. (2001). *Joyce Wieland : A Life In Art*. Toronto : ECW Press.

Nowel, I. (2011). *P11. Painters Eleven : The Wild Ones of Canadian Art*. Vancouver : Douglas & McIntyre.

Nurse, A. (1991). *« A confusion of values » : Artists and Artistic Ideologies in Modern Canada 1927-1952* (mémoire de maîtrise). Queen's University.

Nurse, A. (2011, juin). Artists, Society, and Activism : The Federation of Canadian Artists and the Social Organization of Canadian Art. *Southern Journal of Canadian Studies, 4*(1), 1-24.

O'Doherty, B. (1986). *Inside the White Cube. The Ideology of the Gallery Space*. Santa Monica et San Francisco : The Lapis Press.

Obituaries. Pauline Rochon. (1962, 25 juillet). *The Gazette* (Montréal), p. 33.

Offen, K. (2018). *Debating the Woman Question in the French Third Republic, 1870-1920*. Cambridge : Cambridge University Press.

Oligny, O. (1961, 19 mars). Pour Agnès Lefort, le peintre doit être avant tout un créateur. *La Patrie du dimanche* (Montréal), p. 2.

Ollivier, M. et Tremblay, M. (2011). *Questionnements féministes et méthodologie de la recherche*. Paris et Montréal : L'Harmattan.

Ostiguy, J.-R. (1953, 26 juin). Formes et couleurs : La nouvelle galerie Agnès Lefort. *Le Devoir*, p. 6.

Ottawa Exhibition at Art Centre. (1958, 5 novembre). *The Leader-Mail* (Granby), p. 5.

Ouverture du Centre artistique et artisanal du Richelieu. (1957, 29 juillet). *Le Devoir*, p. 7.

Paikowsky, S. (1981, été). L'Association des Artistes Non Figuratifs de Montréal. *Vie des Arts, 26*(103), 29-31.

Paikowsky, S. (2012). The Girls and the Grid : Montreal Women Abstract Painters in the 1950s and Early 1960s. Dans K. Huneault et J. Anderson (dir.), *Rethinking Professionalism. Women in Art in Canada, 1850-1970* (p. 259-281). Montréal : McGill-Queen's University Press.

Pageot, É.-A. (2008). Une voix féminine dans l'espace public. La Galerie Dominion, 1941-1956. *Globe, revue internationale d'études québécoises*, *11*(2), 185-203.

Palmares de l'École des beaux-arts. (1944, 13 juin). *Le Devoir*, p. 4.

Paperman, P. (2015). L'éthique du *care* et les voix différentes de l'enquête. *Recherches féministes, 28*(1), 29-44.

Paquin, J. (1996). *Art, public et société : L'expérience des Maisons de la culture de Montréal*. Préface de Marcel Fournier. LaSalle : Éditions Hurtubise.

Paradis, L.-R. (1962). *Kallunter. Essai sur les centres d'art et foyers culturels*. Montréal : Éditions Beauchemin.

Parizeau, G. (1962, 4 août). Pauline Rochon et le Centre d'art de Ste-Adèle. *La Presse*, p. 19.

Parker, R. et Pollock, G. (1981). *Old Mistresses : Women, Art and Ideology*, New York, Pantheon Books.

Passeron, J.-C. (1991). *Le raisonnement sociologique. L'espace non-poppérien du raisonnement naturel*. Paris : Nathan.

Pauline Rochon. (1962, 10 août). *Le Bien Public* (Trois-Rivières), p. 10.

Pellan, A. (1945, 23 juin). Réponse de M. Pellan. *Le Jour* (Montréal), p. 4.

Pelletier-Baillargeon, H. (1981, 21 mars). Le regard de Suzanne Guité. *Le Devoir*, p. 24.

Perennes, M. (2014). *Éditer, exposer : nouvelles médiations artistiques à Paris dans l'entre-deux-guerres* (mémoire de maîtrise). Université Paris 1 – Panthéon Sorbonne. Récupéré de https ://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01071653/document

Perrot, M. (1998). *Les femmes ou les silences de l'histoire*. Paris : Flammarion.

Petits échos de Percé. (1960, 18 août). *Le Portage*, p. 4.

Pfeiffer, D. (1958, 25 janvier). Cowansville Art Centre. *The Gazette* (Montréal), p. 32.

