

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

ENTRE LA FUITE ET L'EXIL :
RÉCEPTION, CIRCULATION ET RECONNAISSANCE
DES ARTISTES NON FIGURATIFS DU QUÉBEC
AU MUSÉE DES BEAUX-ARTS DE MONTRÉAL,
AU MUSÉE DE LA PROVINCE
ET À LA GALERIE NATIONALE DU CANADA (1955-1960)

MÉMOIRE

PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN HISTOIRE DE L'ART

PAR

JACINTHE BLANCHARD PILON

JANVIER 2016

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire 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.07-2011). 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 tout d'abord à remercier Dominic Hardy, mon directeur de recherche, pour sa grande disponibilité et son soutien constant au cours des dernières années. Sa vision, toujours éclairante, ainsi que sa confiance ont été essentielles à la bonne réalisation de ce mémoire.

Je souhaite aussi remercier le personnel dévoué du service des archives du Musée des beaux-arts de Montréal, du Musée national des beaux-arts du Québec et du Musée des beaux-arts du Canada où j'ai toujours été bien accueillie. Par ailleurs, ce projet de maîtrise a aussi donné lieu à de belles rencontres. Nancy Perron et Julie Anne Godin Laverdière, vous en êtes certainement. Un merci particulier à toi, Julie Anne, pour la relecture attentive et les conseils judicieux.

Je souhaite également remercier ma famille et mes ami(e)s qui, par leurs encouragements, m'ont permis de me réaliser. Merci à ma mère, Françoise Blanchard, pour son temps, son écoute et toutes ses petites attentions. Enfin, merci à celui avec qui je partage ma vie. Jordi Francis, ce mémoire nous l'avons vécu ensemble. Merci de m'avoir épaulé au quotidien dans ce projet qui me tenait tant à cœur. Ton soutien et tes bons mots m'ont été précieux et je t'en suis très reconnaissante.

À Olivier, Daphné et Arno

TABLE DES MATIÈRES

LISTE DES ABRÉVIATIONS, SIGLES ET ACRONYMES.....	xi	
RÉSUMÉ.....	xiii	
INTRODUCTION.....	1	
CHAPITRE I		
MONDES DE L'ART ET DES ARTISTES DU QUÉBEC		
DANS LES ANNÉES 1950.....		29
1.1	Portrait de la situation de l'art non figuratif.....	30
1.2	Artistes, mouvements et associations.....	31
1.2.1	Les automatistes (1941-1954).....	32
1.2.2	Les Premiers plasticiens (1955-1956).....	34
1.2.3	La deuxième génération de plasticiens (1956-1970).....	35
1.2.4	L'Association des artistes non figuratifs de Montréal (1956-1961).....	35
1.3	Lieux d'enseignement des arts.....	37
1.3.1	École des beaux-arts de Montréal.....	38
1.3.2	Les écoles de métiers.....	41
1.3.3	L'École du Musée des beaux-arts / School of Art and Design (1880-1977).....	41
1.3.4	Dans les universités.....	42
1.4	Galleries d'art et autres lieux d'exposition.....	44
1.4.1	Galerie Agnès Lefort (1950-1961).....	46
1.4.2	Galerie L'Actuelle (mai 1955 - juin 1957).....	47
1.4.3	Restaurant Hélène de Champlain (1956 - c.1961).....	48
1.4.4	Galerie Denyse Delrue (1957-1963).....	49
1.5	Les collectionneurs.....	49

1.6	Portrait des musées.....	53
1.7	Vers un changement de paradigme en 1955.....	55

CHAPITRE II

LES CHOIX ARTISTIQUES AU MUSÉE DES BEAUX-ARTS DE MONTRÉAL, AU MUSÉE DE LA PROVINCE ET À LA GALERIE NATIONALE : REFLET D'IDÉOLOGIES INDIVIDUELLES, POLITIQUES ET CULTURELLES.....

57

2.1	Le Musée des beaux-arts de Montréal.....	58
	2.1.1 Sur le plan de la diffusion.....	59
2.2	Le Musée de la Province, à Québec.....	62
	2.2.1 Une vision influente.....	62
	2.2.2 Les expositions au Musée de la Province.....	63
2.3	La Galerie nationale du Canada à Ottawa.....	66
	2.3.1 Les expositions à la GNC.....	68
2.4	Circulation des expositions au Canada et sur la scène internationale.....	72
2.5	Conclusion.....	75

CHAPITRE III

LA RECONNAISSANCE DES ARTISTES DU CORPUS (ET DE L'ART NON FIGURATIF) DANS LES MUSÉES.....

77

3.1	Les Années 1950 : dénonciations et débats au Musée des beaux-arts de Montréal.....	77
	3.1.1 Reconnaissance de la non figuration dans les expositions.....	82
	3.1.2 Acquisitions.....	86
3.2	Le Musée de la Province, à Québec.....	87
	3.2.1 L'art non figuratif dans les expositions.....	89
	3.2.2 Les acquisitions.....	92

3.3	Galerie nationale du Canada.....	95
3.3.1	La place des non figuratifs du Québec dans les expositions de la GNC.....	95
3.3.2	De 1955 à 1960.....	97
3.3.3	Sur le plan des acquisitions.....	100
3.4	Conclusion.....	101
CHAPITRE IV		
RÉCEPTION CRITIQUE DES ARTISTES DU CORPUS ET DE L'ART NON FIGURATIF.....		
		104
4.1	Artistes, expositions et art non figuratif au Québec et au Canada.....	105
4.1.1	La presse écrite à Montréal.....	105
4.1.2	Réception critique dans la presse montréalaise : points de vue sur l'art abstrait.....	110
4.2	Réception critique des expositions à Québec.....	117
4.3	Réception critique dans la presse canadienne.....	122
4.3.1	Réception des activités de la GNC au Canada.....	124
4.4	Fortune critique des artistes du corpus.....	126
4.4.1	Leduc.....	126
4.4.2	Bellefleur.....	128
4.4.3	Alleyn.....	129
4.4.4	Jérôme.....	133
4.4.5	Borduas, Ferron, Riopelle.....	134
4.5	Réception critique des expositions internationales.....	136
4.5.1	Réception critique au Canada et circulation de l'information.....	138
4.5.2	Couverture critique dans la presse étrangère.....	141
4.5.2.1	Une école canadienne.....	141

4.5.2.2	Réurrence du thème de la nature.....	142
4.6	Conclusion.....	144
CHAPITRE V		
	DISCOURS ET CHEMINS D'EXIL.....	145
5.1	Les chemins d'exil.....	146
5.1.1	L'enjeu économique où se consacrer à son art.....	149
5.1.2	Visibilité et reconnaissance.....	152
5.1.3	L'engagement de l'État.....	154
5.1.4	Liberté et ouverture.....	155
5.2	Champ lexical du vocabulaire de l'exil et des exilés.....	156
5.2.1	Exil et expatriation.....	158
5.2.2	<i>Canadian Painting in Europe</i> , 1958.....	158
5.3	Réurrence des thématiques associées à l'artiste en exil.....	161
5.3.1	Glorification et fierté : le cas de Marcelle Ferron.....	161
5.3.2	Canadienneté et nature canadienne.....	163
5.4	Conclusion.....	166
	CONCLUSION.....	168
ANNEXE A.1		
	LISTE DES EXPOSITIONS AU MBAM ENTRE 1950 ET 1960.....	176
ANNEXE A.2		
	LISTE DES EXPOSITIONS AU MPQ ENTRE 1950 ET 1960.....	200
ANNEXE A.3		
	LISTE DES EXPOSITIONS À LA GNC ENTRE 1950 ET 1960.....	204
ANNEXE B		
	SITUATION DE L'ABSTRACTION DANS LES EXPOSITIONS AU MBAM ENTRE 1950 ET 1960.....	223

ANNEXE C	
EXPOSITIONS PAR MÉDIUM AU MBAM ENTRE 1950 ET 1960.....	225
ANNEXE D	
PROVENANCE DES COLLECTIONS POUR LES EXPOSITIONS AU MBAM.....	227
ANNEXE E	
TYPES DE PRÊTEURS AU QUÉBEC QUI CONTRIBUENT AUX EXPOSITIONS DU MBAM ENTRE 1950 ET 1960.....	229
ANNEXE F.1	
PROVENANCE DES ARTISTES DANS LES EXPOSITIONS DU MBAM ENTRE 1950 ET 1960.....	231
ANNEXE F.2	
PROVENANCE DÉTAILLÉE DES ARTISTES DANS LES EXPOSITIONS DU MBAM ENTRE 1950 ET 1960.....	233
ANNEXE G	
PORTRAIT GLOBAL DE LA PROVENANCE DES COLLECTIONS POUR LES EXPOSITIONS AU MPQ ENTRE 1950 ET 1960.....	235
ANNEXE H	
PROVENANCE DES ARTISTES DANS LES EXPOSITIONS DU MPQ ENTRE 1950 ET 1960.....	237
ANNEXE I	
TYPES DE PRÊTEURS DU QUÉBEC IMPLIQUÉS DANS LA PROVENANCE DES ŒUVRES EXPOSÉES AU MPQ ENTRE 1950 ET 1960.	239
ANNEXE J.1	
RÉPARTITION DES EXPOSITIONS ENTRE FIGURATION ET ABSTRACTION AU MPQ DANS LES ANNÉES 1950.....	241
ANNEXE J.2	
RÉPARTITION DES EXPOSITIONS ENTRE FIGURATION ET ABSTRACTION À LA GNC DANS LES ANNÉES 1950.....	243
ANNEXE J.3	
RÉPARTITION DES EXPOSITIONS ENTRE FIGURATION ET ABSTRACTION AU MBAM DANS LES ANNÉES 1950.....	245

ANNEXE K	
EXPOSITIONS DES GROUPES ET ASSOCIATIONS D'ARTISTES AU MBAM, AU MPQ ET À LA GNC ENTRE 1950 ET 1960.....	247
ANNEXE L.1	
PROVENANCE DES ARTISTES DANS LES EXPOSITIONS DE LA GNC ENTRE 1950 ET 1960.....	251
ANNEXE L.2	
PROVENANCE DÉTAILLÉE DES ARTISTES DANS LES EXPOSITIONS DE LA GNC ENTRE 1950 ET 1960.....	253
ANNEXE M	
PROVENANCE DES COLLECTIONS POUR LES EXPOSITIONS À LA GNC ENTRE 1950 ET 1960.....	255
ANNEXE N	
LISTE DES EXPOSITIONS ORGANISÉES PAR <i>L'AMERICAN FEDERATION OF ARTS</i> POUR CIRCULATION AU CANADA.....	257
ANNEXE O	
RÉPARTITION DES EXPOSITIONS PAR MÉDIUMS À LA GNC ENTRE 1950 ET 1960.....	259
ANNEXE P.1	
LIEUX DE CIRCULATION DES EXPOSITIONS DU MPQ ENTRE 1950 ET 1960.....	261
ANNEXE P.2	
LIEUX DE CIRCULATION DES EXPOSITIONS TENUES AU MBAM ENTRE 1950 ET 1960.....	261
ANNEXE P.3	
LIEUX DE CIRCULATION DES EXPOSITIONS DE LA GNC ENTRE 1950 ET 1960.....	261
ANNEXE Q	
LISTE D'EXPOSITIONS D'ARTISTES DU CORPUS AU MBAM ENTRE 1950 ET 1960.....	263
ANNEXE R	
MODES D'ACQUISITION AU MBAM DANS LES ANNÉES 1950.....	266

ANNEXE S.1 ACQUISITIONS D'ŒUVRES D'ARTISTES DU CORPUS AU MBAM DE 1950 À 1954.....	268
ANNEXE S.2 ACQUISITIONS D'ŒUVRES D'ARTISTES DU CORPUS AU MBAM DE 1955 À 1960.....	270
ANNEXE T LISTE DES EXPOSITIONS D'ARTISTES DU CORPUS AU MPQ ENTRE 1950 ET 1960.....	272
ANNEXE U MODES D'ACQUISITION AU MPQ DANS LES ANNÉES 1950.....	274
ANNEXE V.1 ACQUISITIONS D'ŒUVRES D'ARTISTES DU CORPUS AU MPQ DE 1950 À 1954.....	276
ANNEXE V.2 ACQUISITIONS D'ŒUVRES D'ARTISTES DU CORPUS AU MPQ DE 1955 À 1960.....	278
ANNEXE W CIRCULATION DES ARTISTES NON FIGURATIFS DU CORPUS DANS LES EXPOSITIONS DE LA GNC AU CANADA ET À L'INTERNATIONAL.....	280
ANNEXE X.1 ACQUISITIONS D'ŒUVRES D'ARTISTES DU CORPUS À LA GNC DE 1950 À 1954.....	285
ANNEXE X.2 ACQUISITIONS D'ŒUVRES D'ARTISTES DU CORPUS À LA GNC DE 1955 À 1960.....	287
BIBLIOGRAPHIE.....	289

LISTE DES ABREVIATIONS, SIGLES ET ACRONYMES

AAM	Art Association of Montréal
AANFM	Association des artistes non figuratifs de Montréal
AFP	Agence française de presse
CAC	Conseil des arts du Canada
CCE	Centre Canadien d'Essai
ÉBAM	École des beaux-arts de Montréal
ÉBAQ	École des beaux-arts de Québec
GNC	Galerie nationale du Canada
HEC	École des Hautes-Études Commerciales
MACM	Musée d'art contemporain de Montréal
MBAC	Musée des beaux-arts du Canada
MABM	Musée des beaux-arts de Montréal
MNBAQ	Musée national des Beaux-arts du Québec
MPPQ	Musée de la Province à Québec
PC	Presse Canadienne

Note : Les références de plusieurs articles de journaux se trouvant dans les différents fonds d'archives sont incomplètes. Dans le but d'alléger la lecture, les abréviations suivantes seront apposées à la suite des références incomplètes dans les notes infrapaginales. On retrouve ainsi le nom du Fonds et de l'institution, suivi du nom du dossier d'où provient la source incomplète.

MBAM/ nom du dossier	Musée des beaux-arts de Montréal, Service des archives du Musée beaux-arts de Montréal, Fonds du Musée des beaux-arts de Montréal.
MBAC/ nom du dossier	Musée des beaux-arts du Canada, Bibliothèque et archives du Musée des beaux-arts du Canada, Fonds du Musée des beaux-arts du Canada.
MNBAQ/ nom du dossier	Musée national des beaux-arts du Québec, Services des archives et de la documentation du musée national des beaux-arts du Québec, Fonds du Musée national des beaux-arts du Québec.

RÉSUMÉ

Ce mémoire traite du phénomène de l'exil des artistes non figuratifs du Québec, de leur relation avec l'État et de leur réception dans les mondes de l'art entre 1955 et 1960. En examinant les discours de la critique d'art, les publications gouvernementales et autres documents d'archives qui font état des parcours exemplaires de sept artistes en exil au cours de cette période (Edmund Alleyn, Léon Bellefleur, Paul-Émile Borduas, Marcelle Ferron, Jean-Paul Jérôme, Fernand Leduc et Jean-Paul Riopelle), nous questionnons le fait que les artistes de cette génération aient tendance à s'exiler afin, non plus seulement de parfaire leur art, mais d'obtenir une reconnaissance ailleurs.

L'analyse quantitative réalisée en première partie de ce mémoire permet de considérer objectivement la part réelle de l'art non figuratif sur la scène locale (dans les galeries montréalaises et au Musée des beaux-arts de Montréal), à l'échelle provinciale (au Musée de la Province) et nationale (à la Galerie nationale du Canada). Ce faisant, le croisement de ces données avec l'ensemble des expositions qui ont eu lieu dans ces musées, ainsi que l'analyse d'un corpus de textes critiques, présenté en seconde partie, révèle les différentes dynamiques à l'œuvre entre les acteurs du milieu. Ainsi, l'émergence d'un réseau soutenant l'art non figuratif entraînerait, dès 1955, la mise en place d'un nouveau paradigme dans sa reconnaissance. De cette époque durant laquelle plusieurs artistes non figuratifs du Québec, alors en exil, connaissent le succès et représentent le Canada dans d'importantes expositions internationales, il semble paradoxal que l'histoire ait retenu l'absence de reconnaissance parmi les raisons (économiques, religieuses, sociales et politiques) qui motivent ces départs. Encore aujourd'hui, il appert effectivement que l'exil soit associé à une réception négative des artistes de cette génération dans les différents milieux. Par ailleurs, les contradictions qui émergent de l'analyse des sources premières, en lien avec les différentes sphères de discours, dont les propos sur l'exil mis en place dans la critique d'art montréalaise des années 1950 et les témoignages des artistes du corpus, attestent de la nécessité à reconsidérer les faits portant sur la reconnaissance et l'exil au cours de cette décennie. Si les motifs de l'exil doivent être nuancés au terme de cette démonstration, il semble aussi que l'usage même de ce terme soit problématique pour qualifier les voyages d'artistes à l'aube de la révolution Tranquille.

Mots clés : EXIL, IDENTITÉ NATIONALE, ART NON FIGURATIF, MUSÉE DES BEAUX-ARTS DE MONTRÉAL, MUSÉE NATIONAL DES BEAUX-ARTS DU QUÉBEC, MUSÉE DE LA PROVINCE, MUSÉE DES BEAUX-ARTS DU CANADA, GALERIE NATIONALE, ALLEYN, BELLEFLEUR, BORDUAS, FERRON, JÉRÔME, LEDUC, RIOPELLE.

INTRODUCTION

En 1960, le Canada se voit décerner le prix de la meilleure représentation nationale au *Guggenheim International Award* du musée Guggenheim à New York. Les œuvres présentées, toutes non figuratives, sont de Paul-Émile Borduas (1905-1960), Edmund Alleyn (1931-2004), Léon Bellefleur (1910-2007), Jean-Paul Riopelle (1923-2002) et Harold Town (1924-1990)¹. Si le succès du Canada sur la scène internationale est certain, ce prix marque la consécration de ces artistes sur la scène mondiale de l'art ainsi que leur reconnaissance, et celle de leur art, par les instances légitimatrices de leur propre pays². À l'exception de Town, les peintres qui composent cette sélection sont originaires du Québec et vivent, ou ont vécu, à Paris au cours de la dernière année³. Bien qu'ils représentent le Canada dans des expositions internationales, leur exil volontaire entrepris au cours des années 1950,

¹ Plus précisément les œuvres sont : *Black Star* (1957), de Borduas, *Dialogue of the Deaf* (1960) d'Alleyn, *Capricorn* (1957) de Bellefleur, *On the front* (1957) de Riopelle et *Monument to C.T. Currelly No. 2* (1958) de Town. Voir Solomon R. Guggenheim Museum, *Guggenheim International Award 1960*, New York Solomon R. Guggenheim Foundation, 1960, [n. p.].

² Les membres du jury responsables de la sélection finale sont Donald Buchanan (1908-1966) directeur associé la Galerie nationale du Canada, l'artiste Albert Dumouchel (1916-1971) et Douglas Duncan (1902-1968) de la Société de Prêts de Tableaux de Toronto. Musée des beaux-arts du Canada, Bibliothèque et Archives du Musée des beaux-arts du Canada, Fonds du Musée des beaux-arts du Canada, Dossier d'artiste d'Edmund Alleyn, Livre 1. Donald Buchanan a aussi déclaré que « l'honneur qui a été décerné aux peintres canadiens "prouve la haute qualité des meilleurs tableaux canadiens d'aujourd'hui" ». Par ailleurs le jury international qui a décerné la mention honorable au Canada était composé de « M. W.J.H.B. Sandberg, directeur des musées municipaux, Amsterdam (Néerlande [*sic*]); M. Pierre Courthion, de l'Association internationale des critiques d'art, Suisse, et M. Nobuya Abe, Tokyo, de l'Association internationale des arts plastiques ». Musée des beaux-arts de Montréal, *Communiqué de presse*, [s.d., 1960]. Musée des beaux-arts de Montréal, Service des archives du Musée des beaux-arts de Montréal, Fonds du Musée des beaux-arts de Montréal, Dossier d'œuvre no. 1960.1238, « L'Étoile noire ».

³ Borduas y a vécu du 26 septembre 1955 jusqu'à sa mort le 22 février 1960. Alleyn y est également installé depuis octobre 1955, mais est au Québec pour un an entre décembre 1959 et le début de l'année 1961. Il est au Canada au moment du concours. Bellefleur y a résidé en 1954 et 1955, puis de 1958 à 1959 et s'y trouve de nouveau en 1960 au moment du concours. Enfin, Riopelle vit définitivement à Paris depuis décembre 1948.

comme celui de bien d'autres artistes non figuratifs de leur génération, a des allures de fuite⁴.