Pfeiffer, D. (1958, 22 février). Non-Figurative Show. *The Gazette* (Montréal), p. 22.

Pfeiffer, D. (1959, 19 septembre). Art in the Maritime Provinces. *The Gazette* (Montréal), p. 28.

Photographie : Le pavé peint par Robert LaPalme pour la Fête laurentienne de Sainte-Adèle. (1950, 19 août). *Le Devoir*, p. 3.

Photographie : Pauline Rochon devant un des métiers à tisser du Centre d'art de Sainte-Adèle. Photo : Roger Janelle – *La Patrie*. (1954, 3 juillet). *La Patrie*, p. 42.

Picher, C. (1956, janvier-février). Les concours artistiques de la province depuis 1945. *Vie des Arts*, (1), 5-7.

Pierre, M. (1957, 24 octobre). Coup de pouce ou jour de fête? Une nouvelle galerie : Denise [sic] Delrue. *Le Devoir*, p. 7.

Pierson. R. R. (1983). *Les Canadiennes et la Seconde Guerre mondiale.* Ottawa : La Société historique du Canada.

Piguet, P. (s. d.). Granoff Katia - (1895-1989). Dans *Encyclopædia Universalis*. Récupéré de http ://www.universalis.fr/encyclopedie/katia-granoff/

Pineau, J. (1965-1966). L'autorité dans la famille. *Les Cahiers de Droit, 7*(2), 201-225.

Poggi, J. (2011). Galerie, marchand, agent. Dans B. Tillier et C. Wermester (dir.), *Conditions de l'œuvre d'art de la Révolution francaise à nos jours* (p. 129-131). Lyon : Éditions Fage.

Poisson, G. (1957, 11 juin). *Lettre tapuscrite destinée à Suzanne Guité-Tommi* [correspondance]. Fonds d'archives Suzanne Guité (P37, « valise brune », C41). Centre d'archives du Musée de la Gaspésie, Gaspé, Québec.

Pollock, G. (1999). *Differencing the Canon : Feminist Desire and the Writing of Art's Histories.* Londres et New York : Routledge.

Pollock, G. (2007). Des canons et des guerres culturelles. *Cahiers du Genre*, (43), L'Harmattan, 45-69.

Pollock, L. (2006). *The Girl with the Gallery. Edith Gregor Halpert and the making of the Modern Art Market*. New York : PublicAffairs.

Portail du Gouvernment. (2011, 5 octobre). *Le « 1 % artistique » : soixante ans au service de l'art et de la création*. Récupéré de http ://archives.gouvernement.fr/fillon_version2/gouvernement/le-1-artistique-soixante-ans-au-service-de-l-art-et-de-la-creation.html

Pour des bourses aux étudiants : Encan d'œuvres d'art de 50 peintres connus. (1959, 17 novembre). *La Presse*, p. 44.

Pour l'œuvre de la Soupe. (1953, 3 octobre). *Le Devoir*, p. 2.

Pourquoi n'aurions-nous pas une dizaine de centres d'art comme celui de Ste-Adèle? (1953, 16 juillet). *Photo-Journal*, p. 37.

Première saison du Centre d'Art de Percé. (1957, 14 juin). *Le Progrès du Golfe* (Rimouski), p. 5.

Premiers résultats du concours de peintures. (1946, 23 mars). *La Presse*, p. 29.

Preston, S. (1950, 4 juin). Chiefly Modern ; Three New Group Shows – Work by Seong Moy New Directions. *New York Times*, p. X6.

Prieto, L. R. (2001). *At Home in the Studio. The Professionalization of Women Artists in America*. Cambridge, Massachusetts et Londres : Harvard University Press.

Program Outlined for Artists' Rally. (1941, 31 mai). *The Gazette* (Montréal), p. 7.

Prominent Artist. (1953, 20 août). *The Northern Daily News*, p. 12.

Proulx, H. (1952, 25 octobre). Radiomonde va dans le monde. *RadioMonde*, p. 12.

Publicité anglophone de L'Atelier Perce Art Center (s. d.). Fonds d'archives Suzanne Guité (P37, B2, C56). Centre d'archives du Musée de la Gaspésie, Gaspé, Québec.

Publicité de la Galerie Agnès Lefort. (1953, 30 mai). *Le Devoir,* p. 74.

Publicité de la West End Art Gallery. (1949, 26 février). *La Presse,* p. 41.