Interrogée en 1966 par la journaliste France O'Leary sur les motifs de son exil prolongé, Marcelle Ferron (1924-2001) affirmait toutefois, treize ans après son établissement à Paris, qu'« [u]n artiste canadien peut voyager sans que cela ne soit un exil. Si auparavant ce l'était, nous ne sommes plus dans le même état psychologique⁵ ».

S'il est possible d'inscrire ces voyages d'artistes dans la continuité d'une longue tradition où les Canadiens français partaient s'instruire et apprendre de nouvelles techniques auprès des grands maîtres européens, ce commentaire de Ferron montre avec éloquence qu'ils s'en distinguent dorénavant par la nature et l'état d'esprit qui conduisent les artistes non figuratifs du Québec vers la France dans les années 1950⁶. Certes, l'apprentissage et la recherche constituent encore des raisons de partir, mais le climat dans lequel ils quittent le Québec – ou qui les motive à partir – n'est plus le même. Pour introduire la section canadienne de l'exposition *Phase de l'art contemporain*, à la Galerie Creuze de Paris en 1955, le poète Roland Giguère (1929-2003) dépeint d'ailleurs le contexte des créateurs du Québec en ces termes : « Voyant toujours se dresser devant lui l'implacable mur d'un obscurantisme social et religieux, l'artiste canadien est nécessairement un homme seul, un hors-la-loi⁷ ».

⁴ Selon la définition du dictionnaire *Le Petit Robert*, l'exil n'est pas obligatoirement « une expulsion de quelqu'un hors de sa patrie, avec défense d'y rentrer », mais peut aussi être « volontaire, qu'on s'impose selon les circonstances ». Josette Rey-Debove et Alain Rey (dir.), *Le Nouveau Petit Robert*, Montréal, Dictionnaire inc., 1996, p. 859.

⁵ France O'Leary, « Entretiens avec les peintres québécois à Paris », *Culture Vivante*, n° 2, 1966, p. 30.

⁶ Selon Jean Cathelin, « la création dès 1941 d'un mouvement généralisé d'avant-garde à Montréal fera que, dès la reprise de contact [après la guerre en] 1945, ces séjours parisiens changeront de caractère ». Jean Cathelin, « L'École de Montréal existe », *Vie des Arts*, n° 23, 1961, p. 16-17.

⁷ Roland Giguère, « Peinture vivante au Canada », *Phases, Cahiers internationaux de recherches littéraires et plastiques*, Paris, Éditions Falaize, n° 2, mars 1955, p. 15.

De cette époque mouvementée, dans le contexte sociopolitique et culturel particulier propre à l'aube des années 1960, l'histoire de l'art aura retenu un portrait sombre de la situation des artistes non figuratifs du Québec. Certains spécialistes affirment que c'est le climat, la situation économique et le manque de reconnaissance qui seraient surtout responsables de l'exil de plusieurs d'entre eux. C'est d'ailleurs ce que soutient le journaliste et réalisateur Jean-Pierre Denis, dans un article portant sur Borduas et l'exil des automatistes :

Alors pourquoi s'exile-t-on, quand au milieu du vingtième siècle, on est un artiste ou un intellectuel au Québec? [...] La censure - politique et religieuse - est trop forte, les idées trop arrêtées, la critique trop bornée, la pensée trop régionaliste? [...] Parce que le marché y est trop petit, les collectionneurs ou institutions muséales trop peu nombreux, les commandes publiques trop rares, en somme parce que la dynamique culturelle, la masse critique est encore insuffisante? [...] Il y a un peu de tout cela dans les motifs qui ont poussé les automatistes à l'exil⁸.

En regard des causes énumérées par Jean-Pierre Denis, le témoignage de Ferron apporte d'importantes nuances. L'exil ne serait peut-être pas une nécessité ou une question de survie, mais un choix. Lors de cette même entrevue avec O'Leary, Ferron ajoute : « Je ne crois pas à l'exil pour des raisons intérieures très personnelles. Il n'est pas nécessaire de partir. Cela dépend en définitive des besoins profonds de chacun : celui qui a le goût des voyages apprendra infiniment là où un autre n'y trouvera aucun intérêt⁹ ».

Il semble donc y avoir un écart entre les propos de Jean-Pierre Denis, qui confirment d'abord l'exil dans une réception négative, et « l'état psychologique » révélé par Ferron. Le fait que des artistes en exil agissent à titre de représentants du

⁸ Jean-Pierre Denis, « L'exil au temps des automatistes », dans Lise Gauvin (dir.), *Les automatistes à Paris, actes d'un colloque*, Montréal, Les 400 coups, 2000, p. 81. L'auteur fait d'ailleurs le même commentaire dans « Borduas hors frontière. Le "One Big World" », dans Guy Bellavance (dir.), *Monde et réseaux de l'art. Diffusion, migration et cosmopolitisme en art contemporain*, Montréal, Liber, 2000, p. 32.

⁹ France O'Leary, *loc. cit.*, p. 31.

Canada à l'étranger paraît aussi paradoxal, surtout que les archives du Musée des beaux-arts du Canada (MBAC), par exemple, révèlent plusieurs cas de participations à des expositions internationales dans les années 1950¹⁰. Ce sont ces apparentes contradictions entre les discours et les faits, qui constituent le point de départ de ce mémoire. Car, si dans la première partie de la décennie l'art non figuratif peinait pour sa reconnaissance et subissait les contrecoups de la publication du manifeste *Refus global* (1948), plusieurs auteurs affirment qu'on assiste toutefois à un changement de paradigme autour de 1955¹¹. Ainsi, dans la seconde partie de la décennie, les artistes non figuratifs du Québec auraient connu une diffusion considérable, tant à Montréal qu'à l'échelle nationale et internationale. Et, bien que la censure opérée par l'État soit considérée comme l'un des facteurs de l'exil¹², leurs œuvres, paradoxalement, auraient aussi été instrumentalisées par le gouvernement canadien par l'entremise de la Galerie nationale du Canada (GNC), participant ainsi à la construction de l'identité nationale¹³.

¹⁰ Le Musée des beaux-arts du Canada a porté le nom de Galerie nationale du Canada (GNC) jusqu'en 1984.

¹¹ Voir, entre autres, Roald Nasgaard, *Abstract Painting in Canada*, Vancouver et Halifax, Douglas & McIntyre Ltd. et Art Gallery of Nova Scotia, 2007, p. 165.

¹² Pensons notamment à la répression idéologique exercée par l'État et qui mena au renvoi de Borduas de l'École du meuble, suite à la publication de *Refus global* en 1948. Par ailleurs, selon le sociologue Howard S. Becker, l'inaction de l'État, le manque de soutien et le refus d'offrir un accès aux institutions officielles constituent également des formes de censure. Voir Howard S. Becker, *Les mondes de l'art*, Paris, Flammarion, 1988, p. 201-202.

¹³ Considérant que la Galerie nationale du Canada relève directement et du gouvernement fédéral, la prise en compte des idéologies nationales doit aussi être considérée dans cette analyse comme une composante essentielle au facteur de reconnaissance. Dans le contexte d'après-guerre et sur trame de guerre froide, les relations avec les autres nations et la projection d'une image nationale contrôlée figurent au centre des préoccupations étatiques. L'article de Sandra Paikowsky au sujet de la première participation du Canada à la Biennale de Venise en 1952 offre une importante mise en contexte sur l'importance de projeter une identité nationale forte à l'étranger. « Constructing an Identity. The 1952 XXVI Biennale di Venezia and the "Projection of Canada Abroad" », *Annales d'histoire de l'art canadien*, vol. 20, n° 2, 1999, p. 130-170.

Cependant, l'incidence des mondes de l'art sur la scène locale (critique d'art, galeries, Musée des beaux-arts de Montréal¹⁴) et le rôle des gouvernements, provincial et fédéral, par l'entremise des musées d'état (le Musée de la province à Québec¹⁵ et la Galerie nationale du Canada à Ottawa) sur la reconnaissance et le rayonnement de ces artistes sont mal connus et peu documentés. On ne connaît pas, non plus, leur impact et le rôle qu'ils ont pu tenir dans leur exil. Notre compréhension de cette période reste limitée et il appert nécessaire de documenter la seconde partie des années 1950 afin de comprendre ce changement de paradigme.

Pour ce faire, les parcours de sept artistes non figuratifs du Québec qui ont vécu un « exil » et qui ont exposé à l'étranger entre 1955 et 1960 seront pris à témoin. Le choix de cette sélection est d'ailleurs fondé sur les rôles qu'ont tenus ces peintres sur la scène artistique. Il répond aussi à un désir de ne pas cloisonner l'analyse dans les distinctions souvent apportées entre l'art d'expression gestuelle et le formalisme géométrique, associés à l'automatisme et au plasticisme¹⁶. Aux noms de Borduas et Riopelle (dont les exils sont sans doute les plus documentés), s'ajoutent ceux d'Alleyn, de Bellefleur, de Ferron, ainsi que ceux de Jean-Paul Jérôme (1928-2004)

¹⁴ Les salles d'exposition de l'*Art Association of Montreal* (AAM) sont tout d'abord connues sous le nom d'*Art Gallery* avant que l'AAM adopte le nom de *Montreal Museum of Fine Arts* en 1948. Il faudra attendre 1960 pour que le nom du Musée soit officiellement bilingue. Par souci d'alléger la lecture du texte, nous emploierons la dénomination française de l'institution, soit le Musée des beaux-arts de Montréal (MBAM).

¹⁵ Nommé le Musée de la Province (MPQ) dès sa création en 1933, il devient le Musée du Québec en 1963. C'est en 2002 qu'il adopte le nom que nous lui connaissons aujourd'hui : le Musée national des beaux-arts du Québec (MNBAQ).

¹⁶ Il convient ici d'apporter une précision quant au choix du vocable « non figuratifs », plutôt qu'« abstraits », pour désigner les artistes du corpus. Dans les années 1950, le concept d'abstraction plastique renvoie le plus souvent à une peinture aux « objets volontairement constructifs dans une forme régularisée » (voir Paul-Émile Borduas, « Commentaires sur les mots courants », article « abstraction », *Refus global et autres écrits*, p. 165) Même si à l'origine l'art non figuratif des automatistes est associé à une forme plus profondément issue de l'inconscient (voir Claude Gauvreau, « L'épopée automatiste vue par un cyclope », dans Claude Gauvreau et Gilles Lapointe, *Écrits sur l'art*, L'Hexagone, Montréal, 1996, p. 44), nous sommes d'avis que son utilisation est – dans les années 1950 – moins limitative que celle d'abstraction. En effet, même si ordonnée consciemment, il n'y a aucune trace de figuration dans les abstractions géométriques des plasticiens.

et de Fernand Leduc (1916-2014). L'étude de leur exil aidera à constituer un portrait que nous souhaitons représentatif des différentes réalités des années 1950.

État de la recherche Mouvement automatiste et plasticien

La recension des ouvrages généraux portant sur l'art non figuratif dans les années 1950 révèle que plusieurs des auteurs qui se sont penchés sur ce phénomène abordent les mouvements automatiste, post-automatiste et plasticien de manière distincte. Bien que cela permette une analyse approfondie de ces mouvements, avec différentes approches, cette stratégie polarise les recherches entre un art d'expression gestuelle et la tendance géométrique, ou formaliste, de l'art abstrait. C'est d'ailleurs le cas des grandes synthèses de l'histoire de l'art qui parcourent la décennie en opérant un découpage quasi systématique en chapitres basés sur l'esthétique. En ce sens, on peut établir un parallèle entre les ouvrages de Guy Robert portant sur la période¹⁷, et *The Visual Arts in Canada. The Twentieth Century* (2010), la très récente synthèse co-dirigée par Anne Whitelaw, Brian Foss et Sandra Paikowsky¹⁸.

Ray Ellenwood et François-Marc Gagnon ont tous deux écrit l'histoire du mouvement automatiste¹⁹. Ellenwood documente les différentes périodes de l'automatisme alors que Gagnon présente une chronique du mouvement, un récit chronologique, mais non linéaire, de tous les faits, expositions, œuvres et interactions des quinze signataires de *Refus global*. À ces histoires du mouvement s'ajoutent des

¹⁷ Notamment Guy Robert, *École de Montréal, Situation et tendances*, Bruges Saint-Augustin, 1964, 150 p., *La peinture au Québec depuis 1940*, Montréal, La Presse, 1973, 501 p. et *La peinture au Québec depuis ses origines*, Montréal, Iconia, 1978, 221 p.

¹⁸ Anne Whitelaw, Brian Foss et Sandra Paikowsky (dir.), *The Visual Arts in Canada. The Twentieth Century*, Don Mills, Oxford University Press, 2010, 480 p.

¹⁹ Ray Ellenwood, *Egégore. A History of the Montreal Automatist Movement*, Toronto, Exile Editions, 1992, 357 p. (notons que la traduction française de cet ouvrage a été publiée en 2014, sous le titre d'*Égégore. Une histoire du mouvement automatiste de Montréal*) et François-Marc Gagnon, *Chronique du mouvement automatiste québécois 1941-1954*, Outremont, Lanctôt, 1998, 1023 p.

catalogues d'expositions ayant donné lieu à d'importants efforts de théorisation²⁰. C'est entre autres le cas de *La crise de l'abstraction au Canada les années 1950* tenue au MBAC en 1992²¹, d'*Abstract Painting in Canada* à l'Art Gallery of Nova Scotia en 2008²², de *The Automatist Revolution: Montreal, 1941-1960* présentée à la Varley Art Gallery of Markham en 2009²³, et *Les Plasticiens et les années 1950-1960* au MNBAQ en 2013²⁴. Chacune de ces publications regroupait les différentes tendances non figuratives. Le remaniement des collections au Musée d'art contemporain de Montréal (MAC) a aussi donné lieu à une nouvelle publication, *La question de l'abstraction*, en 2013²⁵.

Il ressort de ces publications que peu de lignes sont consacrées à l'exil, si ce n'est pour ancrer l'évolution stylistique des artistes. On parle ainsi de la période « new yorkaise » et « parisienne » pour désigner les œuvres réalisées au contact de l'étranger. Denise Leclerc pose par ailleurs un bref regard sur l'exil en affirmant qu'il aura permis à Leduc et à Riopelle de rayonner à Paris à la fin des années 1940²⁶. Elle présente aussi une piste d'interprétation en quelques lignes pour comprendre la situation de l'exil des artistes montréalais, qui n'auraient eu d'autre choix que de se tourner vers l'enseignement ou de s'exiler pour pallier l'insuffisance du support des galeristes et des collectionneurs dans les années 1950²⁷. Ellenwood l'explique comme

²⁰ Ray Ellenwood situe la première rétrospective de l'automatisme en 1962, avec « Monstra del Movimento Automatista Canadese », présentée à Rome, en Italie. Voir Ellenwood, *op. cit.*, p. 257.

²¹ Denise Leclerc (dir.), *La crise de l'abstraction au Canada les années 1950*, Ottawa, Musée des beaux-arts du Canada, 1992, 237 p.

²² Roald Nasgaard, 2007, *op. cit.*

²³ Roald Nasgaard et Ray Ellenwood, *The Automatist Revolution: Montreal, 1941-1960*, Vancouver et Markham, Douglas & McIntyre et Varley Art Gallery of Markham, 2009, 154 p.

²⁴ Michel Martin et Roald Nasgaard (dir.), *Les Plasticiens et les années 1950-1960*, Québec et Markham, Musée national des beaux-arts du Québec et Varley Art Gallery of Markham, 2013, 171 p.

²⁵ Josée Béglise, *La question de l'abstraction*, Montréal, Musée d'art contemporain de Montréal, 2013, 306 p.

²⁶ Denise Leclerc, *op. cit.*, p. 45.

²⁷ Au même moment, les artistes de Toronto se tournent vers l'art commercial et ceux des provinces de l'Ouest accèdent à des postes d'enseignants dans les nouveaux départements de beaux-arts des universités. *Ibid.*, p. 58.

une conséquence de la réception négative de *Refus global* et du climat politico-religieux. Enfin, la récente exposition portant sur les plasticiens au MNBAQ place la production de ces artistes dans le contexte international, mais n'aborde pas la question de l'exil²⁸. Une étude sociologique de Lise Lamarche, publiée dans le catalogue de l'exposition, révèle cependant un portrait des principaux acteurs du monde de l'art montréalais²⁹. La chronologie de Michel Martin dans ce même catalogue, retrace rigoureusement les faits plasticiens³⁰, réactualisant ainsi l'état de la recherche et de la documentation autour de ce mouvement qui, comparativement à l'automatisme, n'avait pas fait l'objet d'une exposition depuis plusieurs années³¹.

L'exil

François-Marc Gagnon s'est intéressé plus spécifiquement à l'exil dans deux textes datant des années 1990. Dans un chapitre du livre de Serge Guilbaut, *Reconstructing Modernism: Art in New York, Paris and Montreal 1945-1964*, il affirme qu'après la publication de *Refus global*, le climat n'était pas propice aux idées

²⁸ Michel Martin et Roald Nasgaard (dir.), *op. cit.*

²⁹ Lise Lamarche, « La mise en place d'un réseau au temps des plasticiens », dans Michel Martin et Roald Nasgaard (dir.), *op. cit.*, p. 111-117.

³⁰ Michel Martin, « Faits et mots d'une chronologie plasticienne », dans Michel Martin et Roald Nasgaard (dir.), *op. cit.*, p. 118-149.

³¹ Cela pourrait être attribuable à la portée du manifeste *Refus global*, ainsi qu'aux nombreuses études politiques, sociologiques et historiques qui lui ont attribué une forte connotation nationaliste dans les années 1960 et 1970. En 1998, ces liens entre l'art de Borduas et le politique ont été remis en question dans le cadre de l'exposition *L'Art inquiet. Motifs d'engagement* à la Galerie de l'UQAM. Voir Louise Déry et Monique Régimbald-Zeiber, *L'Art inquiet. Motifs d'engagement*, catalogue de l'exposition et actes du colloque, Montréal, Galerie de l'UQAM, 1998, 199 p. Les nombreuses commémorations entourant l'anniversaire de la publication du manifeste tous les dix ans contribuent aussi à multiplier les événements et à réactualiser les lectures du manifeste associé à l'automatisme. À ce sujet, voir entre autres Brigitte Deschamps, « Refus global : de la contestation à la commémoration », *Lettres françaises*, « L'automatisme en mouvement », vol. 34, n^{os} 2-3, automne-hiver 1998, p. 181-182 et Patricia Smart, « Refus global à travers les générations d'intellectuels », dans Lise Gauvin, *Les automatistes à Paris, actes d'un colloque*, Laval, Les 400 coups, 2000, p. 93-105. Le Manifeste des Plasticiens n'a pas connu un tel retentissement. La dernière exposition portant exclusivement sur ce mouvement a été réalisée au Musée des beaux-arts de Sherbrooke en 2005 et n'a pas donné lieu à une publication. L'autre exposition d'importance, accompagnée d'un petit catalogue, a été produite par le MACM et date de 1979. Voir France Gascon, *10 ans de propositions géométriques : le Québec, 1955-1965*, Montréal, Musée d'art contemporain de Montréal, 1979, 38 p.

nouvelles et que tous les artistes rêvaient de l'exil. Selon sa lecture des faits, Riopelle, Leduc et Ferron figurent parmi les plus chanceux, au sens économique, puisqu'ils se sont exilés à Paris. Les moins fortunés, comme Borduas, se sont établis à New York, une destination alors plus accessible³². Dans le second texte, « Les exils de Borduas », Gagnon situe ces exils dans « une prise de distance [...] une prise de conscience, mais aussi dans la dialectique déracinement/découverte³³ », entendant par là que les exils du peintre étaient à la fois une coupure avec son milieu et remplis de promesses de ce qui l'attendait à l'étranger.

Depuis les quinze dernières années, quelques auteurs se sont également penchés sur la question de l'exil. Gilles Lapointe et Jean-Pierre Denis, dans les actes du colloque *Les automatistes à Paris*, publiés en 2000, proposent des réflexions complémentaires sur le sujet. Lapointe y présente l'expérience de l'exil, telle que vécue par Borduas, non plus sous l'angle de la rupture, mais en questionnant son caractère « illusoire »³⁴. Sur fond d'analyse épistolaire, il explore les motifs, les conséquences et les malaises identitaires inhérents aux exils de Borduas et à la manière dont le contact avec l'Autre influence ses œuvres. Mais surtout, Lapointe souligne que la question de l'exil demeure « relativement peu étudiée dans le cas du parcours de l'artiste³⁵ ». Plus récemment, en 2011, Lapointe publie « L'ultime

³² François-Marc Gagnon, « New York as Seen from Montreal by Paul-Emile Borduas and the Automatists, 1943-1953 », dans Serge Guilbaut, *Reconstructing Modernism: Art in New York, Paris and Montreal 1945-1964*, Cambridge et Londres, The MIT Press, 1990, p. 138.