Quebec's Support of the Arts. (1962, mai-juin). *Canadian Art, 19*(3), 214.

Quelques artistes à Sainte-Adèle. (1949, 15 janvier). *La Presse*, p. 49.

Qui va s'inscrire pour le Festival? (1951, 19 janvier). *La Presse*, p. 18.

Racicot, M. (s. d.). *Phelps, Marion L. - concernant la Collection Bruck-Lee*. [Commentaires de Marion Phelps rapportés par Michel Racicot, document non

publié]. Fonds d'archives Centre d'art de Cowansville (P3, Musée Bruck-Expo Bruck-Lee), Société d'histoire de Cowansville, Cowansville, Québec.

Racicot, M. (2004). *Honneur à la Collection Bruck-Lee*. [Texte de l'allocution prononcée le 15 septembre 2004 à la Maison Bruck à Cowansville, document non publié]. Fonds d'archives Centre d'art de Cowansville (P3, Textes), Société d'histoire de Cowansville, Cowansville, Québec.

Racicot, M. (2009). Eugenie L. Sharp Lee [Document non publié]. Fonds d'archives Centre d'art de Cowansville (P3, Musée Bruck-Expo Bruck-Lee). Société d'histoire de Cowansville, Cowansville, Québec.

Raphael, S. (1971, 12 juin). Women in Art. *The Gazette* (Montréal), p. 49.

Regional Support Promised for Community Centres (1944, octobre-novembre). *Canadian Art, 2*(1), p. 38-39.

Règlements des concours 1959. (1959, 29 avril). *Le Devoir*, p. 6.

Règlements des concours artistiques. (1950, 27 mars). *La Presse*, p. 16.

Règlements d'un concours de peinture. (1944, 10 juin). *Le Devoir*, p. 3.

Règlements du « Grand Prix de Peinture ». (1945, 11 juillet). *Le Devoir,* p. 4.

Renaud, T. (1994). Ah! Vous avez dit chanter. *Moebius : écritures/littérature*, (60), p. 117-122.

René Denise - (1913-2012). (s. d.). Dans *Encyclopaedia Universalis*. Récupéré de https ://www.universalis.fr/encyclopedie/denise-rene/

Reports of Cowansville Art Centre Reflect Active And Successful Year (1959, 5 mars). *Sherbrooke Daily Record* (Sherbrooke)*,* p. 2.

Reports Tabled, Officers Elected, Plans Announced at Art Centre. (1959, 5 mars). *The News and Eastern Townships Advocate* (St. Johns), p. 21-22.

Résumé général des cours donnés au Centre d'art de Percé pour l'année 1957 (1957). Fonds d'archives Suzanne Guité (P37, B1, C8). Centre d'archives du Musée de la Gaspésie, Gaspé, Québec.

Rex, K. (1949, 25 août). Stout Nerves, Energy Build New Art Centre. *The Globe and Mail*, p. 3.

Rex, K. (1949, 3 septembre). Canadiana. Laurentian Inn Boasts Summer Arts School. *The Evening Citizen*, p. 26.

Rich, D. et Roberts, J. S. (2007). *Arts Entrepreneurship : The Next Generation*, Research Paper, Saint-Louis University.

Richter Sherman, C. et Holcomb, A. M. (dir.). (1981). *Women as interpreters of the visual arts 1820-1979*. Westport (Conn.) : Greenwood Press.

Riopelle, Jean-Paul. (1948, 5 novembre). En marge des propos de l'artiste Agnès Lefort. *Le Canada*, p. 4.

Riordon, E. (1968, 18 septembre). President of Cowansville Art Centre, Mrs. Eugenie Lee, retires. *Le/The Yamaska*, p. 1.

Robert, G. (1961, 2 décembre). Le point de vue des galeries. *Le Devoir,* p. 9.

Robert, G. (1961-1962). Expositions. Suzanne Guité. *Vie des Arts*, (25), 52.

Robert, G. (1962-1963, hiver). Bibliophilie? *Vie des Arts*, (29), 22-27.

Robert, G. (1963-1964). Chroniques. *Vie des Arts* (33), 69-72.

Robert, G. (1964, automne). Mariette Vermette : symphonies en laines et couleurs. *Vie des Arts*, (36), 18-25.

Robert, G. (1966, automne). Génération 1950-1960. *Vie des Arts* (44), 38-43.

Robert, G. (1972, octobre). Les éléphants blancs de la culture. *Le Maclean*, 30-31, 56-66.

Robert, G. (1973). *L'art au Québec depuis 1940*. Montréal : La Presse.

Robert, G. (1978). *La peinture au Québec depuis ses origines*. Sainte-Adèle : Iconia.

Robert, L. (1949, 14 juillet). La fondation d'un Centre d'Arts à Ste-Adèle est une initiative profitable à notre renom. *Photo-Journal*, p. 38.

Robert, L. (1949, novembre). Ce dont on parle. *La Revue populaire*, p. 8-9, 78.

Robert, L. (1953, 5 décembre). Marcelle Lefort. *Le Samedi* (Montréal), p. 3.

Robert, L. (1955, février). Ce dont on parle. *La Revue populaire*, p. 8-9, 54.

Robert LaPalme expose bientôt. (1950, 26 octobre). *Le Canada*, p. 2.

Robert Lapalme peint, « sur le macadam de Duplessis, » une fresque que, espère-t-il, l'on foulera aux pieds. (1950, 13 août). *Le Petit Journal*, p. 40.

Robidoux, L.-P. (1956, 28 juillet). Pour une vie artistique régionale plus intense. *La Tribune*, p. 4.

Robillard, Y. (1985, automne). L'histoire des galeries Denyse Delrue. *Cahiers des arts visuels au Québec*, (27). Montréal : Éditions Cahiers, 3-15.

Robitaille, A. (1950, 26 mai). Cinq minutes avec Pauline Rochon. *Le Devoir*, p. 6.

Robitaille, A. (1950, 2 novembre). Le triomphe de Robert LaPalme chez Agnès Lefort. *Le Devoir*, p. 6

Robitaille, A. (1950, 18 décembre). Magnifique versatilité de la jeune peinture. *Le Devoir*, p. 6.

Robitaille, A. (1957, 27 avril). Artistes de soixante ans. *Photo-Journal*, p. 14.

Robitaille, A. (1957, 29 septembre). En un mois, trois galeries neuves! *Photo-Journal*, p. 14.

Rochon, P. (1949). *Déclaration de raison sociale de « Centre d'Art de Sainte-Adèle* ». Fonds d'archives Cour Supérieure (TP11, S2, SS20). Bibliothèque et Archives nationales du Québec, Centre du Vieux-Montréal, Montréal, Québec.

Rochon, P. (1950). Le centre d'art. Dans *Centre d'Art de Ste-Adèle. Divertissement* (s. p.).[Programmation du Centre d'art de Sainte-Adèle de l'été 1950, brochure imprimée] (# Rég-15-26). Société d'histoire et de généalogie des Pays-d'en-Haut, Saint-Sauveur, Québec.

Rochon, P. (1957, 17 mai). Du 8 juillet au 17 août : Neuvième saison du Centre d'Art de Ste-Adèle. *Le Devoir*, p. 7.

Roy, F. (1957, 18 août). Vacances, pages tournées!. *L'Action catholique*, p. 8.

Roy, F. (1958, 7 juin). *Lettre tapuscrite destinée à Suzanne Guité-Tommi avec pour objet : Re : Cours d'Éducation Artistique et artisanale* [correspondance]. Fonds d'archives Suzanne Guité (P37, B1, C8). Centre d'archives du Musée de la Gaspésie, Gaspé, Québec.

Roy, F. (1958, 18 août). *Lettre tapuscrite destinée à Suzanne Guité-Tommi* [correspondance]. Fonds d'archives Suzanne Guité (P37, B1, C8). Centre d'archives du Musée de la Gaspésie, Gaspé, Québec.

Roy, F. (1961, 3 juin). *Lettre tapuscrite destinée à Suzanne Guité-Tommi* [correspondance]. Fonds d'archives Suzanne Guité (P37, B1, C9). Centre d'archives du Musée de la Gaspésie, Gaspé, Québec.

Roy, F. (1962, 6 août). *Lettre tapuscrite destinée à Suzanne Guité-Tommi* [correspondance]. Fonds d'archives Suzanne Guité (P37, B1, C9). Centre d'archives du Musée de la Gaspésie, Gaspé, Québec.

Roy, M. (1950, 14 août). Vingt mille personnes participent à la « Nuit » des Laurentides de Sainte-Adèle. *Le Canada*, p. 3.