³³ François-Marc Gagnon, « Les exils de Borduas », *ETC*, n° 17, 1992, p. 13. Le concept de déracinement est aussi repris par Gilles Lapointe qui établit un parallèle avec le monde de l'agriculture, de la terre. Le fait de s'enraciner, de s'ancrer physiquement dans un nouveau lieu après un déracinement serait à l'image du « repiquage », opération que doivent faire les racines après une transplantation pour reprendre dans une nouvelle terre. Voir Gilles Lapointe, *La comète automatiste*, Montréal, Fides, 2008, p. 35.

³⁴ Gilles Lapointe, « Borduas, entre New York et Paris », dans Lise Gauvin (dir.), 2000, *op. cit.*, p. 21.

³⁵ Notamment parce qu'elle pose « un problème de sources ». Cela serait entre autres dû à la distance de Borduas, à « son isolement de plus en plus grand [...] et les rares confidences de ses amis ». Lapointe fait de la correspondance de Borduas une source privilégiée pour comprendre les motivations de l'artiste, mais pose aussi les difficultés de sa lecture puisqu'elle serait « en grande partie orientée par Borduas lui-même ». Gilles Lapointe, « Borduas, entre New York et Paris », dans Lise Gauvin (dir.), 2000, *op. cit.*, p. 22. Le même commentaire se retrouve dans, *La comète automatiste*, 2008, *op.*

expérience de détachement. Borduas à Paris en 1955 », un article dans lequel il présente aussi le rapport complexe de Borduas à la France à travers trois moments (premier voyage en 1928-1930, projet d'expatriation en 1947 et exil en 1955)³⁶. Pour sa part, Jean-Pierre Denis s'interroge sur la dimension sociologique de l'exil de Borduas et des automatistes. Entre les causes, la quête identitaire et le statut ambigu d'ambassadeur à l'étranger, puis dans leur rapport à la reconnaissance et à l'exotisme, l'auteur tente de définir le statut de ces artistes en exil³⁷.

Enfin, les analyses de type sociologique, dont l'ouvrage dirigé par Guy Bellavance, *Monde et réseaux de l'art. Diffusion, migration et cosmopolitisme en art contemporain*, publié en 2000, et le livre de Louise Vigneault *Identité et modernité dans l'art au Québec : Borduas, Sullivan, Riopelle*, publié en 2002, se sont intéressés aux migrations d'artistes et abordent d'autres pistes de compréhension du phénomène. Dans l'ouvrage de Bellavance, le sociologue Marcel Fournier explore le statut de l'artiste en exil et sa reconnaissance dans les années 1950 et 1960 dans son rapport au champ (celui qu'il quitte, celui où il s'exile et sa position à son retour) tel que défini par Pierre Bourdieu³⁸. Vigneault représente l'apport le plus significatif dans la compréhension de l'exil des artistes non figuratif. L'historienne de l'art analyse la quête identitaire des artistes du Québec en prenant exemple sur les figures de Borduas, Riopelle et Françoise Sullivan (née en 1925). Enrichie par une lecture interdisciplinaire (notamment de nombreux emprunts à la sociologie, à

cit., p. 34-35, soulignant ainsi le manque de recherches et la nécessité de repenser et d'approfondir la question de l'exil.

³⁶ Gilles Lapointe, « L'ultime expérience de détachement. Borduas à Paris en 1955 », *Bulletin d'histoire politique*, « 50 ans d'échanges culturels France-Québec, 1910-1960 », vol. 20, n° 1, automne 2011, p. 137-147.

³⁷ Jean-Pierre Denis, « L'exil au temps des automatistes », dans Lise Gauvin (dir.), 2000, *op. cit.*, p. 79-105.

³⁸ « L'artiste fait "sa place" dans le milieu de l'art et il se "positionne" [...] il prend position (sur le plan esthétique, politique, etc.) et aussi, comme le montre Bourdieu, il occupe une position (ou des positions) dans le champ artistique selon qu'il expose dans tel ou tel lieu ou qu'il obtienne telle ou telle reconnaissance », voir Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1992, cité dans Marcel Fournier, « L'artiste et l'exil. Robert Roussil entre Tourettes-sur-Loup et Montréal », dans Guy Bellavance (dir.), 2000, *op. cit.*, p. 55.

l'anthropologie et à l'ethnologie), l'analyse révèle les stratégies empruntées, consciemment ou pas, par les artistes pour rompre et surmonter le concept de survivance de la société canadienne-française. L'emprunt au primitivisme pour Borduas et au modèle du pionnier nomade pour Riopelle expliquerait leurs motivations et leurs stratégies à différentes étapes de leurs parcours. Ainsi, pour Vigneault, l'expérience de l'exil participe de la reconstruction d'un espace d'expression qui s'inscrit dans une quête de reconnaissance identitaire et qui se situe entre une rupture avec les stigmates du passé et la réactualisation des mythes fondateurs³⁹.

À propos des artistes

Quelques monographies et catalogues d'expositions portant sur les artistes du corpus ont aussi été publiés au cours des dernières années. Des principales études concernant Borduas, on retiendra le catalogue de l'exposition rétrospective du MACM, *Paul-Émile Borduas*, publié en 1998⁴⁰ ; la mise en ligne de son *Catalogue Raisonné* par l'Institut de recherche en Art canadien Gail and Stephen A. Jarilowsky de l'Université Concordia en 2008⁴¹, ainsi que la traduction – véritable édition revue et augmentée – du livre de François-Marc Gagnon, *Paul-Émile Borduas. A Critical Biography*, en 2013⁴². Pour Jean-Paul Riopelle, dont la production est aussi abondamment exposée que celle de Borduas, on retient, pour leur synthèse, le

³⁹ Louise Vigneault, *Identité et modernité dans l'art au Québec : Borduas, Sullivan, Riopelle*, Montréal, Hurtubise, 2002, 406 p.

⁴⁰ Josée Bélisle et Marcel Saint-Pierre, *Paul-Émile Borduas*, Montréal, Musée d'art contemporain de Montréal, 1998, 110 p.

⁴¹ Institut de recherche en Art canadien Gail and Stephen A. Jarilowsky, *Catalogue Raisonné de Paul-Émile Borduas*, Montréal, Université Concordia, 2008, [en ligne], www.borduas.concordia.ca. Consulté le 10 août 2015.

⁴² François-Marc Gagnon, *Paul-Émile Borduas. A Critical Biography*, Montréal et Kingston, McGill-Queen's University Press, 2013, 578 p.

catalogue de l'exposition *Riopelle*, au MBAM, publié en 2006⁴³ et le catalogue raisonné édité par Yseult Riopelle et disponible sur Internet depuis 2013⁴⁴. Au cours des dernières années, Marcelle Ferron a aussi fait l'objet de quelques publications, surtout des catalogues d'expositions⁴⁵. Parmi ces dernières, mentionnons le catalogue de l'exposition rétrospective du Musée d'art contemporain de Montréal (MACM) en 2000, *Marcelle Ferron*, et celui de la Galerie Simon Blais, *Marcelle Ferron : monographie*, publié en 2008⁴⁶. Pour Fernand Leduc, outre une monographie de Jean-Pierre Duquette datant de 1980⁴⁷, le catalogue de l'exposition rétrospective du MNBAQ, *Fernand Leduc : libérer la lumière*, publié en 2006, constitue le plus récent l'ouvrage portant sur la carrière du peintre⁴⁸. Il faut aussi mentionner l'importante monographie consacrée à Edmund Alleyn, *Edmund Alleyn : Indigo sur tous les tons*, publiée en 2005⁴⁹. Enfin, on note l'absence de recherches actuelles au sujet de Léon Bellefleur et de Jean-Paul Jérôme. La seule monographie sur Bellefleur, réalisée par Guy Robert, *Bellefleur ou la ferveur à l'œuvre*, date de 1988 et sa dernière exposition rétrospective a été présentée à la GNC en 1968⁵⁰. Quant à Jérôme, outre les recherches liées au mouvement plasticien, un mémoire de maîtrise, *Le Rôle de la*

⁴³ Guy Cogeval et Stéphane Aquin, *Riopelle*, Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal, 2006, 151 p.

⁴⁴ Yseult Riopelle, *Le catalogue raisonné de Jean-Paul Riopelle*, 2013, [en ligne] www.riopelle.ca. Consulté le 10 août 2015.

⁴⁵ Ces publications portent notamment sur l'automatisme, les femmes artistes et son apport à l'architecture pour ses travaux sur le verre. Voir, entre autres, pour leur pertinence Patricia Smart, *Les femmes du Refus global*, Montréal, Boréal, 1998, 334 p.; Rose-Marie Arbour, « Art visuel et espace public. L'apport de deux femmes artistes dans les années 60 au Québec, Micheline Beauchemin et Marcelle Ferron », *Recherches féministes*, vol. 2, n°1, 1989, p. 33-50 et Robert Enreight, *Marcelle Ferron : papiers = Paperworks, 1945-2001*, catalogue d'exposition, Montréal, Éditions Simon Blais, 2011, 162 p.

⁴⁶ Réal Lussier, *Marcelle Ferron*, Montréal et Laval, Musée d'art contemporain et Les 400 coups, 2000, 143 p. et Patricia Smart, *Marcelle Ferron : monographie*, catalogue d'exposition, Montréal, Éditions Simon Blais, 2008, 148 p.

⁴⁷ Jean-Pierre Duquette, *Fernand Leduc*, LaSalle, Québec Hurtubise HMM, 1980, 154 p.

⁴⁸ Michel Martin, *Fernand Leduc : libérer la lumière*, Québec, Musée national des beaux-arts du Québec, 2006, 175 p.

⁴⁹ Jocelyn Jean, Gilles Lapointe, Ginette Michaud et al., *Edmund Alleyn : indigo sur tous les tons*, Outremont, Éditions du Passage, 2005, 271 p.

⁵⁰ Guy Robert, *Bellefleur ou la ferveur à l'œuvre*, Montréal, Iconia, 1988, 239 p.

couleur dans l'œuvre pictural de Jean-Paul Jérôme, en 2007⁵¹ et le catalogue de l'exposition rétrospective *Jean-Paul Jérôme : les vibrations modernes* qui marquait ses 50 ans de carrière au Musée du Bas-Saint-Laurent en 2001⁵², constituent l'essentiel de la littérature.

Enfin, l'étude des discours d'artistes par le biais d'analyse épistolaire, la publication de correspondances inédites, d'entrevues et de témoignages qui comportent des éléments biographiques importants, alimentent aussi notre compréhension des artistes. Il faut dire, par contre, que le cas de Borduas est exceptionnel. François-Marc Gagnon a publié les *Écrits* de Borduas en 1978, puis l'édition critique des textes de l'artiste, *Écrits I* (1987) et *Écrits II* (1997), par Bourassa, Fisette et Lapointe a consolidé les bases essentielles à la compréhension du peintre, de sa vie, son œuvre et son réseau. Lapointe publie également d'autres études des correspondances de Borduas, dont *L'envol des signes Borduas et ses lettres* en 1996, *Lettres à Paul-Émile Borduas*, en 2002 et *Le corps de la lettre : correspondance autographe de Paul-Émile Borduas*, en 2004. Il révèle aussi une partie de la correspondance entre Borduas et Riopelle dans une édition de la revue *Lettres françaises* dédiée à l'automatisme, en 1998⁵³. Par ailleurs, l'ouvrage d'Hélène

⁵¹ Julie Gagné, *Le Rôle de la couleur dans l'œuvre pictural de Jean-Paul Jérôme*, mémoire de maîtrise, Montréal, Université du Québec à Montréal, 2007, 233 f.

⁵² Charles Bourget, *Jean-Paul Jérôme : les vibrations modernes*, Rivière-du-Loup, Musée du Bas-Saint-Laurent, 2001, 79 p. Plus récemment la Galerie d'Este, lui consacrait une exposition, *Jean-Paul Jérôme, R.C.A., 1928-2004*, qui a donné lieu à une petite publication. Voir François-Marc Gagnon, *Jean-Paul Jérôme, R.C.A., 1928-2004*, Wesmount, Galerie d'Este, 2008, 24 p.

⁵³ Paul-Émile Borduas et François-Marc Gagnon, *Paul-Émile Borduas, Écrits/Writings, 1942-1958*, Halifax Press of the Nova Scotia College of Art and Design, 1978, 160 p.; Paul-Émile Borduas, *Écrits I et Écrits II*, édition critique sous la direction d'André G. Bourassa, Jean Fisette et Gilles Lapointe, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1987/1997, 700 p. /1159 p.; Gilles Lapointe, *L'envol des signes Borduas et ses lettres*, Montréal, Fides/Cétuq, 1996, 272 p.; Claude Gauvreau et Gilles Lapointe, *Lettres à Paul-Émile Borduas*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2002, 459 p.; Paul-Émile Borduas et Gilles Lapointe, *Le corps de la lettre : correspondance autographe de Paul-Émile Borduas*, Montréal, Centre de recherches sur la littérature et la culture québécoises, 2004, 527 p. et Gilles Lapointe, « Filiations et ruptures au sein de l'automatisme : la correspondance Borduas – Riopelle, *Lettres françaises*, « L'automatisme en mouvement », vol. 34, n^{os} 2-3, automne-hiver 1998, p. 193-216.

de Billy, *Riopelle* en 1996 contient de nombreuses heures d'entrevues avec l'artiste⁵⁴. Plusieurs des écrits de Leduc sont consignés dans *Vers des îles de lumière* en 1981 et Lise Gauvin publie les *Entretiens avec Fernand Leduc ; suivis de Conversation avec Thérèse Renaud* en 1995⁵⁵. L'exil des Leduc entre 1946 et 1953 est aussi le sujet principal du livre de Thérèse Renaud en 2004. *Un passé recomposé. Deux automatistes à Paris. Témoignages 1946-1953*, permet cerner l'esprit du temps et les dédales de leur aventure parisienne⁵⁶. Les propos de Ferron sont recueillis par Michel Brûlé et publiés sous la forme d'un récit autobiographique en 1996⁵⁷. Enfin, en 2008, le film de Jennifer Alleyn, *L'Atelier de mon père*, porte à l'écran des entretiens avec Edmund Alleyn et ses proches⁵⁸. En 2013, un recueil de ses textes, *De jour et de nuit ; écrits sur l'art*, a aussi été publié, ouvrant la voie à une nouvelle lecture, plus intime, des conceptions de l'artiste⁵⁹.

Mondes de l'art dans les années 1950

Cette dernière section s'attardera plus spécifiquement à dresser l'état des lieux en ce qui concerne les recherches portant sur les principaux intervenants et les éléments structurants de la vie culturelle et artistique dans les années 1950. Plus spécifiquement, il sera question des musées et des politiques culturelles, des galeries d'art, des collectionneurs, des critiques d'art, et des institutions d'enseignement. Ces sources permettront de comprendre l'incidence de ces institutions sur la

⁵⁴ Hélène de Billy, *Riopelle*, Montréal, Art Global, 1996, 354 p.

⁵⁵ Fernand Leduc, *Vers les îles de lumière écrits : (1942-1980)*, La Salle, Hurtubise, 1981, 288 p. et Fernand Leduc et Lise Gauvin, *Entretiens avec Fernand Leduc ; suivis de Conversation avec Thérèse Renaud*, Montréal, Liber, 1995, 266 p.

⁵⁶ Thérèse Renaud, *Un passé recomposé. Deux automatistes à Paris : témoignages 1946-1953*, Québec, Éditions Nota bene, 2004, 180 p.

⁵⁷ Marcelle Ferron et Michel Brulé, *L'esquisse d'une mémoire*, Montréal, Éditions des intouchables, 1996, 298 p.

⁵⁸ Jennifer Alleyn, *L'Atelier de mon père*, 75 minutes, Amazone films, DVD, 2008.

⁵⁹ Edmund Alleyn, Jennifer Alleyn et Gilles Lapointe (dir.), *De jour et de nuit ; écrits sur l'art*, Montréal, Les Éditions du Passage, 2013, 100 p.

reconnaissance des artistes non figuratifs du corpus et sur la circulation de leurs œuvres sur la scène locale, provinciale et nationale de l'art.

Les recherches sur les politiques culturelles nationales constituent encore un champ en friche. Néanmoins, elles ont été enrichies au cours des dernières années par la publication de Diane Saint-Pierre et Monica Gattinger, *Les politiques culturelles provinciales et territoriales du Canada*, qui constitue une importante synthèse de leur l'évolution au Canada⁶⁰. Bien que ces ouvrages apportent une perspective éclairante sur les conditions sociopolitiques et identitaires qui les voient émerger à l'aube des années 1960, ils ne donnent toutefois pas de véritable réponse quant à leurs liens avec les musées d'État. Si la muséologie s'affaire à documenter son propre champ, peu d'auteurs se sont intéressés à l'histoire des musées en regard des politiques culturelles et, de surcroît, à leur rôle dans la reconnaissance des artistes pour la période des années 1950. En ce sens, les recherches d'Andrée Lapointe, à la croisée entre les *cultural studies*, l'histoire des politiques culturelles, la muséologie et les questions identitaires, présentent un point de vue original sur les orientations idéologiques des musées d'État depuis 1950. En analysant les cas du Musée de la civilisation à Québec et du Musée des civilisations à Ottawa, Lapointe démontre dans sa thèse *L'incidence des politiques culturelles sur le développement des musées nationaux Canada-Québec depuis 1950*, que les actions des musées nationaux sont toujours motivées par des visées identitaires⁶¹.

D'un autre côté, la littérature qui concerne l'histoire du MBAM, du MPQ et de la GNC, suggère que la vision de leurs directeurs se reflète dans les actions de

⁶⁰ Diane Saint-Pierre et Monica Gattinger, *Les politiques culturelles provinciales et territoriales du Canada*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 2011, p. 30.

⁶¹ Andrée Lapointe, *L'incidence des politiques culturelles sur le développement des musées nationaux Canada-Québec depuis 1950*, thèse de doctorat, Université Laval, Québec, 1993, 320 f.

diffusion et d'acquisition de ces institutions⁶². Cependant, il est impossible de connaître les répercussions de leurs actions envers les artistes non figuratifs, pas plus que de savoir quel rôle ils ont pu tenir dans leur circulation et leur rayonnement, proportionnellement aux autres tendances artistiques.

Par rapport aux lieux de diffusion de l'art non figuratif, les travaux d'Hélène Sicotte ont contribué non seulement à révéler le dynamisme d'un vaste réseau de diffusion dans les galeries et les lieux alternatifs à Montréal, ils présentent également une chronologie des expositions et des listes d'exposants au cours de la décennie 1950⁶³. Cette démonstration nous apprend d'ailleurs que les artistes non figuratifs exposent de plus en plus fréquemment après 1955, ce qui coïncide avec l'ouverture, bien documentée, de plusieurs galeries d'art s'ouvrant aux esthétiques nouvelles. Les recherches de Sicotte sur la Galerie Agnès Lefort fournissent également plusieurs précisions sur le rôle de cette première galerie marchande à soutenir ouvertement l'avant-garde francophone dès son ouverture en 1951⁶⁴. Dans la même veine, le mémoire de Julie Marcotte, portant sur l'histoire de la galerie Denyse Delrue, dresse le portrait de la galeriste et de ses collaborations avec les artistes non figuratifs et ceux de la relève⁶⁵. Finalement, le récent mémoire de Geneviève Lafleur révèle dans une perspective féministe le rôle des femmes galeristes dans la constitution du

⁶² Pour le MBAM, voir Georges-Hébert Germain, *Un musée dans la ville. Une histoire du Musée des beaux-arts de Montréal*, Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal, 2007, 270 p.; pour le Musée de la Province (MNBAQ), voir Yves Lacasse, Pierre B. Landry et John R. Porter, *La collection du Musée national des beaux-arts du Québec. Une histoire de l'art du Québec*, Québec, Musée national des beaux-arts du Québec, 2004, 268 p. et Pierre B. Landry, *75 ans chrono, Le Musée national des beaux-arts du Québec 1933-2008*, Québec, Musée national des beaux-arts du Québec, 2009, 357 p.; pour la GNC (MBAC), voir Douglas Ord, *The National Gallery of Canada: Ideas, Art, Architecture*, Montréal et Kingston, McGill-Queen's University Press, 2003, 496 p.

⁶³ Hélène Sicotte, « Un État de la diffusion des arts visuels à Montréal. Les années 1950. Lieux et chronologie », *Annales d'histoire de l'art canadien*, vol. 15, n° 1, 1992, p. 65-95 et « Deuxième partie : 1955-1961 », vol. 16, n° 2, 1993, p. 41-77.

⁶⁴ Hélène Sicotte, *La galerie Agnès Lefort, les années fondatrices : 1950-1961*, Montréal, H. Sicotte, 1996, 66 p.

⁶⁵ Julie Marcotte, *Les galeries Denyse Delrue 1957-1984*, mémoire de maîtrise, Montréal, Université du Québec à Montréal, 2000, 169 f.

marché de l'art à Montréal, en plus de fournir des informations d'ordre sociohistoriques et des données factuelles⁶⁶.

En outre, dans ce marché naissant de l'art non figuratif, le visage des collectionneurs dans les années 1950 demeure peu documenté. Les auteurs qui se sont penchés spécifiquement sur la question ont surtout travaillé sur Borduas. Caroline Ohrt a identifié quatre types de collectionneurs des œuvres de Borduas, de ses premières gouaches non figuratives en 1942 jusqu'au marché qui s'est constitué après la mort de l'artiste. En plus de mettre au jour l'intérêt accordé très tôt au travail de Borduas, les types proposés aident à comprendre les motivations des premiers amateurs de cette esthétique⁶⁷. Ce sont les figures de Gilles Corbeil (1920-1986) et de Max Stern (1904-1987) qui demeurent les mieux documentées à travers des textes publiés dans diverses revues. Ainsi, Ninon Gauthier rédige un article portant sur Gilles Corbeil en 1983, Marcel Fournier lui consacre un article en 1988, puis Laurier Lacroix publie, en 2009, un article qui, sur une trame biographique, approfondit les relations entretenues entre Gilles Corbeil et la scène artistique, puis avec Borduas⁶⁸. En ce qui a trait à Max Stern, François-Marc Gagnon met en lumière les liens entre Borduas et ce marchand montréalais dans un texte de 2004. La même année, une exposition organisée par le MBAM et à la Galerie d'art Leonard & Bina Ellen de

⁶⁶ Geneviève Lafleur, *Le parcours de formation et les stratégies de diffusion de femmes galeristes à Montréal entre 1941 et 1963 : Denyse Delrue, Estelle Hetcht, Agnès Lefort et Rose Millman*, mémoire de maîtrise, Montréal, Université du Québec à Montréal, 2011, 151 f.

⁶⁷ Caroline Ohrt, *Les collectionneurs des œuvres de Paul-Émile Borduas*, mémoire de maîtrise, Montréal, Université de Montréal, 1993, 97 f.

⁶⁸ Ninon Gauthier, « Rencontre avec Gilles Corbeil », *Le Collectionneur*, vol. 4, n° 15, 1983, p. 13, Marcel Fournier, « Gilles Corbeil et l'amour de l'art », *Possibles*, vol. 12, n° 4, automne, 1988, p. 127-136. Enfin, voir Laurier Lacroix, « Gilles Corbeil (1920-1986), un "passeur" tranquille », *Les Cahiers des dix*, n° 63, 2009, p. 217-255. Lacroix consacre par ailleurs un article à la collection de Maurice Corbeil (1905-1999) aussi collectionneur des œuvres de Borduas. Par contre, il ne s'attarde pas spécifiquement sur la période et les œuvres qui nous concernent, mais présente plutôt un portrait de l'ensemble de la collection. Voir « La collection Maurice et Andrée Corbeil », *Vie des Arts*, vol. 18, n° 72, 1973, p. 24-31.

l'Université Concordia donne lieu à une publication, *Max Stern, marchand et mécène à Montréal*⁶⁹.

Tout comme le milieu des collectionneurs, le sujet de la critique d'art demeure le sujet de bien peu de recherches. Les travaux d'Esther Trépanier ont permis de révéler l'existence d'un discours portant sur la modernité picturale dans les quotidiens montréalais entre 1920 et 1939⁷⁰ et fournissent une grille d'analyse et de lecture. On constate toutefois qu'il n'existe pas d'études comparables pour documenter les discours critiques des années 1950. Un ouvrage de Marie Carani se révèle néanmoins précieux pour comprendre le rôle de Rodolphe de Repentigny⁷¹ (1928-1959) et la portée de ses écrits dans le développement des théories sur l'art à l'époque où le milieu de la critique n'est pas encore professionnalisé. L'auteure aborde brièvement les conceptions esthétiques des principaux critiques d'art montréalais, Charles Doyon (1905-1966), Noël Lajoie (né en 1927), Jean-René Ostiguy (né en 1925), René Chicoine (1905-1980) et Robert Ayre (1900-1980); cependant, l'analyse demeure centrée sur les propos de de Repentigny. Bien que les recherches de Carani au sujet de cette figure marquante des années 1950 sont essentielles, il reste qu'à ce jour aucune recherche n'offre une vision globale de la critique artistique de cette période⁷². Le mémoire de Louise Moreau révèle par ailleurs la ligne de pensée des dirigeants de la revue *Vie des Arts* au cours de sa première décennie d'existence

⁶⁹ François-Marc Gagnon, « Max Stern et Borduas : le marchand et son artiste », *Vie des Arts*, vol. 49, n° 196, 2004, p. 72-75. La même année, une exposition en deux volets, « *L'art vivant* » et son marchand : œuvres choisies de la donation Max et Iris Stern à Montréal au Musée des Beaux-arts de Montréal du 1^{er} septembre 2004 au 2 janvier 2005 et *Max Stern. Le goût d'un marchand. Œuvres de collections particulières provenant de la Galerie Dominion* est présentée du 1^{er} septembre au 9 octobre 2004, à la Galerie d'art Leonard & Bina Ellen de l'Université Concordia, donne aussi lieu à la publication d'un catalogue. Voir Michel Moreault, *Max Stern, marchand et mécène à Montréal*, Montréal, Galerie d'art Leonard & Bina-Ellen et Musée des Beaux-arts de Montréal, 2004, 92 p.

⁷⁰ Esther Trépanier, *Peinture et modernité au Québec 1919-1939*, Québec, Nota Bene, 1998, 395 p.

⁷¹ Aussi connu en tant que peintre sous le pseudonyme de Jauran, Rodolphe de Repentigny est le rédacteur principal du *Manifeste des Plasticiens* (1955) et l'un de ses signataires.

⁷² Marie Carani, *L'œil de la critique Rodolphe de Repentigny, écrits sur l'art et théorie esthétique : 1952-1959*, Québec, Septentrion, 1990, 282 p.

(1956-1966) et des faits statistiques concernant le contenu des articles de ce périodique, notamment en ce qui a trait à l'évolution des sujets en lien avec l'aspect géographique (Québec, États-Unis, Europe) et formel (traditionnel, contemporain, non figuratif et abstrait)⁷³.

Constat

La recension des écrits a été concentrée sur les ouvrages portant sur la période et traitant de l'art non figuratif. En ce qui concerne les discours portant sur l'exil et sur la relation entre l'État et la reconnaissance, il a été possible de constater qu'à l'instar de Borduas et Riopelle, les ouvrages consultés n'apportent pas davantage de réponses claires au sujet de l'exil et du rôle de l'État dans le rayonnement de l'art non figuratif, mais seulement quelques éléments isolés. Ceux-ci permettant, tout au plus, de constater qu'en dehors des grandes synthèses et des ouvrages se concentrant sur les aspects esthétiques de la période (automatisme et plasticisme), la fragmentation des études (discours critiques d'un point de vue sémiologique, analyse des lieux d'expositions, quelques ouvrages sur les institutions) mène à une compréhension très parcellaire des mondes de l'art dans les années 1950.

Bien qu'éclairant sur l'histoire de la période et du mouvement, tous ces ouvrages traitent de *Refus global*, de la rupture de Borduas avec son milieu et de son renvoi de l'École du meuble. Ils contextualisent le climat sociohistorique, politique et culturel de l'époque et précisent les sentiments de Borduas face à sa quête d'émancipation et à son désir de reconnaissance. Le départ devient un événement dans la vie de l'artiste qui est étudié pour ses impacts sur sa carrière. De manière

⁷³ Louise Moreau, *Making Art Modern. The First Decade of Vie des Arts Magazine and its Contribution to the Discourse on the Visual Arts in Quebec During the 1950s and 1960s*, mémoire de maîtrise, Montréal, Université Concordia, 1997, 102 f. Pour une version condensée du mémoire, voir aussi Louise Moreau, « L'art de la modernité. La revue *Vie des Arts* et sa contribution au discours sur les arts visuels au Québec dans les années 1950 et 1960 », *Annales d'histoire de l'art canadien*, vol. 19, n° 1, 1998, p. 52-85.

générale, on remet en question ses choix d'aller à New York, puis ensuite à Paris. Cependant, si la quête de reconnaissance est pointée comme l'un des éléments structurants dans le parcours de l'artiste, aucun bilan de cette reconnaissance n'a été réalisé à ce jour. Pourtant, le mémoire de Caroline Ohrt, les articles de Laurier Lacroix sur les frères Corbeil et celui de François-Marc Gagnon sur le rôle du Dr. Stern démontrent qu'un réseau de collectionneurs et de collaborateurs montréalais s'est rapidement mis en place autour de Borduas, contribuant même à financer ses séjours à l'étranger.

Riopelle est une autre grande figure de l'exil de l'art non figuratif au Québec. Fort de deux séjours à Paris en 1946 et 1947, il s'y installe définitivement en décembre 1948. Riopelle connaît le succès dès ses premières expositions et devient le Canadien le plus connu et le plus actif sur la scène artistique parisienne dans les années 1950. Cependant, son succès au Québec n'a pas été aussi rapide et peu d'expositions lui sont consacrées dans la première partie de la décennie qui suit son départ. C'est son succès international qui lui aura valu une reconnaissance dans son propre pays. L'exil de Riopelle est documenté surtout à travers la figure de l'artiste, constituée autour du personnage qu'il se donnait à incarner⁷⁴.

Cela dit, les cas de Borduas et de Riopelle se révèlent toutefois particuliers, de nombreuses monographies et biographies, expositions et publications leur sont régulièrement dédiées et l'intérêt pour leur art ne tarit pas. Cependant, malgré le nombre impressionnant de publications et d'efforts de théorisation, aucune étude n'a été réalisée pour mesurer l'impact de la réception locale et rôle des gouvernements dans le rayonnement de leurs œuvres. Si certains auteurs font état de la difficile réception auprès des élites en place dans les milieux artistiques et auprès des publics de l'art dans les années 1940 et 1950, le fait est généralement admis et mentionné au

⁷⁴ Voir Louise Vigneault, 2002, *op. cit.* et *Espace artistique et modèle pionnier. Tom Thompson et Jean-Paul Riopelle*, Montréal, Hurtubise, 2011, 487 p.

passage comme allant presque de soi, compte tenu de la rupture qu'il constitue avec les valeurs sociales conservatrices prônées par le gouvernement de Maurice Duplessis et le clergé. C'est d'ailleurs ce que nous rappelle Francine Couture lorsqu'elle résume la situation des artistes qui, « comme Borduas [...] se sont exilés à Paris afin de fuir la répression idéologique⁷⁵ ». Or, ces dernières années, des interprétations nouvelles sont venues nuancer certains repères collectifs au sujet de la Grande noirceur. Pour le sociologue Gérard Bouchard, il ne fait pas de doute que cette période est productrice d'une mythologie fortement ancrée dans la mémoire collective des Québécois, alimentant une conception stéréotypée et fort négative de cette période⁷⁶. Pour E.-Martin Meunier et Jean-Philippe Warren, il s'agit de remettre en perspective le véritable rôle de la religion catholique dans la Révolution tranquille, alors que certaines forces révolutionnaires issues de l'intérieur même de l'Église auraient contribué à l'essor de la modernité⁷⁷. Dans les suites des travaux de François-Marc Gagnon, dont la *Chronique du mouvement automatiste* prend fin en 1954, et dans la foulée de ces nouvelles interprétations de la Grande noirceur, ce mémoire espère proposer de nouvelles pistes d'interprétations afin de repenser le rôle de l'état dans la circulation et le rayonnement des artistes non figuratifs du Québec dans la seconde partie des années 1950.

Objectifs de recherche

Par l'étude du phénomène de l'exil et par la comparaison des différents parcours d'artistes à l'étranger, l'objectif principal de cette recherche est de comprendre la relation entre les artistes non figuratifs du Québec et les différents

⁷⁵ Francine Couture, « Présentation », *Les arts visuels au Québec dans les années soixante, La reconnaissance de la modernité*, Montréal, VLB éditeurs, 1993, Tome 1, p. 10.

⁷⁶ Gérard Bouchard, « L'imaginaire de la Grande noirceur et de la Révolution tranquille : fictions identitaires et jeux de mémoire au Québec », *Recherches sociographiques*, vol. 46, n°3, 2005, p. 411-436.

⁷⁷ E.-Martin Meunier et Jean-Philippe Warren, *Sortir de la « Grande noirceur », L'horizon « personnaliste » de la Révolution tranquille*, Québec, Septentrion, 2002, 207 p.

acteurs, impliqués dans les mondes de l'art. Plus précisément, nous nous intéresserons à la seconde partie de la décennie 1950, bordée par le changement de paradigme en 1955 jusqu'au moment où le Canada remporte la mention honorable au Concours Guggenheim de 1960. Ceci permettra de mettre en lumière la circulation des artistes et de leurs œuvres, en plus d'évaluer le rôle de l'État dans leur rayonnement. Nous souhaitons par ailleurs analyser la reconnaissance des artistes non figuratifs en mesurant la place qui leur est accordée dans les institutions officielles. Par le fait même, il sera possible de déterminer la proportion réelle des expositions et des acquisitions en regard des choix esthétiques alors encouragés dans ces musées. Enfin, il importe de documenter la réception critique de leurs œuvres à Montréal et à l'étranger pour comprendre l'incidence des discours sur la reconnaissance et l'exil. La définition même de l'exil demeure en soi un enjeu que nous désirons également analyser. En effet, d'après l'entrevue réalisée par France O'Leary en 1966, l'usage même de ce mot ne semble pas relever de la même famille de sens que dans les années 1950, où le terme d'exil est presque absent des discours critiques. Ainsi, l'objectif est de comprendre comment s'est construit le discours de l'exil et d'analyser ce phénomène. Autrement dit, la contribution de ce mémoire est de fournir des données de recherches objectives sur le recours au concept de l'exil et d'entamer une réflexion historiographique alimentant la compréhension de ce concept dans un contexte propre au Québec des années 1950.

Approche privilégiée

Ce mémoire s'inspire de la théorie des mondes de l'art développée par le sociologue Howard S. Becker et selon laquelle tous les acteurs extérieurs à l'œuvre forment une chaîne de coopération qui entoure l'artiste et qui « accomplissent un travail indispensable à l'œuvre⁷⁸ ». Pour Becker « [c]haque fois que l'artiste dépend

⁷⁸ Howard S. Becker, *op. cit.*, p. 49. D'ailleurs, la théorie des mondes de l'art est très différente de la notion de champ, développée par le sociologue Pierre Bourdieu. Elle s'en distingue notamment parce

d'autres personnes, il y a une chaîne de coopération⁷⁹ ». Or, les artistes non figuratifs, qui utilisent un langage plastique en rupture avec les conventions, sont tributaires de ce réseau, puisqu'ils ne peuvent parvenir seuls à lutter pour la reconnaissance de leurs œuvres⁸⁰. C'est là qu'entre en jeu le système d'éducation artistique qui influence la création à la source. Les moyens financiers qui permettent ou non de se procurer la matière pour peindre, ont également une incidence sur le temps que peut mettre un artiste à produire des œuvres. Cela dit, ils sont aussi tributaires des réseaux de distribution, tant sur le plan économique que sur le plan de la reconnaissance⁸¹. Une fois l'œuvre achevée, il faut la diffuser pour la vendre, et ainsi obtenir des revenus qui permettent la poursuite de l'activité artistique. Sans l'aide d'un galeriste pour exposer et vendre leurs œuvres, les capacités économiques des artistes sont nécessairement restreintes. En outre, les critiques d'art qui contribuent à bâtir les réputations, participent aussi à la diffusion par l'entremise du discours, et influencent l'opinion publique. Ainsi, l'appui des critiques est une aide significative dans le processus de reconnaissance.

qu'elle n'implique pas de relation de domination et de lutte de pouvoir, propres à la théorie bourdieusienne. De plus, l'approche de Becker n'est pas fondée sur la notion de conflit au sein d'un espace (le champ), mais implique la notion de coopération entre les acteurs. Voir Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art*, cité par Marcel Fournier, dans Guy Bellavance (dir.), 2002, *op. cit.*

⁷⁹ Howard S. Becker, *op. cit.*, p. 49.

⁸⁰ Pour Becker, les conventions facilitent la pratique de l'activité artistique à l'intérieur d'un monde de l'art. Elles sont constituées de codes familiers qui « procurent à tous les participants aux mondes de l'art [ou d'un monde de l'art] les bases d'une action collective appropriée à la production des œuvres caractéristiques de ces mondes. *Ibid.*, p. 65. Cette notion n'est pas équivalente à celle d'*habitus*, développée par Pierre Bourdieu. En effet, l'*habitus* est un système de valeurs et d'actions ou de comportements qui correspond à ce qui est convenu et accepté, voire reconnu dans le champ. Il est possible d'acquérir une place dans un champ donné qui est proportionnelle à cette maîtrise de l'*habitus*. De ce point de vue, les artistes non figuratifs n'occupent pas une position très élevée dans le champ de l'art (et en sont même exclu) parce que leur esthétique n'est pas valorisée. À l'inverse, les académiciens, par exemple, en faisant usage des codes et des normes valorisées par le système de l'art en place, ont une position élevée dans le champ de l'art. Voir Pierre Bourdieu, *op. cit.*

⁸¹ Pour Becker, quand les artistes « n'utilisent que des moyens de diffusion marginaux, ou pas de circuit de distribution du tout, [ils] subissent des préjudices certains, et leurs œuvres prennent une forme différente de celle qu'elles auraient pu prendre si elles avaient eu droit à une diffusion normale ». Howard S. Becker, *op. cit.*, p. 32.

Par ailleurs, selon Becker,

l'État influence aussi le travail et la production des artistes en intervenant directement dans leurs activités. Cette intervention peut prendre des formes diverses : le soutien officiel, la censure, la répression. Là, l'État défend ses propres intérêts. Il prend des mesures destinées à servir les causes et favoriser les activités que ses représentants jugent primordiales ou importantes pour le salut et le bien public. [...] L]a sauvegarde de l'ordre public (les arts étant censés contribuer à le renforcer ou à le renverser), du rayonnement de la culture nationale (considérée comme un bien en soi et un ciment de l'unité nationale : "notre patrimoine") et du prestige international du pays⁸².

On comprend donc l'importance du rôle de l'État, mais aussi celle que revêt chacun des intervenants des mondes de l'art, et la pertinence de mesurer leur influence dans la reconnaissance des artistes du corpus au moment où se constitue un monde de l'art non figuratif⁸³.

Méthodologie

Pour aborder le phénomène de l'exil – dont on peut questionner la définition et l'usage même du terme dans l'historiographie (est-ce réellement un exil? Doit-on plutôt parler de fuite, d'expatriation ou simplement de voyage?) – et comprendre les chemins qui mènent les artistes du corpus à quitter Montréal, il faut, au préalable, évaluer leur reconnaissance. En effet, la place accordée aux artistes du corpus au plan local permet de justifier et de comprendre le désir de partir. La reconnaissance de l'État qui, par le biais des musées nationaux, censure, ignore ou soutient les artistes procure aussi des indices quant aux motivations réelles des séjours prolongés à l'extérieur du pays. C'est un fait : sans reconnaissance, on pense à partir.

⁸² *Ibid.*, p. 192.

⁸³ Effectivement, pour Becker plusieurs mondes de l'art se côtoient pour former le monde des arts. Dans cette perspective, il pourrait par exemple y avoir un monde de l'art académique, un monde de l'art figuratif et un monde de l'art non figuratif, qui bien qu'ayant des acteurs distincts et conventions particulières, sont perpétuellement liés.

Dans le cadre de ce mémoire, l'analyse de la reconnaissance cible trois niveaux, local, provincial et national qui mènent progressivement à un quatrième, international, vécu à travers l'exil des sept artistes. Lieux de la plus haute instance de légitimation de l'art, les musées se présentent comme des lieux d'études tout indiqués. A priori, c'est en observant la reconnaissance des artistes du corpus au MBAM, au MPQ et à la GNC que l'on peut parvenir à esquisser un portrait de cette reconnaissance et son incidence sur l'exil. Mais comment analyser la reconnaissance de l'art non figuratif dans une institution, sinon en mesurant concrètement ses proportions par rapport à l'ensemble des expositions et des acquisitions?