Roy, R. (1957, 5 juillet). Centre d'Art en Gaspésie. *La Voix Gaspésienne* (Montmagny), p. 17-18.

Rubens, A. (1957, 17 octobre 1957). Cowansville. *The News and Eastern Townships Advocate* (St. Johns), p. 17.

Rumilly, R. (1973). *Maurice Duplessis et son temps. Tome II (1944-1959).* Montréal : Fides.

Ruskin, J. (1909-1914). Sesame and Lilies. Lecture II. – Lilies : Of Queens' Gardens. Dans *Essays : English and American*, *28*, *The Harvard Classics*. New York : P.F. Collier & Son. Récupéré de http ://www.bartleby.com/28/7.html

Sabourin, C.H. (1954, 7 octobre). Ste-Adèle. *L'Avenir du Nord* (Joliette), p. 8.

Saint-Martin, F. (1958, 6 juin). Collaboration entre artistes et artisans. L'humble crochet domestique peut produire de réelles œuvres d'art. *La Presse*, p. 4.

Saint-Martin, F. (1960, octobre). La Châtelaine d'aujourd'hui. *Châtelaine*, 1.

Salaires Québec. (s. d.). Salaire hebdomadaire moyen des ouvriers-ères en dollars. *Bilan du Siècle : Université de Sherbrooke*. Récupéré de http ://bilan.usherbrooke.ca/bilan/pages/statistiques/3287.html

Salute to Cowansville's art centre. (1966, 15 juillet). *Sherbrooke Daily Record* (Sherbrooke), p. 4.

Santerre, L. (1999). *De la démocratisation de la culture à la démocratie culturelle* [Rapport d'étude]. Québec : Ministère de la culture et des communications. Direction de l'Action stratégique, de la recherche et de la statistique.

Santerre, L. (2000). De la démocratisation de la culture à la démocratie culturelle. Dans G. Bellavance (dir.), *Démocratisation de la culture ou démocratie culturelle? Deux logiques d'action publique* (p. 47-63). Sainte-Foy : Les Éditions de l'IQRC.

Sarrazin, J. (1959, 10 octobre). La nouvelle galerie Denyse Delrue ouvre ses portes. *La Presse*, p. 56.

Sarrazin, J. (1960, 16 janvier). Les lyriques formalistes. *La Presse*, p. 35.

Sarrazin, J. (1960, 22 octobre). Impressions cosmiques. *La Presse*, p. 32.

Sarrazin, J. (1961, 23 septembre). La confiance des artistes reste le meilleur souvenir d'Agnès Lefort. *Le Nouveau Journal* (Montréal), p. 26.

Schweitzer, S. (2002). *Les femmes ont toujours travaillé*. Paris : Odile Jacob.

Scott, M. (2012). Cultural entrepreneurs, cultural entrepreneurship: Music producers mobilising and converting Bourdieu's alternative capitals. *Poetics, 40*, 237–255.

Seconde saison du Centre d'Art de Percé. (1958, 4 juillet). *Le Progrès du Golfe* (Rimouski), p. 5.

Shapiro, R. (2006). *Qu'est-ce que l'artification?* Communication au XVIIe congrès de l'AISLF.

Shapiro, R. (2012). Avant-propos. Dans R. Shapiro et N. Heinich (dir.). *De l'artification. Enquêtes sur le passage à l'art* (p. 15-26). Paris : Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales.

Shapiro, R. et Heinich, N. (2012). Postface. Quand y a-t-il artification? Dans R. Shapiro et N. Heinich (dir.), *De l'artification. Enquêtes sur le passage à l'art* (p. 267-299). Paris : Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales.

Shapiro, R. et Heinich, N. (dir.). (2012). De l'artification. Enquêtes sur le passage à l'art. Paris : Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales.

Sicotte, H. (1991). À Kingston il y a 50 ans : la Conférence des artistes canadiens : Débat sur la place de l'artiste dans la société. *Annales d'histoire de l'art canadien/The Journal of Canadian Art History*, *14*(2), 28-49.

Sicotte, H. (1994). Un état actuel de la diffusion des arts visuels à Montréal. Les années cinquante : lieux et chronologie. Première partie : 1950 à 1955. *Annales d'histoire de l'art canadien/The Journal of Canadian Art History*, *16*(1), 64-95.