Dans le but d'éviter les éventuels « problèmes de sources⁸⁴ » dont faisait état Gilles Lapointe au sujet de l'analyse épistolaire de la correspondance de Borduas, l'analyse quantitative s'est imposée d'elle-même dans notre démarche comme un gage d'objectivité. Ainsi, le dépouillement systématique des archives d'expositions, des listes d'acquisitions, des dossiers d'œuvres et des rapports annuels du MBAM, du MNBAQ et du MBAC entre 1950 et 1961 constitue le point de départ de cette recherche. Bien les années 1955 à 1960 constituent le cœur de cette recherche, la période analysée s'échelonne en effet sur toute la décennie, afin d'obtenir un portrait global de la situation. Les résultats ont ensuite été compilés dans une base de données qui a rendu possible l'analyse quantitative et comparative des expositions et acquisitions des trois musées⁸⁵. C'est à notre connaissance, la première fois qu'une analyse de ce type est réalisée pour situer la diffusion de la production artistique dans ces institutions muséales durant les années 1950.

Dans un autre temps, les dossiers d'artistes de ces mêmes institutions ont permis de rassembler un corpus textuel formé de plus de 400 énoncés critiques,

⁸⁴ Gilles Lapointe, 2008, *op. cit.*, p. 34-35.

⁸⁵ Les listes d'expositions du MBAM, du MPQ et de la GNC sont présentées aux annexes A.1, A.2 et A.3.

servant à documenter et à analyser la réception des œuvres et des peintres. Cela a permis de dégager des thématiques récurrentes dans les discours et, dès lors, d'en situer la nature et la portée critiques sur le travail des artistes du corpus, notamment dans les trois villes et les deux provinces où sont situés ces musées. L'étude de ces articles de presse permet également d'entreprendre une réflexion de type historiographique ainsi qu'une analyse critique sur la constitution d'un discours portant sur l'exil dans la critique d'art des années 1950.

Les limites de la recherche

La constitution d'un corpus d'œuvres non figuratives exposées et/ou acquises de sept artistes qui se sont exilés, de même que l'analyse d'un corpus critique d'articles de presse provenant majoritairement des dossiers d'artistes des trois musées, sont les premières limites imposées à cette recherche qui, dans le cadre d'un mémoire de maîtrise, ne peut prétendre à l'examen exhaustif de l'ensemble des artistes non figuratifs et de tous les articles de presse de cette décennie. De plus, si le choix de ces trois musées s'est imposé naturellement pour mesurer leur impact sur le plan local, provincial, national et international, il limite aussi la portée de l'art non figuratif à ces institutions et ne rend pas compte des autres musées et centres d'art au Canada. Par ailleurs, nous avons fourni uniquement les références pour lesquelles la participation des artistes du corpus est certaine. Ainsi, la plupart des expositions intitulées *Acquisitions récentes* ne sont pas comptabilisées dans les statistiques. Il est donc permis de croire que le nombre réel d'expositions dans lesquelles les œuvres du corpus ont été montrées est véritablement plus élevé. Il en va de même pour toutes les statistiques présentées dans le cadre de ce mémoire. Enfin, on ne trouve pas, dans les pages qui suivent, d'analyse stylistique et formelle des œuvres présentées. Cela a déjà fait l'objet de nombreux travaux et n'apporterait rien de nouveau et de pertinent aux problématiques qui seront ici abordées.

Ce mémoire se divise en deux parties. La première, « Structures de l'art », comporte trois chapitres dont le principal objectif est d'expliquer la position esthétique des différents intervenants et institutions du champ de l'art de révéler les formes de soutien à l'art non figuratif. Tout en intégrant les acteurs du champ montréalais, l'accent sera mis sur les trois musées et servira à déterminer la reconnaissance des artistes du corpus au plan local, provincial et national. La seconde partie, intitulée « À la recherche de discours » compte deux chapitres dans lesquels seront analysés la réception critique des artistes du corpus ainsi que les discours de l'exil afin de comprendre les motifs qui poussent ces peintres à quitter la terre natale. À travers cette analyse, nous verrons également comment se met progressivement en place le discours de l'exil dans l'historiographie.

Le premier chapitre est une introduction aux mondes des arts dans lesquels évoluent les peintres du corpus. Son objectif est de poser les bases de ce qui constitue la scène locale de l'art à Montréal et d'expliquer les visées des différentes institutions muséales. Ainsi, les écoles d'art, les galeries marchandes, les principaux collectionneurs et les trois musées considérés pour ce mémoire (MBAM, MPQ et GNC) y sont présentés.

Le deuxième chapitre est consacré à la présentation du portrait global du MBAM, du MPQ et de la GNC à la lumière de l'analyse quantitative des expositions. Les principales tendances qui en sont dégagées portent sur les thématiques d'expositions, les médiums de prédilection, les types et la provenance des collections et des acquisitions. Ces données sont également mises en relation avec les différentes idéologies véhiculées par les directeurs de ces musées.

Le troisième chapitre se penche plus spécifiquement sur la reconnaissance de l'art non figuratif au MBAM, au MPQ et au GNC. Les données présentées sont mises en relation avec celles du chapitre précédent de manière à analyser la reconnaissance

des artistes du corpus sur le plan des expositions et des acquisitions en regard de l'ensemble. On y trouve aussi une analyse comparative entre les trois musées.

Le quatrième chapitre ouvre la seconde partie du mémoire, « À la recherche de discours ». Il présente un examen des discours de la critique d'art dans la presse écrite à Montréal, à Québec et au Canada pour les expositions qui ont lieu au Canada et à l'étranger. Les thématiques récurrentes y sont identifiées, de même qu'une brève analyse typologique du contenu des articles de presse révèle la portée informative et analytique de ces articles.

Le cinquième chapitre interroge les motifs de l'exil tels que rapportés dans les témoignages des peintres du corpus et situe ces propos en relation avec les discours sur l'exil qui se mettent en place dans la critique montréalaise des années 1950. À partir d'un repérage du mot « exil » dans notre corpus de presse, s'entame également une réflexion historiographique de l'emploi de ce terme et des écarts de sens dans son utilisation au sujet des années 1950.

La conclusion servira à dresser le bilan de la reconnaissance des artistes du corpus, du rôle du MBAM, du MPQ et de la GNC, par le fait même de l'État, dans le rayonnement de l'art non figuratif des artistes du Québec entre 1955 et 1960. Nous verrons aussi la nécessité d'apporter des nuances au sujet des discours portant sur l'exil et la reconnaissance. Enfin, l'usage du terme exil sera lui-même questionné sur la base des acquisitions de sens qui auront été révélées dans la deuxième partie du mémoire.

CHAPITRE I

MONDES DE L'ART ET DES ARTISTES DU QUÉBEC DANS LES ANNÉES 1950

Ce premier chapitre a pour principal objectif de situer les artistes du corpus dans le monde de l'art à Montréal, où ils évoluent en début de carrière, avant l'exil⁸⁶. Dans un premier temps, les deux tendances dominantes dans l'art non figuratif au cours des années 1950 au Québec, l'automatisme et le plasticisme, seront décrites. Les enjeux fondamentaux à la période seront ensuite expliqués à travers une présentation des raisons qui conduisent à la création de l'Association des artistes non figuratifs de Montréal (AANFM). Puis, le contexte de formation des artistes à Montréal sera brièvement présenté afin de saisir d'une part, le dynamisme de la période, et d'autre part, le climat et les valeurs transmises à la nouvelle génération d'artistes.

La deuxième partie du chapitre rend compte des lieux de diffusion et de l'émergence d'un marché de l'art non figuratif, notamment par l'ouverture de galeries et la mise en place d'un réseau soutenant cette forme esthétique. Les trois principaux musées susceptibles d'encourager, de soutenir et de reconnaître le travail des créateurs, soit par la diffusion ou par des acquisitions seront aussi présentés. Sur la scène locale, il s'agit du MBAM, sur la scène provinciale, le MPQ et à l'échelle canadienne – et internationale –, la GNC.

⁸⁶ Rappelons qu'Alleyn étudie à l'École des beaux-arts de Québec et qu'il expose ses premières œuvres à Québec. Cependant, sa carrière l'amène rapidement à exposer à Montréal en 1954.

1.1 Portrait de la situation de l'art non figuratif

Les années 1950 s'ouvrent avec en toile de fond, la publication de *Prisme d'Yeux* et *Refus Global*, deux manifestes artistiques lancés en 1948 qui témoignent du changement qui s'est opéré à Montréal au cours des années précédentes⁸⁷. Cette nouvelle décennie est marquée par des conflits récurrents, dont le principal objet porte sur la valeur des esthétiques non figuratives et surréalistes, en opposition avec la figuration traditionnelle et les valeurs académiques. Ces conflits se situent d'abord au plan institutionnel. Les artistes aux pratiques non figuratives contestent le conservatisme des institutions officielles, qui leur reprochent leurs créations jugées antiacadémiques et esthétiquement indignes d'être montrées au public. Les conceptions et la légitimité de l'art non figuratif engendrent aussi de fervents échanges entre les artistes figuratifs et non figuratifs, ou pour le dire autrement, entre les tenants d'un art formellement plus conservateur et ceux d'un art militant pour le

⁸⁷ *Prisme d'Yeux*, manifeste du groupe éponyme, sous l'égide d'Alfred Pellon (1906-1988), est lancé lors d'une exposition le 4 février 1948. *Refus global*, principalement écrit de la plume de Borduas et cosigné par Madeleine Arbour, Marcel Barbeau, Bruno Cormier, Claude Gauvreau, Pierre Gauvreau, Muriel Guilbault, Marcelle Ferron-Hamelin, Fernand Leduc, Thérèse Leduc, Jean-Paul Mousseau, Maurice Perron, Louise Renaud, Françoise Riopelle, Jean-Paul Riopelle et Françoise Sullivan, est lancé le 9 août 1948 à la Librairie Tranquille. Si *Prisme d'Yeux* est une déclaration d'ouverture « sans dogme ni théorie, sans idéologie, ni esthétique » qui se veut surtout révélatrice de la démarche personnelle et met l'individualité de chacun de ses membres au premier plan, *Refus global* suscite plutôt une vive polémique par sa prise de position, violemment en rupture avec les valeurs conservatrices imposées par les élites politiques et cléricales, et appelle toute la société à l'émancipation. Son impact est tel, que le 7 septembre 1948, à peine un mois après le lancement du manifeste, Borduas est suspendu de son poste d'enseignant à l'École du meuble de Montréal. Voir Guy Robert, *La peinture au Québec depuis ses origines*, Montréal, Iconia, 1978, p. 84 et 91 et Paul-Émile Borduas, André G. Bourassa et Gilles Lapointe, *Paul-Émile Borduas, Refus global et autres écrits*, Montréal, L'Hexagone, 1997, p. 27-34. Selon Marcel Fournier, à l'aube des années 1950, le renvoi de Borduas de l'École du meuble pour cause de propagande, mais aussi et surtout en raison sa position d'enseignant dans une école relevant du gouvernement provincial, est le reflet de l'expression du conservatisme des institutions officielles de l'époque. Marcel Fournier, *L'entrée dans la modernité. Science, culture et société au Québec*, Montréal, Éditions Saint-Martin, 1986, p. 198-199, cité dans Guy Bellavance et Benoît Laplante, « Professionnalisation et socialisation du champ artistique : la formation professionnelle des artistes au XX^e siècle », dans Diane Lemieux (dir.), *Traité de la culture*, Sainte-Foy, Éditions de l'IQRC, 2002, p. 322.

droit à la libre expression de la matière et de l'individualité, primant sur la forme et son contenu. Ces revendications et ces luttes se situent notamment sur le plan de la reconnaissance de la valeur esthétique des œuvres non figuratives, du statut des artistes non figuratifs et de l'enjeu de la diffusion de leurs œuvres dans un contexte où peu d'espace d'exposition leur est alloué. Cela engendre aussi une incompréhension généralisée de la part d'un public restreint à ce qui lui est donné de voir dans les expositions. Conséquemment, seuls un public d'initié et un petit bassin d'acheteurs potentiels apprécient cette forme d'esthétique en rupture avec les conventions.

1.2 Artistes, mouvements et associations

L'une des raisons qui a poussé les artistes à se regrouper selon des intérêts communs était notamment de prendre le plus de place possible dans l'espace de diffusion disponible afin d'exprimer significativement leurs aspirations artistiques. D'autant que les revendications sont souvent mieux portées par un groupe que par des individus isolés. Comme le fait remarquer Lise Lamarche dans le catalogue de l'exposition *Les Plasticiens et les années 1950-1960*,

Montréal assiste alors à la formation de groupes d'artistes, tels qu'on les connaît depuis la fin du XIXe siècle en Europe et au Canada. Sous une bannière autoproclamée, par exemple dans un manifeste ou une exposition fondatrice, se regroupent des artistes en rupture de ban avec leurs prédécesseurs et en filiation avec un autre mouvement ou artiste phare. Ainsi, et pour le dire succinctement et sans nuance, les automatistes se réclament d'André Breton et des surréalistes, et les premiers et seconds plasticiens de Piet Mondrian⁸⁸.

⁸⁸ Lise Lamarche, « La mise en place d'un réseau au temps des plasticiens (1955-1970) », dans Michel Martin et Roald Nasgaard (dir.), *Les Plasticiens et les années 1950-1960*, 2013, *op. cit.*, p. 112-113.

En outre, une division systématique s'opère entre les artistes figuratifs et les non figuratifs. Bien que leurs propres conceptions formelles soient diamétralement opposées, automatistes et plasticiens luttent de pair pour se tailler une juste place dans un milieu artistique conservateur. C'est d'ailleurs ce qui motive certains d'entre eux à se regrouper pour former l'AANFM.

1.2.1 Les automatistes (1941-1954)⁸⁹

En peinture, l'automatisme se définit par le caractère de l'action spontanée et le geste non préconçu sur la toile. L'absence de subjectivité de l'artiste dans l'œuvre donne ainsi lieu à des formes émouvantes, « puisque réinventés à tous les degrés de connaissance sensible⁹⁰ ». Bien qu'environ la moitié des signataires de *Refus global* soient des peintres, l'automatisme est aussi exploré dans d'autres champs disciplinaires (littérature, poésie, danse, théâtre, sculpture) par les artistes gravitant autour de Borduas ayant co-signé le manifeste⁹¹.

En 1946, le groupe formé autour des enseignements de Borduas à l'École du meuble dès 1941 « manifeste assez de cohésion pour faire une première exposition

⁸⁹ Cette périodisation est basée sur la *Chronique du mouvement automatiste québécois 1941-1954* de François-Marc Gagnon. Borduas situe les débuts de l'automatisme avec *Abstraction verte* réalisée en 1941 comme le point de départ de l'automatisme, alors que Gagnon en associe plutôt les débuts à l'exposition *Œuvres surréalistes* présentée au foyer de l'Ermitage, du 25 avril au 2 mai 1942. Notons que c'est la première fois qu'un artiste canadien utilise le terme « surréaliste » pour qualifier ses œuvres dans le titre d'une exposition. Gagnon situe la fin du mouvement en 1954 avec la dernière exposition du groupe, *La Matière chante*, à la Galerie Antoine du 20 avril au 4 mai. François-Marc Gagnon, 1998, *op. cit.*

⁹⁰ Voir « Commentaires sur des mots courants », dans Paul-Émile Borduas, André G. Bourassa et Gilles Lapointe, *Paul-Émile Borduas, Refus global et autres écrits*, Montréal, L'Hexagone, 1997, p. 169.

⁹¹ Il faut aussi souligner l'apport des femmes au groupe des automatistes, dont quelques recherches ont contribué à rétablir leur juste place. Rose-Marie Arbour souligne d'ailleurs l'implication de ces artistes multidisciplinaires dans l'organisation des expositions de peinture du groupe et leur participation connexe. Voir Rose-Marie Arbour, « Identification de l'avant-garde et identité de l'artiste : les femmes et le groupe automatiste au Québec (1941-1948) », *RACAR*, vol. 21, n^{os} 1-2, 1994, p. 7-20. Voir également le livre de Patricia Smart, *Les femmes du Refus global*, 1998, *op. cit.* et celui de Thérèse Renaud, *Un passé recomposé : deux automatistes à Paris : témoignages 1946-1953*, 2004, *op. cit.*

collective [...] Il va de soi que les œuvres exposées avaient été produites sans idées préconçues, dans la plus grande spontanéité, et étaient pour la plupart franchement non figuratives⁹² ». La première exposition collective du groupe, qui ne portait pas encore de nom, a lieu du 20 au 29 avril dans un local de la rue Amherst à Montréal⁹³. C'est lors d'une deuxième exposition collective, tenue chez Claude et Pierre Gauvreau sur la rue Sherbrooke, que le groupe est nommé « les automatistes » par Tancred Marsil, dans le journal étudiant de l'Université de Montréal, *Le Quartier Latin*, le 28 février 1947⁹⁴. Le groupe va par la suite exposer sous ce même nom à la Galerie du Luxembourg, à Paris, du 19 juin au 13 juillet 1947⁹⁵. Selon François-Marc Gagnon, c'est là que se situe le cœur de ce mouvement⁹⁶.

Après l'exposition *La Matière chante* à la Galerie Antoine du 20 avril au 4 mai 1954, le mouvement, qui commençait déjà à battre de l'aile, ne connaîtra pas d'autres expositions collectives sous cette bannière. Les différentes perspectives artistiques des membres, des conflits internes au sein du groupe, les initiatives personnelles primant parfois sur les actions collectives, ainsi que le départ de Borduas aux États-Unis en 1953, sont autant de raisons qui expliquent la rupture au sein de ce groupe. Par ailleurs, la presse, notamment sous la plume de Rodolphe de Repentigny, commence déjà à parler de post-automatisme dès 1953 pour qualifier les œuvres européennes de Leduc qui revient d'un séjour en France⁹⁷.

⁹² François-Marc Gagnon, 1998, *op. cit.*, p. 261.

⁹³ Au 1257, rue Amherst, plus précisément. François-Marc Gagnon, *Ibid.*, p. 261. En janvier 1946, le groupe de Borduas avait exposé au Studio Franciska Boas de New York sous le nom de *Borduas's Group*. François-Marc Gagnon qualifie cependant cette exposition de « fugitive présentation ». Peu de détails restent à son sujet, si ce n'est qu'elle fut organisée par Françoise Sullivan. Voir Rose-Marie Arbour, *loc. cit.*, p. 11.

⁹⁴ Tancred Marsil, « Les automatistes. École de Borduas », *Le Quartier Latin*, 28 février 1947, p. 4, cité dans François-Marc Gagnon, 1998, *op. cit.*, p. 308.

⁹⁵ L'exposition *Automatisme*, du 19 juin au 13 juillet 1947, est d'ailleurs organisée par Leduc et Riopelle, tous deux se trouvant alors à Paris.

⁹⁶ François-Marc Gagnon, 1998, *op. cit.*, p. 972.

⁹⁷ Il affirme que Leduc « a porté sa recherche dans le sens d'un objectivisme pictural ». Voir François Bourgogne (pseudonyme de Rodolphe de Repentigny), « Toutes les tendances dans le groupe des peintres », *L'Autorité*, 28 février 1953, cité dans François-Marc Gagnon, 1998, *op. cit.*, p. 852.

1.2.2 Les Premiers plasticiens (1955-1956)

Dans la suite de l'automatisme et un peu à la manière du post-automatisme qui avait pris conscience des « contraintes du langage pictural » de l'automatisme et cédait de plus en plus à la « volonté du contrôle de la tache [et] à une élimination de l'objet focal au bénéfice d'une articulation plus rigoureuse de la surface⁹⁸ », les Premiers plasticiens croient eux aussi en un processus créateur intuitif et rejettent tout acte de préméditation. Le *Manifeste des Plasticiens*, rédigé par Jauran (Rodolphe de Repentigny) et co-signé par Louis Belzile (né en 1929), Jean-Paul Jérôme et Fernand Toupin (1930-2009), est lancé lors du vernissage d'une exposition collective de leurs œuvres au restaurant-bar L'Échourie, le 10 février 1955⁹⁹. Ce manifeste consiste en une prise de position contre l'automatisme, dans lequel les auteurs témoignent de la nécessité de « recentre[r] l'attention sur les faits plastiques de la peinture – ton, texture, forme, lignes¹⁰⁰ ». À la suite de Mondrian et du cubisme, les premiers Plasticiens font usage de l'abstraction pour explorer les propriétés formelles. Il en résulte des compositions aux couleurs sobres (par opposition aux couleurs vives des œuvres des Seconds plasticiens), essentiellement structurées par des formes géométriques¹⁰¹.