Sicotte, H. (1995). Un état de la diffusion des arts visuels à Montréal : les années cinquante, lieux et chronologie. Deuxième partie : 1955 à 1961. *Annales d'histoire de l'art canadien/The Journal of Canadian Art History*, *16*(2), 40-76.

Sicotte, H. (1996). *La Galerie Agnès Lefort : les années fondatrices : 1950-1961*. Montréal : H. Sicotte.

Smagghe, A. (2013, 5 mars). Le *care* dans tous ses états. *Agir pour le* care. Récupéré de https ://www.agirpourlecare.com/2013/03/05/le-care-dans-tous-ses-etats/

Smagghe, A. (2015, 22 janvier). Qu'est-ce que le *care*? *Agir pour le* care. Récupéré de https ://www.agirpourlecare.com/2015/01/22/162/

Smith, R. (2001, 21 juillet). Grace Borgenicht Brandt, 86, New York Art Dealer, Dies. *New York Times*. Récupéré de https ://www.nytimes.com/2001/07/21/arts/grace-borgenicht-brandt-86-new-york-art-dealer-dies.html

Société d'histoire de Cowansville. (s. d.). *Centre d'art et Maison Bruck*. Fonds d'archives Centre d'art de Cowansville (P3, Documents). Société d'histoire de Cowansville, Cowansville, Québec.

Société Radio-Canada. (2008). Carrefour (télévision). *Archives de Radio-Canada,* Récupéré de http ://archives.radio-canada.ca/emissions/2313-11513/page/1/ [non disponible].

Spectacle de Mime au centre d'art de Percé. (1960, 15 juillet). *Le Progrès du Golfe* (Rimouski), p. 5.

Stanton, J. (2009, juin). Suzanne Guité : fouiller le granit jusqu'à l'âme. *Madame*, *44*(4), 34-39.

St-Cyr, J.-R. (s. d.) À Percé, un Centre d'art rayonnant, s. p. [Article de journal, source non identifiée]. Fonds d'archives Suzanne Guité (P37, « valise brune »). Centre d'archives du Musée de la Gaspésie, Gaspé, Québec.

St-Gelais, T. (1982). Remarques sur l'art féminin et l'art féministe. Dans R.-M. Arbour (dir.), *Art et féminisme* (p. 147-153). Catalogue d'exposition (Montréal, Musée d'art contemporain, 11 mars - 2 mai 1982). Québec : Ministère des affaires culturelles.

Strong, David Calvin. (1996). Photography Into Art. Sidney Carter's Contribution to Pictorialism. *The Journal of Canadian Art History/Annales d'histoire de l'art canadien, 16*(2), 7-23.

Students Holds One-Day Exhibition Of Work At Cowansville Art Centre. (1960, 16 avril). *Sherbrooke Daily Record* (Sherbrooke), p. 7.

Studio Specializes In Child Portraiture. (1939, 25 novembre). *The Gazette* (Montréal), p. 4.

Succès artistique de la Foire du Centre d'Art de Ste-Adèle. (1955, 22 août). *La Presse*, p. 16, 35.

Successful Year Reported At Annual Meeting of Cowansville Art Centre. (1957, 15 octobre 1957). *Sherbrooke Daily Record* (Sherbrooke), p. 12.

Sullivan, P. A. (2007). *Etherington House : Building a Legacy*. Kingston (Ont.) : Agnes Etherington Art Centre-Queen's University.

Swedberg, R. (2006). The cultural entrepreneur and the creative industries : Beginning in Vienna. *Journal of Cultural Economics, 30*, 243–261.

Sylvester, G. (1952, 21 juin). Le Centre d'art de Sainte-Adèle. *L'Action catholique*, p. 4.

Sylvestre, G. (1941, 8 février). Peinture moderne. *Le Droit* (Ottawa), p. 6.

Taylor, C. (1996). Les sources de l'identité moderne. Dans M. Elbaz, A. Fortin et G. Laforest (dir.), *Les frontières de l'identité. Modernité et postmodernisme au Québec* (p. 347-363). Québec : Les Presses de l'Université Laval.

Tétrault, M. (1949, 11 novembre). Je suis une jeune femme aimée, heureuse, comprise et gâtée. *Le Canada*, p. 6.