Bien que les cosignataires du Manifeste témoignent de préoccupations communes, les Premiers plasticiens n'ont pas de règles à l'intérieur du groupe. Malgré leur ralliement certain, ils demeurent avant tout des artistes expérimentant individuellement, ce qui explique, peut-être, que l'histoire n'aura retenu d'eux que cette courte année de collaboration sporadique. Dès 1956, c'est une nouvelle

⁹⁸ Fernande Saint-Martin, « Introduction », *Trois générations d'art québécois. 1940, 1950, 1960*, Montréal, Musée d'art contemporain de Montréal, 1976, p. 14.

⁹⁹ L'exposition *Les Plasticiens* a lieu du 11 février au 2 mars 1955 à L'Échourie, au 54, avenue des Pins Ouest à Montréal. C'est Molinari, en sa qualité de responsable des expositions, et Rodolphe de Repentigny qui en sont les organisateurs.

¹⁰⁰ Michel Martin et Roald Nasgaard, 2013, *op. cit.*, p. 19.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 17-19.

génération de plasticiens qui va s'imposer plus significativement sur la scène montréalaise¹⁰².

1.2.3 La deuxième génération de plasticiens (1956-1970)

Espace dynamique est le nom que se donne un peu plus tard la seconde vague de plasticiens¹⁰³ qui est largement associée aux figures de Guido Molinari (1933-2004) et de Claude Tousignant (né en 1932). Le nom du groupe est assez représentatif des tableaux qui sont exposés dès 1956 et qui témoignent d'une prise de position radicale visant à affirmer la surface comme principal élément de l'œuvre, détruisant ainsi « toute trace d'illusion spatiale, affirmant clairement la planéité même de la toile ou du support, ce que Molinari appelle le plan dynamique du tableau [...dans lequel] la couleur, “pure et intense”¹⁰⁴ » devient l'élément structurant de l'œuvre. La notion d'espace, puis d'expérience (visuelle, sensorielle et émotive) va aussi prendre de plus en plus d'importance au fur et à mesure qu'évolue leur recherche picturale portée, entre autres, vers des questions de perception¹⁰⁵.

1.2.4 L'Association des artistes non figuratifs de Montréal (1956-1961)

Créée en 1956, l'Association des artistes non figuratifs de Montréal (AANFM) rassemble tant des artistes associés à l'automatisme (et au post

¹⁰² Ceci dit, cette brève explication ne saurait tout dire à propos des Plasticiens. Le lecteur intéressé à approfondir ses connaissances sur ce mouvement est invité à consulter les ouvrages cités en bibliographie, dont le catalogue de la récente exposition du MNBAQ en 2013. Voir Michel Martin et Roald Nasgaard, 2013, *op. cit.*.

¹⁰³ Fernande Saint-Martin, 1976, *op. cit.*, p. 14.

¹⁰⁴ Michel Martin et Roald Nasgaard, 2013, *op. cit.*, p. 46.

¹⁰⁵ Dans les années 1960, on parle davantage des Seconds plasticiens comme des artistes (post plasticiens) dont la production pourrait être associée à des courants américains et internationaux, tels l'*Op art* (art optique) et le *color field*. Outre Molinari et Tousignant, qui demeurent des figures marquantes pour l'histoire de l'art au Québec durant cette période de la deuxième moitié des années 1950, les œuvres de Leduc, de Jean Goguen (1927-1989), Denis Juneau (1925-2014), Yves Gaucher (1934-2000) et Charles Gagnon (1934-2003) sont également associées à la seconde génération de plasticiens.

automatisme) qu'au mouvement plasticien¹⁰⁶. L'objectif avoué est de démystifier et de faire connaître l'art abstrait au public¹⁰⁷. Bellefleur, Jérôme et Leduc ont d'ailleurs participé à sa création. Pour Leduc, nommé premier président de l'association : « [c]'était pour nous une façon de réunir des artistes qui imposeraient à la société une forme d'art qu'elle rejetait, qui obligerait les musées à ouvrir leurs portes, qui forceraient les pouvoirs publics à reconnaître le groupe¹⁰⁸ ». Comme les artistes non figuratifs ne bénéficiaient que de très peu d'espace de diffusion pour leur travail, l'AANFM a aussi pour objectif de veiller aux intérêts collectifs de ses membres et de faciliter la diffusion de l'art abstrait en organisant des expositions¹⁰⁹.

Cela se traduit notamment par la tenue d'expositions annuelles des membres de l'AANFM à Montréal, qui circulent ensuite dans d'autres centres d'expositions au Québec. Bellefleur, Jérôme et Leduc bénéficient concrètement de ce nouvel espace de diffusion en prenant part aux deux premières expositions annuelles de l'Association. La première exposition de l'AANFM, en 1956, a l'honneur d'inaugurer l'espace d'exposition du Restaurant Hélène-de-Champlain, sur l'Île Sainte-Hélène, une initiative du Service des Parcs de la Ville de Montréal dont il sera question plus

¹⁰⁶ Vingt artistes sont à l'origine de la constitution qui fut rédigée un peu à la manière d'un manifeste représentant les valeurs de l'Association. Avec Fernand Leduc à la présidence, le comité provisoire était complété par Rodolphe de Repentigny et Pierre Gauvreau (1922-2011). Les autres membres présents lors de l'adoption de cette constitution sont Léon Bellefleur, Louis Belzile, Pierre Bourassa, Ulysse Comtois, Pierre Garneau, Jean Goguen, Pierre Gauvreau, Roland Giguère, Josef Iliu, Jauran, Jean-Paul Jérôme, Patrick Landsley, Fernand Leduc, Rita Letendre, Guido Molinari, Jean-Paul Mousseau, Maurice Raymond, Fernand Toupin, Gérard Tremblay et Rolland Truchon. Les dix éléments de la constitution adoptée le 1^{er} février 1956 sont énumérés dans Sandra Paikowsky, *L'Association des artistes non figuratifs de Montréal*, catalogue, Montréal, Galerie d'art Sir John Williams, Université Concordia, 1983, p. 29-30.

¹⁰⁷ Sandra Paikowsky, « L'Association des artistes non figuratifs de Montréal », *Vie des Arts*, vol. 26, n° 103, 1981, p. 29.

¹⁰⁸ Fernand Leduc, « La voie de la solitude », *Le Soleil*, 3 avril 1971, p. 44, cité par Sandra Paikowsky, *op. cit.*, 1983, p. 16. Par ailleurs c'est aussi Leduc (appuyé par Borduas) qui avait exprimé, dès 1944, le besoin de se regrouper et de rompre avec la Société d'art contemporain, durant les premières années de l'automatisme.

¹⁰⁹ Selon Jean McEwen (1923-1999), président de l'AANFM de 1960 à 1961: « Nous étions des artistes qui n'avions pas de lieux pour exposer », cité par Sandra Paikowsky, 1981, *loc. cit.*, p. 29.

loin¹¹⁰. En 1957, l'AANFM s'inscrit dans la programmation du MBAM à deux reprises, soit pour présenter la deuxième exposition annuelle en février et mars de l'Association, puis lors du Festival de Montréal en août¹¹¹. C'est aussi dans le cadre de ce même Festival que se tient la Troisième exposition de l'AANFM l'année suivante, toujours au MBAM¹¹².

Également, l'AANFM facilite l'insertion d'artistes du groupe dans d'autres expositions, ce qui contribue encore à augmenter la visibilité des pratiques non figuratives¹¹³. En s'inscrivant dans divers événements et en insérant ses membres dans des expositions susceptibles d'attirer un plus grand nombre de visiteurs, l'Association veille à « assurer une participation équitable aux activités artistiques de la Ville¹¹⁴ ». Ce faisant, elle tire profit d'espaces d'exposition qui offrent davantage de proximité avec le public. L'exposition des œuvres de 25 membres de l'AANFM au Y.M.C.A. à l'été 1957 en est un bon exemple.

1.3 Lieux d'enseignement des arts

Suzanne Lemerise affirme qu'à « Montréal, l'enseignement spécialisé visant la formation de l'artiste se concentrait dans trois institutions, deux anglophones (l'Université Sir Georges Williams, aujourd'hui Concordia, et le Musée des beaux-

¹¹⁰ L'exposition est intitulée *Premier Salon des non-figuratifs* et a lieu du 27 février au 3 avril 1956.

¹¹¹ *Deuxième exposition annuelle de l'AANFM*, au MBAM du 22 février au 17 mars 1957 et au MPQ du 16 mai au 3 juin 1957.

¹¹² L'évènement a lieu, du 1^{er} au 23 août 1958.

¹¹³ Le Festival Les arts de Montréal est une initiative de la Société des Festivals, fondée en 1936 par Antonia David, l'épouse d'Athanase David (1882-1953), ministre du Secrétariat de la province de 1919 à 1936. C'est Antonia David qui en assure la présidence jusqu'en 1952. Paul Gouin (1898-1976) prend le relais de la direction de la Société jusqu'en 1956, mais on sait qu'il est encore responsable de l'organisation du Festival en 1957. Voir, Nathalie Hamel, « *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 / Presses de l'Université Laval, 2008, p. 156.

¹¹⁴ Il s'agit du premier point de la constitution de l'AANFM. Sandra Paikowsky, 1983, *op. cit.*, p. 29.

arts de Montréal) et une francophone (l'École des beaux-arts de Montréal)¹¹⁵ ». Tout en gardant cette donnée à l'esprit, nous nous permettrons tout de même de dresser un portrait un peu plus large, aussi bref soit-il, des lieux de formation des artistes. Par ailleurs, gardons aussi à l'esprit que la métropole est réputée plus propice à l'émergence des avant-gardes. Selon Lemerise, cela s'explique, en partie, du fait qu'à Québec il n'y a pas de remises en question aussi marquées au cours des années 1940. Dans les faits, c'est le plus souvent à Montréal que se sont produits de tels événements sur le plan artistique¹¹⁶. L'École des beaux-arts de Québec est reconnue pour être « très conservatrice » et ne subit pas les mêmes bouleversements et transformations qu'à Montréal¹¹⁷.

1.3.1 École des beaux-arts de Montréal

Relevant du Secrétaire d'État de la Province¹¹⁸ l'École des beaux-arts de Québec (ÉBAQ) et l'École des beaux-arts de Montréal (ÉBAM) sont créées en 1922, sous le gouvernement de Louis-Alexandre Taschereau (1867-1952)¹¹⁹. L'implantation de ces deux écoles de beaux-arts dans le paysage québécois avait pour objectif d'instaurer « un cadre institutionnel visant à assurer le développement des

¹¹⁵ Suzanne Lemerise, « L'art, l'artiste, l'école », dans Francine Couture (dir.), *Les arts visuels au Québec dans les années 1960. La reconnaissance de la modernité*, Montréal, VLB Éditeur, 1993, p. 288.

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 290.

¹¹⁷ Louise Vigneault, « Défis et dilemmes de la modernité artistique au Québec : le cas de Jean-Paul Lemieux », sous la direction de Marie Christine Weidmann Koop, *Le Québec d'aujourd'hui : identité, société et culture*, Sainte-Foy, Les Presses de l'Université Laval, 2003, p. 163.

¹¹⁸ En relevant directement du Secrétariat de la Province, l'ÉBAQ et l'ÉBAM se distinguent des écoles normales qui sont alors de juridiction ecclésiastique. On doit leur création à Athanase David, qui en recommande la création par un bill privé. Voir Francine Couture et Suzanne Lemerise, « Insertion sociale de l'École des beaux-arts de Montréal : 1923-1969 », dans Francine Couture (dir.), *L'enseignement des arts au Québec*, Montréal, Université du Québec à Montréal, 1980, p. 4-5. Pour une typologie détaillée des écoles, universités, associations et cercles d'art à Montréal, voir le rapport du Comité Les Arts de Montréal, « Écoles du gouvernement de la province de Québec », *Les Arts de Montréal*, Montréal, 1956, 269 p.

¹¹⁹ Taschereau est à la tête de ce gouvernement libéral et assure les fonctions de Premier ministre du Québec de 1920 à 1936.

arts et de l'architecture dans un Québec francophone¹²⁰ ». L'apprentissage de l'art y est enseigné selon le modèle académique français¹²¹ et la finalité des programmes, surtout axée sur les arts décoratifs et domestiques, vise au départ à former les artistes et les artisans afin de répondre aux besoins de l'industrie, notamment aux commandes de l'État et de l'Église¹²².

Dans les années 1940 à l'ÉBAM, les revendications menées à l'endroit du réputé très conservateur directeur Charles Maillard (1887-1973) par un groupe d'étudiants ralliés aux enseignements d'Alfred Pellan en faveur de l'expérimentation artistique¹²³, conduisent à la redéfinition du rôle de l'école et du statut de l'artiste¹²⁴. Avec les conflits qui mènent à la démission de Maillard en 1945¹²⁵, la seconde moitié de la

¹²⁰ Suzanne Lemerise, 1993, *op. cit.*, p. 290. Par ailleurs, l'accès à ces deux écoles est facilité par le principe de gratuité et seule une septième année est nécessaire pour y entrer. Voir Rose-Marie Arbour, *loc. cit.*, p. 8.

¹²¹ Entre autres par des cours de dessin, peinture, sculpture et modelage axés sur les principes d'imitation de la nature. Voir Monique Langlois, « L'École des beaux-arts de Québec », *Cap-aux-Diamants*, n° 50, été 1997, p. 61.

¹²² Ajoutons que l'accent « donné à "l'art utilitaire" rencontre sans doute les objectifs globaux de la modernisation du système scolaire qui se fait en fonction des nouveaux besoins de l'économie [...] et] n'est pas en rupture avec la tradition de la formation professionnelle à Montréal ». Voir Francine Couture et Suzanne Lemerise, 1980, *op. cit.*, p. 6.

¹²³ Pellan demeure en France durant quatorze ans. Récipiendaire d'une bourse d'étude du gouvernement du Québec, il y était arrivé en 1926 et y est resté jusqu'à ce que la Seconde Guerre mondiale le pousse à rentrer au pays en 1940. L'exposition de ses œuvres aux tendances nouvelles, résolument modernes au MPQ en juillet et au MBAM en octobre 1940 est révélatrice pour plusieurs jeunes artistes. Son influence s'accroît auprès de la nouvelle génération lorsqu'il entre en poste comme professeur à l'ÉBAM en 1943.

¹²⁴ Cette remise en question de la fonction et du rôle de l'ÉBAM se situe dans le passage de l'enseignement de l'art en phase avec les besoins du marché pour un enseignement orienté vers la formation des artistes « en vue d'une intégration de leurs œuvres dans un marché déjà constitué ». On assiste donc à un changement de statut professionnel : d'ouvrier, l'artisan devient artiste. Francine Couture et Suzanne Lemerise, 1980, *op. cit.*, p. 7.

¹²⁵ Le passage à Montréal d'autres artistes et intellectuels fuyant la guerre, dont André Breton (1906-1966) et Fernand Léger (1881-1955), ont aussi eu des impacts directs sur la vie artistique. Selon Guy Robert, il est en partie possible d'attribuer la démission de Maillard aux attaques répétées de Pellan contre son autorité, mais également à une conférence de Fernand Léger « contre l'atavisme des institutions culturelles » prononcée devant des étudiants en mai 1945 et le slogan de la jeune génération « À bas Maillard et l'Académisme! ». Voir Guy Robert, 1978, *op. cit.*, p. 90.

décennie voit naître un désir d'ouverture et de démocratisation dans cette institution¹²⁶.

Ainsi, à l'ÉBAM, les années 1950 sont marquées par le dynamisme d'une nouvelle génération d'artistes. On note plusieurs transformations, dont l'intégration du Centre Canadien d'Essai (CCE) et du Musée canadien du Film d'Art¹²⁷. Le CCE est important pour le milieu des arts visuels montréalais, car il est l'instigateur du *Salon de la Jeune peinture* dès 1958 et l'année suivante, du *Salon de la Jeune sculpture*. Ces initiatives, en partenariat avec la galerie Denyse Delrue, visent à donner une importante vitrine à la relève¹²⁸. De plus, l'organisation d'un programme d'exposition d'art contemporain¹²⁹, l'arrivée de Robert Élie (1915-1973) à la direction de l'établissement en 1957, la prise de position publique en faveur de l'art abstrait par certains de ses professeurs¹³⁰ et l'ouverture d'une salle exclusivement consacrée aux expositions, en 1958, participent au climat d'effervescence qui marque définitivement une ère nouvelle pour cet établissement d'enseignement qui entretient désormais des liens « étroit[s] avec le champ artistique et culturel¹³¹ ».

¹²⁶ On y met entre autres sur pied une offre de cours diversifiée, de jour, de soir et les samedis, accessibles aux adultes et aux jeunes qui, autrement, n'ont pas accès à l'actualité du champ culturel et artistique. L'ÉBAM montre dorénavant une tendance à l'ouverture qui, sans encourager les théories avant-gardistes, tente de maintenir un équilibre entre tradition et innovation. En rendant accessible ses programmes à une clientèle élargie, « l'école d'art se donne comme fonction d'assurer elle-même la diffusion de ses objectifs éducatifs et artistiques ». Francine Couture et Suzanne Lemerise, 1980, *op. cit.*, p. 39.

¹²⁷ Le CCE est fondé par Natan Karczmar (né en 1933) en 1956. On y présente des productions locales et internationales avant-gardistes dans plusieurs disciplines (théâtre, littérature et parfois chant et danse) gratuitement toutes les semaines. La même année, il fonde le Musée canadien du Film d'art qui emménage à l'ÉBAM en 1957. Voir Hélène Sicotte, 1993, *loc. cit.*, p. 48.

¹²⁸ Les trois gagnants de ces Concours voyaient leurs œuvres exposées chez Denyse Delrue. Hélène Sicotte, 1993, *ibid.*, p. 48.

¹²⁹ L'ÉBAM accueille entre autres la *Biennale de la peinture canadienne* à deux reprises (1957 et 1959), le groupe torontois *Painters Eleven* (1958) et l'exposition *Art abstrait* en 1959. Voir Hélène Sicotte, 1993, *ibid.*, p. 48-49.

¹³⁰ Voir Couture et Lemerise, 1980, *op. cit.*, p. 43-44.

¹³¹ *Ibid.*, p. 44.

1.3.2 Les écoles de métiers

Au début des années 1950, quelques écoles de métiers offrent un enseignement technique qui vise l'insertion des étudiants sur le marché professionnel. L'École du meuble a pour principal objectif l'enseignement du dessin industriel en vue de la fabrication de meuble. On y enseigne aussi les arts mineurs, dont la sculpture sur bois et la décoration intérieure¹³². L'École des arts graphiques est spécialisée dans les métiers liés à l'édition et à l'imprimerie¹³³. Comme elle ne possède pas de local réservé aux expositions, elle a développé un partenariat avec la galerie Agnès Lefort où les élèves ont la possibilité d'exposer les travaux.

1.3.3 L'École du Musée des beaux-arts / School of Art and Design (1880-1977)

Inspirée par le modèle britannique, l'école d'art du MBAM, fondée à l'époque de l'Art Association of Montreal (AAM) n'est pas accréditée par le gouvernement¹³⁴. Sa structure est donc plus souple que celle de l'ÉBAQ et de l'ÉBAM. La formation est axée sur le « développement des qualités individuelles [...et encourage] une expérience personnelle par une connaissance directe des œuvres d'art¹³⁵ ». Bellavance et Laplante notent l'importance de l'enseignement des arts dans cette institution où de nombreux artistes ont étudié et enseigné. Selon ces derniers, malgré l'absence de reconnaissance gouvernementale, l'offre de cours et la qualité de

¹³² Créée en 1935, l'École du meuble change de dénomination pour devenir l'Institut des arts appliqués en 1958. Voir Guy Bellavance et Benoît Laplante, 2002, *op. cit.*, p. 321.

¹³³ Créée en 1942, elle devient l'Institut des arts graphiques en 1958. *Ibid.*, p. 321.

¹³⁴ Dès la création de l'AAM en 1860, l'éducation figure parmi les priorités des membres. Entre 1860 et 1879, alors que le bâtiment de l'Art Gallery n'est pas encore construit et que, par le fait même, aucun lieu n'est disponible pour l'école, l'AAM soutient tout de même l'éducation dans les cours de dessin et d'architecture au Montreal Mechanics Institute. Ce n'est qu'en 1880 que la School of Art and Design est prête à recevoir les premiers élèves dans les locaux de l'AAM au Square Phillips. Voir à ce sujet Harold Pearse (dir.) *From Drawing to Visual Culture, A History of Art Education in Canada*, Montréal et Kingston, McGill-Queen's University Press, 2006.