The Museum of Modern Art. (2019). The Museum of Modern Art History. *Museum of Modern Art.* Récupéré de https ://www.moma.org/about/who-we-are/moma-history

The Solomon R. Guggenheim Foundation. (2019). Peggy Guggenheim. *Guggenheim.org*. Récupéré de https ://www.guggenheim.org/history/peggy-guggenheim

Thébaud, F. (2007). *Écrire l'histoire des femmes et du genre*. Lyon : ENS Éditions.

Thériault, N. (1968, 28 septembre). Denyse Delrue : du nouveau rue St-Sulptice. *La Presse*, p. 39.

Tippett, M. (1990). *Making Culture : English-Canadian Institutions and the Arts before the Massey Commission*. Toronto : University of Toronto Press.

Tippett. M. (2017). *Sculpture in Canada. A History*. Madeira Park : Douglas & McIntyre.

Tisseyre, M. (1957, août). Confidentiellement. *La Revue moderne*, *39*(4), 8-9.

Tisseyre, M. (1958, novembre). Confidentiellement. *La Revue moderne*, *40*(7), 8-9, 13.

Toupin, Daglish et Clark lauréats de la « Jeune peinture ». (1958, 16 avril). *La Presse*, p. 24.

Tournée historique d'une ville centenaire. (1959, 24 juillet). *La Tribune* (Sherbrooke), Cahier 2, p. 1.

Tremblay, D. (1966, 9 juillet). La métamorphose du Centre d'Art de Percé. *Le Soleil,* p. 6.

Tremblay, L. (1946). *Les biens réservés de la femme mariée*. Montréal : Wilson & Lafleur.

Tremblay, T. (2017). *New Brunswick at the Crossroads : Literary Ferment and Social Change in the East*. Waterloo (Ont.) : Wilfrid Laurier University Press.

Trépanier, E. (1982). Les Esthétiques Modernes au Québec de 1916 à 1946. *Annales d'histoire de l'art canadien/The Journal of Canadian Art History*, *6*(2), 232-239.

Trépanier, E. (1984). Modernité et conscience sociale : la critique d'art progressiste des années trente. *Annales d'histoire de l'art canadien/The Journal of Canadian Art History, 8*(1), 80-108.

Trépanier, E. (1997). Les femmes, l'art et la presse francophone montréalaise de 1915 à 1930. *The Journal of Canadian Art History*, *18*(1), 68-83.

Trépanier, E. (2007). L'émergence d'un discours de la modernité dans la critique d'art (Montréal 1918-1938). Dans Y. Lamonde et E. Trépanier (dir.), *L'avènement de la modernité culturelle au Québec* (p. 69-112). Québec : Presses de l'Université Laval.

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

Trépanier, E. (dir.). (2010). *Femmes artistes du XXe siècle au Québec.* Québec : Musée national des beaux-arts du Québec et les Publications du Québec.

Triple événement au Centre d'Art de Ste-Adèle dimanche. (1946, 6 juillet). *La Presse*, p. 12.

Tronto, J. (2009). *Un monde vulnérable, pour une politique du* care. Paris : Éditions la Découverte.

Trottier, C. et D. Pinard. (1960, 30 janvier). Agnès Lefort : angoisse et libération…, *Le Sainte-Marie*, p. 8. Collections spéciales, boîte « Don de Mme Hélène Sicotte – Boîte 1/2 » [non traitée], dossier « Galerie Agnès Lefort II ». Bibliothèque des Arts de l'Université du Québec à Montréal, Montréal, Québec.

Tucker, P. (1954, 28 novembre). Chic French Canadian Bringing Her Quebec Concerts to Suncoast. *St. Petersburg Times* (Floride), p. 12-C.

Turcot, W. (1959, 29 mai). *Lettre destinée à Monsieur Alberto Tommi* [Correspondance]. Fonds d'archives Suzanne Guité (P37, B1, C9). Centre d'archives du Musée de la Gaspésie, Gaspé, Québec.

Un Centre d'Art s'ouvre à Joliette. (1953, 9 septembre). *L'Étoile du Nord* (Joliette), p. 5.

Un jour fatidique que jeudi le 7 octobre… (1954, 16 octobre). *Radiomonde et Télémonde*, p. 3, 9.

Un Musée archéologique. (1954, 18 mai). *Le Devoir*, p. 7.

Un poème qui coûte $125! (1960, 16 avril). *Le Devoir*, p. 11.

Un prix de Rome exposé chez Agnès Lefort. (1953, 18 avril). *Le Devoir*, p. 6.

Une brillante exposition. (1946, 6 avril). *Le Soleil*, p. 6.

Une exposition de tapisseries. (1958, 22 mai). *Le Clairon maskoutain* (Saint-Hyacinthe), p. 7.

Une Foire du livre à Sainte-Adèle. (1954, 5 août). *Le Devoir*, p. 7.

Une nouvelle saison pour le Centre d'art de Sainte-Adèle. (1952, 11 juillet). *L'Avenir du Nord* (Joliette), p. 10.

Une rétrospective de 1955. (1955, 31 décembre). La grande vogue de la musique, du théâtre et des arts à T.-R. *Le Nouvelliste* (Trois-Rivières), p. 5, 19.

Université McGill. (2019). Wilder Penfield (1891-1976). *À propos de McGill*. Récupéré de https ://www.mcgill.ca/about/fr/histoire/penfield

Vaillancourt, M. (1958, 11 octobre). Agnès Lefort voudrait avoir encore le temps de peindre. *Photo-journal*, p. 40.

Vallée, A.-E. (2010). Agnès Lefort [notice biographique. Dans E. Trépanier (dir), *Femmes artistes du XXe siècle au Québec* (p. 240). Québec : Musée national des beaux-arts du Québec et les Publications du Québec.

Vallerand, J. (1957, 17 août). Le Centre d'Art de Percé. *Le Devoir*, p. 10.

Variety, Quality Shown In Exhibit at Cowansville. (1958, 25 juin). *Sherbrooke Daily Record* (Sherbrooke), p. 5.

Viale, M.-L., et Entre-deux. (2018). *Chronologie du dispositif de « Décoration » puis du « 1 % artistique ».* Récupéré de http ://www.entre-deux.org/cp_projets/documentation-1-artistique/

Viau, G. (1957, Noël). L'artiste, *Vie des Arts,* (9), 30-31.

Viau, G. (1960, décembre). En marge d'un concours. Réflexions sur l'artisanat au pays de Québec. *Cité Libre, 11*(32), 28-30.

Viau, G. (1964). *La Peinture moderne au Canada français*. Québec : Ministère des Affaires culturelles.

Villandré, A. (1950). Ceramics – Céramique. Dans *Centre d'Art de Ste-Adèle. Divertissement* (s. p.). [Programmation du Centre d'art de Sainte-Adèle de l'été 1950, brochure imprimée] (# Rég-15-26). Société d'histoire et de généalogie des Pays-d'en-Haut, Saint-Sauveur, Québec.

Villégiature artistique à Ste-Adèle. (1949, 2 septembre). *Le Canada*, p. 3.

Villeneuve, C. 2013. Centre d'arts Orford/Orford Arts Centre. Dans *L'Encyclopédie canadienne*. Récupéré de https ://www.thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/centre-darts-orfordorford-arts-centre

Vingt ans de caricature. (1951, 11 janvier). *Le Canada*, p. 2.

Virtue, J. (2008). *Fred Taylor : Brother in the Shadows*. Montreal : McGill-Queen's University Press.

Watson, W. R. (1974). *Retrospective. Recollections of a Montreal Art Dealer*. Toronto : University of Toronto Press.

Whitelaw, A. (2012). Professional/Volunteer Women at the Edmonton Art Gallery, 1923-70. Dans K. Huneault et J. Anderson (dir.), *Rethinking Professionalism : Women and Art in Canada, 1850-1970* (p. 357-379). Montréal et Kingston : McGill-Queen's University Press.

Whitelaw, A. (2017). *Spaces and Places for Art : Making art institutions in Western Canada, 1912-1990*. Montréal : McGill-Queen's University Press.

Whitney Museum of American Art. (2019). History of the Withney. *Withney Museum of American Art*. Récupéré de https ://whitney.org/About/History

Willet, C. (1959, 21 février). Is Modern Art Junk? *The Gazette* (Montréal), p. 9.

Wolff, J. (1981). *The social production of art*. New York : St. Martin's Press.

Women Artists Exhibit Works At Cowansville. (1956, 26 juillet). *The Gazette* (Montréal), p. 10.

Wood, E. W. (1944, octobre-novembre). Art goes to Parliament. *Canadian Art, 2*(1), 3-5, 41.

Works by Agnes Lefort in Modernistic Veins. (1949, 19 novembre). *The Gazette* (Montréal), p. 18.