¹³⁵ Voir Guy Bellavance et Benoît Laplante, 2002, *op. cit.*, p. 113.

l'enseignement attestaient de la validité des études¹³⁶. La plupart des professeurs et directeurs « étaient des personnalités connues du monde des arts et généralement agréées par la Société royale du Canada¹³⁷ » et on y offrait aussi des cours de pédagogie artistique. L'École du Musée a aussi accueilli des artistes aux aspirations plus modernes, dont certains signataires de *Prisme d'Yeux*, alors en « rupture avec l'École des beaux-arts » de Montréal¹³⁸. En ce sens elle fait acte de reconnaissance face aux nouvelles préoccupations artistiques modernes.

1.3.4 Dans les universités

L'Université de Montréal, première université francophone à Montréal, est aussi la première université canadienne à avoir une chaire d'histoire de l'art et d'esthétique au Canada¹³⁹. En 1955, une Société artistique est mise en place afin d'organiser des événements en arts visuels, dont des expositions de peinture¹⁴⁰. Par ailleurs, le Département d'art de l'Université McGill ouvre en 1948 et offre un programme de peinture. John Lyman y enseigne à partir de 1949 et assure la direction du Département des beaux-arts de 1952 à 1957¹⁴¹. L'Université Sir George Williams, ancêtre de l'université Concordia, devient la deuxième université anglophone à Montréal en 1948. Son école, bien que moins perfectionnée que celle du MBAM, dispense des cours d'art classique (composition, dessin et peinture, modelage et

¹³⁶ *Ibid.*, p. 321.

¹³⁷ Suzanne Lemerise, 1993, *op. cit.*, p. 298.

¹³⁸ Suzanne Lemerise cite entre autres Jacques de Tonnancour et Louis Archambault comme de jeunes professeurs qui y ont enseigné. *Ibid.*, p. 299.

¹³⁹ Andrée Lemieux, « L'art de collectionner », dans Andrée Lemieux, François-Marc Gagnon et Laurier Lacroix (dir.), *Regards sur l'art québécois, la collection d'œuvres d'art de l'Université de Montréal*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, p. 40. Voir aussi Olga Hazan, « La première chaire d'histoire de l'art au Canada », *Association d'études canadiennes*, vol. 18, n° 1, printemps 1996, p. 18.

¹⁴⁰ Ces expositions avaient lieu dans le Hall d'Honneur de l'Université, voir Hélène Sicotte, 1993, *loc. cit.*, p. 49.

¹⁴¹ Guy Robert, *op. cit.*, 1978, p. 81.

sculpture) et offre aussi des cours de dessin de mode. Un diplôme (qui ne menait à l'obtention d'aucun grade universitaire) était décerné après trois ans d'études¹⁴².

Plusieurs associations d'étudiants évoluent au sein de l'université McGill, dont le *Fine Arts Club*, l'*Architectural Undergraduate's Club*, le *Camera Club* et la *Film Society*. Plusieurs expositions et conférences aux sujets variés y sont présentées. En outre le rôle des associations étudiantes est fort significatif sur la scène artistique. Bien qu'elle ne possède pas de département de beaux-arts, l'École des Hautes-Études Commerciales (HEC), affiliée à l'Université de Montréal, inaugure toutefois un programme d'expositions. Les HEC ont aussi un programme de « conférence sur les arts, [l'] histoire [et la] culture canadienne¹⁴³ ». En outre, en 1955, l'*Exposition de peinture canadienne* qui présente les œuvres d'Alleyn, Bellefleur, Borduas, Jérôme et Riopelle parmi une liste de 80 participants, est une initiative de l'Association des étudiants en sciences commerciales du HEC¹⁴⁴. La troisième exposition *Aquarelles canadiennes* à laquelle participent Bellefleur et Borduas en janvier et février 1959 est par ailleurs organisée par les étudiants de l'Université de Montréal en partenariat avec ceux de l'Université McGill. Enfin, les étudiants de l'École des arts graphiques publient une revue annuelle, *Impressions*, qui connaît une diffusion internationale au début des années 1950¹⁴⁵.

¹⁴² Le département de beaux-arts a été accrédité en 1965. Or, l'offre de cours élaborait déjà depuis 1960 un programme de baccalauréat intégrant différentes disciplines artistiques. Voir Suzanne Lemerise, 1993, *op. cit.*, p. 301.

¹⁴³ Comité Les Arts de Montréal, 1956, *op. cit.*, p. 101.

¹⁴⁴ Cette exposition sur laquelle nous reviendrons au chapitre 4 est présentée en novembre 1955. Voir Hélène Sicotte, 1992, *loc. cit.*, p. 94-95.

¹⁴⁵ Comité Les Arts de Montréal, 1956, *op. cit.*, p. 100.

1.4 Galeries d'art et autres lieux d'exposition¹⁴⁶

S'il faut choisir un mot pour décrire les lieux de diffusion de l'art non figuratif dans les années 1950, c'est sans aucun doute celui de diversité qui est le plus représentatif. Le critique Robert Ayre écrivait en 1947 : « Qui se limite au Musée des beaux-arts [...] ou [aux] deux ou trois galeries commerciales qui présentent des expositions d'art contemporain, n'aura aucune idée de la vitalité et de l'envergure de Montréal comme centre artistique¹⁴⁷ ». Ainsi, « les expositions avaient souvent lieu dans des endroits inattendus [...] cercles et domiciles privés, collèges, universités, clubs artistiques, ateliers d'artistes, centres communautaires...¹⁴⁸ ». Bénéficiant de peu d'espace de diffusion au Musée des beaux-arts de Montréal et dans la plupart des galeries marchandes, les lieux alternatifs de diffusion sont essentiels aux artistes non figuratifs¹⁴⁹. Notamment, l'histoire se souvient de la Librairie Tranquille et du café-restaurant L'Échourie pour avoir respectivement accueilli les expositions-manifestes de *Refus global* (1948) et des plasticiens (1955)¹⁵⁰. La Librairie Tranquille accueille d'ailleurs plus d'une dizaine d'expositions entre février 1954 et avril 1955, période

¹⁴⁶ Les recherches d'Hélène Sicotte au sujet des lieux de diffusion dans les années 1950 sont d'une grande importance pour ce mémoire. Non seulement elles mettent au jour le réseau montréalais de galeries d'art dans cette décennie, mais cette vaste enquête révèle aussi une liste assez complète des lieux de diffusion de l'art ainsi qu'une chronologie des expositions (et des artistes) qui y ont présenté leurs œuvres. Sauf indication contraire, les données d'expositions qui figurent dans cette section sont attribuables à ses recherches.

¹⁴⁷ Robert Ayre, « Montreal as an Art Center », *Canadian Art*, vol. 4, n° 4, Summer 1947, p. 173, cité et traduit par Hélène Sicotte, 1996, *op. cit.*, p. 3.

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 3.

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 39.

¹⁵⁰ Très fréquenté par les artistes, ce restaurant ouvre à l'automne 1953. La décoration de la salle principale est entièrement l'œuvre de Jean-Paul Mousseau (1927-1991). L'année suivante, une salle d'exposition est inaugurée et gratuitement mise à la disposition des artistes. C'est dans cette salle que Molinari « présente des artistes de sa génération qu'il continuera à soutenir avec sa galerie ». Camille de Singly, *Guido Molinari, peintre moderniste canadien. Les espaces de la carrière*, Paris, L'Harmattan, 2004, p. 62.

durant laquelle elle a un programme soutenu d'expositions collectives mensuelles. Jean-Paul Jérôme y a notamment exposé à trois reprises en 1954¹⁵¹.

L'analyse des lieux d'exposition démontre qu'au début des années 1950, la majorité des galeries sont dédiées à l'art figuratif et exposent surtout l'art académique, canadien et international. L'art moderne y est aussi présent, mais en plus faible proportion. De plus, l'analyse des expositions qui y ont été présentées et des artistes qui sont représentés par ces galeries révèle que leurs cimaises ne réservent que très peu d'espace pour l'art contemporain. D'où les revendications de l'AANFM au moment de sa création en 1956. De fait, jusqu'à l'ouverture de la galerie L'Actuelle en mai 1955, aucun lieu ne s'y dédie exclusivement. Dans la première partie des années 1950, la seule galerie qui sort véritablement du lot est celle d'Agnès Lefort (1891-1973). Après 1955, on assiste à l'ouverture de nombreuses galeries d'art à Montréal, dont treize sont « majoritairement vouées à la diffusion de l'art contemporain¹⁵² ». Cela dit, les lignes qui suivent s'attardent plus spécifiquement sur les quatre galeries ayant eu l'impact le plus significatif pour le corpus à l'étude.

¹⁵¹ Soit à la *Troisième exposition collective de jeunes peintres de Montréal* (en avril et mai 1954), au *Petit salon d'été* (en juillet 1954) et à la *Première exposition des Plasticiens*, en octobre et novembre 1954.

¹⁵² « L'Actuelle en 1955; Prédilection et Waddington en 1956; Arts Classica, Denyse Delrue, Monique de Groote, L'échange et Lavigneur en 1957; Artek en 1958; la Galerie Libre, L'Étable, Simon Dresdnère en 1959 et la Galerie 1640 en 1961 ». Voir Hélène Sicotte, 1993, *loc. cit.*, p. 41. On se doit aussi de considérer l'apport certain de la Galerie Dominion et de son propriétaire, Max Stern, qui dès le début des années 1940 expose à quelques reprises des œuvres modernes et non figuratives. L'exposition des Sagittaires, du 1^{er} au 9 mai 1943 où exposent vingt-trois artistes, dont Borduas et certains de ses élèves en sont un bon exemple. Voir François-Marc Gagnon, 1998, *op. cit.*, p. 87. Le Dr. Stern sera dans les années 1950 l'un des plus grands partisans de Borduas. À ce sujet, voir François-Marc Gagnon, « Max Stern et Borduas : le marchand et son artiste », *Vie des Arts*, vol. 49, n^o 196, 2004, p. 72-75.

1.4.1 Galerie Agnès Lefort (1950-1961)¹⁵³

Cette galerie, qui ouvre ses portes en octobre 1950¹⁵⁴, est alors la seule à privilégier « l'art canadien contemporain [...et] québécois [...et à s'ouvrir] aux nouvelles générations d'artistes francophones¹⁵⁵ ». À peine deux mois après son ouverture, elle présente le *Salon de la jeune peinture* auquel prennent part notamment Bellefleur, Leduc, Riopelle et Robert Roussil (1925-2013)¹⁵⁶. Jusqu'à l'ouverture de la galerie L'Actuelle en 1955, elle est aussi « la seule galerie privée de l'ouest, et même de la ville, à manifester une telle prédilection¹⁵⁷ ». Agnès Lefort offre son appui à la nouvelle génération et collabore aussi avec certains établissements d'enseignement, par exemple en exposant les travaux d'étudiants de l'École des arts graphiques. Or, les expositions qu'elle présente avant 1955 demeurent majoritairement du côté de la figuration, pour tendre ensuite, à partir de 1955, vers une orientation marquée pour l'art abstrait. À l'exception de Jérôme qui n'y a jamais exposé, Agnès Lefort expose fréquemment les artistes de notre corpus au cours des années 1950¹⁵⁸. Bellefleur, Borduas, Leduc et Riopelle y sont d'ailleurs présents dès les premières années, alors qu'Alleyn et Ferron vont y exposer seulement à partir de la seconde partie de la décennie¹⁵⁹. Il est aussi intéressant de noter qu'en juillet 1954, la galerie collabore avec la GNC pour lancer la tournée de l'exposition *Avant-garde*

¹⁵³ La Galerie conserve ce nom, même après la vente à Mira Godard en 1961. Voir Hélène Sicotte, 1992, *loc. cit.*, p. 72.

¹⁵⁴ Située tout d'abord au 1028, rue Sherbrooke Ouest, elle déménage quelques portes plus loin, soit au 1504 de la rue Sherbrooke Ouest, en mai 1953.

¹⁵⁵ Hélène Sicotte, 1996, *op. cit.*, p. 27.

¹⁵⁶ L'exposition est présentée de décembre 1950 à janvier 1951. Pour la liste complète des artistes, voir Hélène Sicotte, 1992, *loc. cit.*, p. 83.

¹⁵⁷ Hélène Sicotte, 1996, *op. cit.*, p. 27.

¹⁵⁸ À l'instar de ce qui a été mentionné en introduction au sujet de la comptabilisation des expositions auxquelles prennent part les artistes du corpus, les données présentées ici ne tiennent pas compte des expositions intitulées « artistes de la galerie ». On peut donc penser que le nombre d'expositions est plus élevé.

¹⁵⁹ Alleyn (février 1955, décembre 1957, mars 1960 et juin 1961), Bellefleur (décembre 1950 – janvier 1951, octobre-novembre 1951, juillet 1954, septembre 1955 et décembre 1957), Borduas (décembre 1950 – janvier 1951, avril 1951, juin 1953, décembre 1953, octobre 1954, décembre 1955, décembre 1957 et mai-juin 1958), Ferron (avril 1957), Leduc (novembre 1950, décembre 1950 – janvier 1951 et juillet 1954) et Riopelle (décembre 1950 – janvier 1951).

Paintings from Galerie Agnes Lefort sur le *Western Canada Art Circuit*. Bellefleur et Leduc sont parmi les dix-huit artistes qui figurent sur le programme.

1.4.2 Galerie L'Actuelle (mai 1955 - juin 1957)

L'Actuelle ouvre ses portes le 28 mai 1955. Sous la direction de Guido Molinari et de Fernande Saint-Martin (née en 1927), cette galerie est la première à se vouer exclusivement à l'art abstrait au Canada¹⁶⁰, ce qui marque une évolution importante dans la diffusion de l'art non figuratif. Le texte d'ouverture de la galerie évoque clairement la situation et les objectifs de ce lieu de diffusion :

Elle ne se veut pas une entreprise financière, mais une aventure culturelle. Croyant que toute l'évolution de notre milieu tient à la réalisation de quelques individualités résolues à ne pas se nier elles-mêmes, elle cherchera à faciliter aux peintres les moyens de faire connaître leur travail, ce qui est essentiel au développement de l'art [...] ¹⁶¹.

L'Actuelle se voulait aussi une alternative afin de « lutter contre tout nouvel académisme¹⁶² ». Selon Michel Martin, « la création de ce lieu privilégiant la diffusion des nouvelles recherches dans le domaine de l'abstraction est [...] hautement saluée par la critique qui en reconnaît toute l'importance pour le milieu des arts visuels à Montréal¹⁶³ ». Ainsi, durant ses deux ans d'activités, les artistes du corpus auront l'opportunité d'y exposer leurs œuvres à quelques reprises¹⁶⁴. En outre, une autre particularité de ce lieu est d'avoir développé un programme d'échanges

¹⁶⁰ Camille de Singly, *op. cit.*, p. 13.

¹⁶¹ Texte paru dans *La Presse*, cité dans Camille de Singly, *ibid.*, p. 63.

¹⁶² Camille de Singly, *op. cit.*, p. 64.

¹⁶³ Michel Martin, « Faits et mots d'une chronologie plasticienne », dans Michel Martin et Roald Nasgaard (dir.), 2013, *op. cit.*, p. 119.

¹⁶⁴ Bellefleur en novembre-décembre 1956 ; Borduas en mai-juin 1955, octobre-novembre 1955 et janvier-février 1956 ; Jérôme en mai-juin 1955, puis en novembre 1955 ; Leduc en mai-juin 1955 et en octobre-novembre 1956 et Riopelle une seule fois en janvier-février 1956.

avec la Parma Gallery de New York. Alors que l'exposition « Peinture américaine contemporaine » a lieu à Montréal en septembre et octobre 1956, des artistes choisis par Molinari, dont Fernand Leduc, exposent à la galerie new-yorkaise¹⁶⁵.

1.4.3 Restaurant Hélène de Champlain (1956-c.1961)

Sur l'île Sainte-Hélène, le Service des Parcs de la Ville de Montréal organise des expositions annuelles dès 1956. Pour compléter la programmation dans le grand hall, des expositions de peinture sont organisées dans le Restaurant, tandis que la sculpture est présentée à l'extérieur. Ce lieu d'exposition, qui accueille la Première exposition de l'AANFM en 1956, jouit d'une grande visibilité due à sa situation géographique dans la ville. Ce lieu touristique est reconnu pour être très achalandé. Sicotte affirme qu'au « terme de la première saison, [...] 75 000 visiteurs avaient vu les quelques dix expositions mises à l'affiche [et que l'] année suivante, 491 œuvres provenant de 180 artistes furent exposées¹⁶⁶ ». En juillet 1956, Bellefleur, Leduc et Riopelle exposent au *Panorama de la peinture Montréalaise*. À l'été 1957, Bellefleur et Riopelle figurent encore au programme de l'exposition *Les peintres de Montréal*. Avec Borduas, Ferron et Leduc, ils sont également de la sélection de *Quelques peintres de Montréal*, à l'été 1958. *Aspect de la jeune peinture*, en juillet et août 1959 présente par ailleurs des œuvres de Jérôme et de Ferron. Ce lieu offre donc plusieurs possibilités d'exposition aux artistes. Cela dit, il est intéressant de noter la présence de Riopelle dans les expositions de peinture montréalaise y étant organisées chaque été, malgré qu'il vive à Paris.

¹⁶⁵ Ulysse Comtois (1931-1999), Paterson Ewen, Fernand Leduc, Claude Tousignant et Molinari.

¹⁶⁶ Hélène Sicotte, 1993, *loc. cit.*, p. 51.

1.4.4 Galerie Denyse Delrue (1957-1963)

Du nom de sa fondatrice et propriétaire, Denyse Delrue (1922-1997), cette galerie a ouvert ses portes au 1520, rue Crescent en septembre 1957¹⁶⁷. L'un des principaux objectifs de la galeriste était « de promouvoir les productions des jeunes artistes québécois, tout en appuyant la diffusion des arts graphiques, de la photographie, du film et de la poésie¹⁶⁸ ». Suite à la fermeture de la galerie L'Actuelle en juin 1957, Denyse Delrue accueille dès l'ouverture de sa galerie, les rencontres de l'AANFM. L'une de ses initiatives pour encourager la diffusion des artistes de la relève consistait notamment à offrir deux semaines d'exposition en galerie aux gagnants des Concours du *Salon de la jeune peinture* (à partir de 1958) et du *Salon de la Jeune sculpture* (à partir de 1959)¹⁶⁹. Ses cimaises accueillent aussi fréquemment les œuvres des artistes du corpus, Bellefleur y expose d'ailleurs à sept reprises de 1957 à 1960¹⁷⁰.

1.5 Les collectionneurs

Concernant le marché de l'art à Montréal, Guy Robert affirme que

[l]e marché des œuvres d'art n'est ni trop spectaculaire, ni trop spéculatif à Montréal. Les clients les plus intéressants sont depuis 5

¹⁶⁷ Dans son mémoire de maîtrise, Julie Marcotte distingue deux phases à la galerie Denyse Delrue (1957 à 1959, puis 1959 à 1963) qui correspondent au statut marital de la propriétaire qui était l'épouse du joaillier Georges Delrue (qui, lui, fonde la Galerie Libre en 1959). À la suite à leur séparation en 1959, elle déménage au 2080, rue Crescent. Voir Julie Marcotte, 2000, *op. cit.*, f. 2-47. Après la fermeture de sa galerie en 1963, Denyse Delrue co-fonde la Galerie du Siècle, qu'elle dirige jusqu'en 1968. Voir Hélène Sicotte, 1993, *loc. cit.*, p. 50.

¹⁶⁸ Hélène Sicotte, 1993, *ibid.*, p. 49.

¹⁶⁹ Ces Salons étaient une initiative du Centre Canadien d'Essai.

¹⁷⁰ Alleyn à deux reprises (mars 1960 et décembre 1960 - janvier 1961), Bellefleur à sept reprises (septembre-octobre 1957, novembre-décembre 1957, septembre-octobre 1958, octobre 1959, décembre 1959, mars-avril 1960 et décembre 1960 - janvier 1961), Borduas à deux reprises (septembre-octobre 1957 et octobre 1959), Ferron à cinq reprises (mars 1958, juin 1959, octobre 1959, novembre-décembre 1959 et février 1960), Jérôme dans le cadre d'une seule exposition (mai 1959), Leduc également une seule fois (mai-juin 1958) et Riopelle à deux occasions (septembre-octobre 1957 et octobre 1959).

ans les jeunes couples. La plupart des artistes ne sont pas encore attachés par contrat à une galerie, et tiennent leurs expositions suivant les caprices de la loi de l'offre et de la demande, et selon les humeurs des directeurs de galeries. La publicité n'a pas encore établi son efficacité terrifiante dans le monde de l'art montréalais, qui conserve un tempo amateur, sympathique et imprévisible¹⁷¹.

Dans une étude portant sur les collectionneurs de Borduas, Caroline Ohrt distingue quatre types de collectionneurs bien particuliers : « l'artiste et l'intellectuel » ou alter égo de l'artiste; « le petit professionnel canadien français »; le « collectionneur entrepreneur »; enfin, le « collectionneur ostentatoire¹⁷² ». Cette typologie peut s'appliquer à ceux qui soutiennent financièrement les artistes du corpus¹⁷³. On remarque effectivement dans le petit cercle restreint des non figuratifs, une tendance à s'encourager mutuellement entre artistes et intellectuels¹⁷⁴. Une recherche des historiques d'acquisition dans les dossiers d'œuvres des artistes du corpus, révèle que certains des premiers acheteurs appartiennent au second type, soit le petit professionnel canadien-français à qui Ohrt attribue le geste de collectionner comme le reflet d'une implication significative « dans l'essor de la culture canadienne-française¹⁷⁵ » dans un contexte de rattrapage face à la modernité¹⁷⁶.

¹⁷¹ Guy Robert, 1964, *op. cit.*, p. 4.

¹⁷² Caroline Ohrt, 1993, *op. cit.*, p. 7-8.

¹⁷³ Il ne s'agit pas ici de faire une analyse comparative et approfondie des types de collectionneurs, mais bien d'en dégager le portrait général afin de mieux comprendre le marché de l'art qui se constitue autour de l'art non figuratif dans les années 1950.

¹⁷⁴ Par exemple, Bruno Cormier, l'un des cosignataires de *Refus global* et amis de plusieurs automatistes acquiert *Les oliviers* (1952) de Fernand Leduc en 1953.

¹⁷⁵ Caroline Ohrt, 1993, *op. cit.*, p. 7 et p. 25. Ohrt explique aussi que plusieurs gouaches de Borduas, exposées à l'Ermitage en 1942, auraient été achetées par des jeunes médecins qui avaient le sentiment de s'associer au combat pour la modernité à l'époque où la guerre faisait rage.

¹⁷⁶ Dans le contexte des années 1950, au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, les Canadiens français sont encore majoritairement dominés économiquement par les anglophones. Bien que les francophones soient de plus en plus présents dans le paysage économique, le politologue Denis Monière affirme tout de même que la « situation générale s'est [...] détériorée entre 1930 et 1961, en particulier dans la catégorie dite professionnelle et financière ». Denis Monière, « Après 1945, de la tradition au rattrapage de la modernité », *Le développement des idéologies au Québec des origines à nos jours*, Éditions Québec/Amérique, 1977, p. 312. Linteau et Durocher affirment aussi que les « Canadiens français sont encore des citoyens de seconde zone sur leur propre territoire. En 1961, leur revenu moyen est nettement inférieur à celui de la plupart des autres groupes ethniques. Dans les

Par ailleurs, acheter une œuvre non figurative, du point de vue de la logique marchande de rentabilité, représente un risque en soi. C'est dans cette optique qu'Agnès Lefort déclarait pouvoir se permettre de prendre plus de risques en exposant les jeunes artistes une fois son année financièrement assurée¹⁷⁷. Cependant on peut se demander si le bassin d'acheteurs potentiellement intéressés par la nouvelle peinture avait les moyens de s'offrir ce bien de consommation non essentiel. Selon Denis Monière, ce bassin d'acheteur serait environ de 6.7%, ce qui représente tout au plus une cinquantaine d'individus entre 1945 et 1960¹⁷⁸. Comme les frontières entre les types ne sont pas étanches dans cet effort de catégorisation réalisé par Ohrt, nous croyons que les noms de Gérard Beaulieu, de Gilles et de Maurice Corbeil, ainsi que de Gérard Lortie, identifiés comme représentatifs du type de collectionneurs-marchands entrepreneurs, peuvent aussi être issus des deux premiers types de collectionneurs. Gérard Beaulieu est ingénieur, Gilles Corbeil est un ami de Borduas et est très impliqué dans le milieu artistique à Montréal¹⁷⁹. Son frère, Maurice Corbeil possède une compagnie de fabrication de souliers¹⁸⁰ et Gérard Lortie travaille dans le domaine de l'importation et de la fabrication d'articles de cuir¹⁸¹. Grands amis de Borduas, les Lortie possèdent plusieurs œuvres de ce dernier, de Riopelle et de Marcel Barbeau acquises dans les années 1950¹⁸².

entreprises, ils exercent des emplois subalternes et ont beaucoup de difficultés à a obtenir des postes de cadres ». Voir Linteau, Durocher et *al.*, *Histoire du Québec contemporain, Tome 2, Le Québec depuis 1930*, Québec, Boréal, 1989, p. 205.

¹⁷⁷ Hélène Sicotte, *op. cit.*, 1996, p. 32.

¹⁷⁸ John Porter, *The Vertical Mosaic*, Toronto, University of Toronto Press, 1965. Cité dans Denis Monière, *op. cit.*, p. 242.

¹⁷⁹ Il organise entre autres l'exposition *Espace 55*, présentée au MBAM à propos de laquelle nous reviendrons au chapitre 3.

¹⁸⁰ Maurice Corbeil siège au Conseil du MABM à partir de 1957 et siège aussi au comité d'acquisition de l'institution en 1959. Caroline Ohrt, *op.cit.*, p. 36-37

¹⁸¹ *Ibid.*, p. 36.

¹⁸² En ce qui concerne les œuvres de Marcel Barbeau, voir le site Internet de la Galerie Barbeau, [en ligne], <http://www.marcelbarbeau.com/moteur.asp?head=2&lng=fr&body=14&chro=4>. Consulté le 2 mars 2014.

Pour en revenir à leur rôle de collectionneurs-marchands, Ohrt affirme que « l'activité lucrative de Gérard Beaulieu et des frères Corbeil est moins évidente que celle de Lortie, mais nous savons, en suivant le parcours des tableaux, qu'ils revendaient abondamment¹⁸³ ». De fait, Laurier Lacroix affirme qu'entre 1951 et 1955, on peut même dire de Gilles Corbeil qu'il est presque l'agent de Borduas¹⁸⁴. Il avait en effet fait la vente d'une dizaine d'aquarelles de Borduas à l'exposition du Lycée Pierre Corneille et avait aussi acheté 18 de ses œuvres de la période new-yorkaise « avant son départ pour Paris à l'automne 1955¹⁸⁵ ». En voyage à Paris au printemps 1955, il visite aussi l'atelier de Riopelle et de Ferron, tous deux ses amis, et il achète plusieurs œuvres de Riopelle dans le but de les revendre à des collectionneurs montréalais¹⁸⁶ ». Gérard Lortie fait aussi la promotion des œuvres de Borduas auprès de certaines galeries, dont Agnès Lefort¹⁸⁷. Bien plus que cela, il achète toute la production de Borduas (13 tableaux) après sa première exposition en sol américain, à la galerie Passedoit, en 1954. Cette année-là, Borduas lui offre « la responsabilité de distribuer [ses] tableaux au Canada¹⁸⁸ ». En regard des nombreuses autres transactions qui ont lieu par la suite, dont certains achats massifs d'œuvres en 1955 et en 1958, c'est visiblement ce que fera Lortie en organisant des expositions dans les galeries montréalaises¹⁸⁹.

Max Stern qui dirige la *Dominion Gallery* supporte également le travail de Borduas. Il lui achète d'ailleurs un lot de 11 tableaux à New York en 1955, juste

¹⁸³ Caroline Ohrt, 1993, *op. cit.*, p. 35.

¹⁸⁴ Corbeil et Borduas sont très liés jusqu'à ce que survienne un différend au sujet de factures impayées en novembre 1955. Par la suite, ils n'entreprendront vraisemblablement plus de contacts. Voir Laurier Lacroix, 2009, *loc. cit.*, p. 240.

¹⁸⁵ *Ibid.*, p. 226.

¹⁸⁶ *Ibid.*, p. 227.

¹⁸⁷ Caroline Ohrt, 1993, *op. cit.*, p. 35.

¹⁸⁸ Lettre de Borduas à Lortie, 13 septembre 1954, Fonds Borduas, dossier 138, cité dans Caroline Ohrt, *ibid.*, p. 40.

¹⁸⁹ En comparant les listes d'œuvres achetées avec les listes d'œuvres exposées, Ohrt démontre par exemple que les œuvres de Borduas présentées à L'Actuelle en 1955 et chez Agnès Lefort en 1958 sont à peu de choses près identiques. Caroline Ohrt, *ibid.*, annexe 2, p. XXII-XXIII.

avant son départ pour le continent européen. Par la suite, comme l'affirme François-Marc Gagnon, Stern prend l'habitude de lui acheter des œuvres sur place chaque fois qu'il le visite et achète aussi plusieurs œuvres à Riopelle lors de ces mêmes séjours¹⁹⁰.

1.6 Portrait des musées

Jusqu'à la création du Musée d'art contemporain de Montréal en 1964, c'est le MBAM qui est alors, du moins localement, la seule institution muséale ayant pour mandat d'exposer l'art¹⁹¹. L'Art Gallery, inaugurée en 1879 est aux origines du MBAM. Relevant de l'Art Association of Montréal (1880) cette institution privée est une initiative de l'élite anglophone¹⁹². Dès les premières rencontres de ses membres, elle est « vouée à la création d'un musée d'art, d'un lieu d'échange et de rencontres¹⁹³ » et a des visées éducatives qui se traduisent notamment par la création de son école d'art. En 1947, Robert Tyler Davis (1904-1978) devient le premier directeur du MBAM¹⁹⁴. Cependant, l'arrivée John Steegman (1899-1966), qui dirige l'institution de 1952 à 1959, marque une rupture avec l'attitude d'ouverture à l'art vivant manifestée par Davis. Partisan de la figuration, Steegman affiche clairement ses opinions esthétiques. Comme nous le verrons au fil des chapitres deux et trois, ses nombreux différends avec les artistes non figuratifs, qui caractérisent cette période, font l'objet de plusieurs débats publics au cours de la décennie. En tenant compte de

¹⁹⁰ Il acquiert 24 œuvres de Borduas en 1956 et lui en achète 6 autres le 27 juin 1957. François-Marc Gagnon, « Max Stern et Borduas : le marchand et son artiste », *Vie des Arts*, vol. 49, n° 196, 2004, p. 74.

¹⁹¹ Autrement, à Montréal on trouve quelques musées d'histoire et d'ethnologie qui possèdent déjà d'importantes collections encyclopédiques Parmi ces derniers, le Musée McCord et le Musée Redpath, affiliés à l'Université McGill, et le Musée d'histoire canadien (The Wax Museum), puis le Château Ramesay (Musée de la Société d'archéologie et de numismatique).

¹⁹² C'est le don d'un terrain, de quelques œuvres d'art et d'une somme d'argent par le marchand Benaiah Gibb (1798-1877) en 1877, qui permet la construction de l'Art Gallery. Voir Georges-Hébert Germain, *op. cit.*, p. 30.

¹⁹³ *Ibid.*, p. 17.

¹⁹⁴ Ce professionnel de la muséologie dirige le MBAM de 1947 à 1952.

la recension critique des journaux¹⁹⁵, son attitude peut être qualifiée comme étant réfractaire aux changements, particulièrement envers l'art abstrait et les esthétiques modernes. En ce sens, Marie Carani parle de l'esprit de « conservatisme généralisé¹⁹⁶ » qui règne à Montréal et plus particulièrement au MBAM.

À Québec, le Musée de la Province, ouvert en 1933, acquiert et diffuse l'art, certes, mais en moindre proportion, car il est alors doté d'une triple vocation¹⁹⁷. Son bâtiment accueille les Archives de la Province, vouées à la conservation des archives nationales, un musée d'histoire naturelle où sont exposés des spécimens et artefacts des collections d'histoire naturelle et d'ethnologie et enfin, la section des beaux-arts, située à l'étage supérieur¹⁹⁸. La place des beaux-arts y est reconnue dès le début du projet par Athanase David qui désire fonder un lieu dédié à la conservation de la mémoire et à la promotion du patrimoine historique et artistique de la province de Québec. David a une « conception classique de l'esthétique rattachée aux beaux-arts, [qu'il] met au service d'un idéal : celui d'exprimer l'âme d'un peuple. [...D]ans le domaine de l'art, écrit-il, un pays qui demande à l'artiste qu'il soit musicien, sculpteur ou peintre de produire, doit-il lui offrir l'encouragement nécessaire à ses œuvres¹⁹⁹ ». Il milite donc en faveur de l'intervention de l'État, dont les actions devraient, selon lui, tendre à démocratiser le système d'éducation et à favoriser l'accessibilité à l'ensemble de la population aux arts et à la culture. Pour lui, la culture va de pair avec le développement d'une élite canadienne-française. Dans les

¹⁹⁵ Pour un portrait de la couverture journalistique des événements, voir Marie Carani, 1990, *op. cit.*, p. 47-73.

¹⁹⁶ *Ibid.*, p. 50.

¹⁹⁷ C'est à partir de 1983 que le Musée du Québec devient exclusivement un musée d'art. Les autres collections seront relocalisées au nouveau Musée de la civilisation qui ouvre ses portes à Québec en 1988. Voir John R. Porter, « La collection du Musée national des beaux-arts du Québec », dans Yves Lacasse et John Porter, *La collection du Musée national des beaux-arts du Québec. Une histoire de l'art du Québec*, Québec, Musée national des beaux-arts du Québec, 2004, p. 10.

¹⁹⁸ *Ibid.*, p. 7.

¹⁹⁹ Athanase David, *En marge de la politique*, 2^e éd., Montréal, Éditions Albert Lévesque, 1934, p. 96-97, cité dans Fernand Harvey, « La politique culturelle d'Athanase David, 1919-1936 », *Les Cahiers des dix*, n° 57, 2003, p. 39.

années 1950, le conservateur Gérard Morisset (1898-1970) a des préoccupations marquées pour la sauvegarde du patrimoine ancien. Le directeur des expositions, Claude Picher (1927-1998), démontre vivement des intérêts en faveur de l'art figuratif.

Enfin, à l'échelle nationale, la Galerie nationale du Canada à Ottawa est l'institution qui représente la plus haute reconnaissance au pays. Sa fondation en 1880 par les membres l'Académie des arts du Canada est alors supportée par le Marquis de Lorne. De la volonté des membres de constituer un musée, ce sont les œuvres données par ces derniers qui sont à la base de la collection de la future institution²⁰⁰. La Galerie nationale est officiellement constituée par une Loi du Parlement en 1913, ce qui marque dès lors son autonomie par rapport à l'Académie Royale des Arts du Canada. Éric Brown (1877-1939) en est le premier directeur de la GNC et reste à la tête de l'institution jusqu'à sa mort, en 1939. Orr McCurry (1889-1964) lui succède et occupe ce poste jusqu'en 1955. L'arrivée d'Alan Jarvis (1915-1972) à la direction de la GNC en 1955 est considérée comme un événement extrêmement dynamique et marque une rupture avec la vision de ses prédécesseurs. Jarvis est ouvert aux nouvelles tendances et adopte un regard neuf face aux esthétiques plus contemporaines et non figuratives, qu'il souhaite promouvoir en Europe, mais également à travers le Canada²⁰¹.

1.7 Vers un changement de paradigme en 1955

Au Québec, et surtout à Montréal, principal foyer des artistes non figuratifs, les années 1950 ont vu passer les automatistes et deux générations de plasticiens, sans oublier les artistes aux pratiques abstraites qui œuvrent alors plus largement en marge

²⁰⁰ La collection est d'abord placée sous la responsabilité des Travaux publics.

²⁰¹ Voir Douglass Ord, *op. cit.*, p. 144-147.

de ces mouvements. Si au début de la décennie, peu d'espaces de diffusion offrent aux artistes des possibilités d'exposer leur travail, il semble s'opérer un changement de paradigme dans le champ de l'art dans la seconde partie de la décennie. Lors d'une exposition de Borduas à la galerie Agnès Lefort en 1954, François Bourgogne (pseudonyme de Rodolphe de Repentigny) écrit d'ailleurs « Cette exposition [...] marque de façon définitive l'acceptation publique de la peinture non figurative²⁰² ». Cependant l'enjeu de la reconnaissance de l'art non figuratif, n'est pas gagné d'avance, car celle-ci est fortement liée à la quantité d'espace de diffusion qui lui est consacré. Certes, les initiatives d'Agnès Lefort sont notables et le climat est propice à l'ouverture dans les lieux d'enseignement où plusieurs actions témoignent du dynamisme qui s'installe dans la métropole dans la seconde moitié de la décennie.

Dans la foulée de l'ouverture de la Galerie L'Actuelle, en 1955, du programme d'exposition de la ville de Montréal, à travers le service des Parcs au Restaurant Hélène de Champlain et la création de l'AANFM en 1956, puis l'ouverture de la Galerie Denyse Delrue en 1957, les artistes non figuratifs ont dorénavant la possibilité de se faire voir à Montréal. Par ailleurs, les musées demeurent les lieux ultimes de la reconnaissance et la porte d'entrée sur un marché beaucoup plus vaste²⁰³. Être reconnu par l'une des trois institutions, sur la scène locale, provinciale ou nationale, est donc l'objectif auquel aspirent les artistes.

²⁰² Il s'agit de l'exposition *En Route*, présentée du 12 au 26 octobre à la Galerie Agnès Lefort. François Bourgogne, « Borduas à Montréal », *L'Autorité*, 23 octobre 1954, p. 6.

²⁰³ L'évidence de la position des musées dans le marché de l'art peut être soulignée du fait que nous observons l'inscription des prix de vente aux côtés des œuvres dans plusieurs catalogues d'exposition de l'époque.

CHAPITRE II

LES CHOIX ARTISTIQUES AU MUSÉE DES BEAUX-ARTS DE MONTRÉAL, AU MUSÉE DE LA PROVINCE ET À LA GALERIE NATIONALE : REFLET D'IDÉOLOGIES INDIVIDUELLES, POLITIQUES ET CULTURELLES

L'objectif principal de ce chapitre est dresser un portrait de la situation globale des beaux-arts dans les trois institutions ciblées dans ce mémoire : le Musée des beaux-arts de Montréal, le Musée de la Province à Québec et la Galerie nationale du Canada à Ottawa. Dans ce chapitre, l'analyse des expositions, des médiums et périodes favorisés, ainsi que de la provenance des collections et des artistes exposés, aura pour objectif de cerner, de comprendre et de positionner la situation réelle de l'abstraction dans ces institutions, qui sera le sujet du chapitre suivant.

Prenant pour hypothèse de départ l'idée développée par l'historienne de l'art Andrée Lapointe, selon laquelle les musées nationaux sont les lieux d'expression des identités nationales et que toute action culturelle gouvernementale est motivée par des visées identitaires²⁰⁴, nous souhaitons ici dégager les lignes directrices de l'implication gouvernementale dans le processus d'encouragement aux arts²⁰⁵. Sous cet angle, la dimension identitaire ne peut – et ne doit pas – être ignorée dans l'analyse des politiques culturelles et des politiques d'expositions des institutions officielles. En effet, ces actions muséales sont représentatives des intentions et des préoccupations de l'État et correspondent aux intentions politiques derrière

²⁰⁴ Dans sa thèse, Andrée Lapointe développe un modèle théorique basé sur le cas du Musée des civilisations à Ottawa et du Musée de la Civilisation à Québec. Elle démontre que « la vision identitaire se reflète au niveau des actions que va mettre en œuvre le gouvernement ». Voir Andrée Lapointe, 1993, *op. cit.*, f. 38.

²⁰⁵ Par mesure d'encouragements, nous entendons ici les actions d'acquisitions et les expositions. D'autres mesures, par exemple les Bourses et les Prix, mises en place pour favoriser la reconnaissance des artistes doivent, à cette étape de nos recherches, être volontairement écartées.

l'élaboration des politiques culturelles. Au sortir de la Seconde Guerre mondiale, plusieurs auteurs établissent d'ailleurs un parallèle entre le développement d'une identité nationale forte et l'activité culturelle.

Ainsi, à partir de la recension et de l'analyse des rapports annuels, des listes et dossiers d'expositions dans les trois musées, il sera possible de constater les principales tendances de ces institutions. Ceci permettra de situer ces actions en regard de leurs orientations idéologiques notamment sur le plan de la diffusion et des acquisitions.

2.1 Le Musée des beaux-arts de Montréal

Dans les années 1940 et 1950, le MBAM soutient surtout les tendances et les initiatives d'artistes figuratifs, dits académiques, voire traditionalistes²⁰⁶. Dans l'esprit des traditions européennes, un Salon du Printemps y est organisé chaque année depuis 1880²⁰⁷. C'est notamment lors de cette exposition annuelle que les artistes consacrés, obtiennent la reconnaissance du milieu. Ainsi, pour ceux dont les œuvres sont retenues par le jury pour la première fois, il s'agit d'accéder à un nouveau statut que confère le fait d'être admis au Salon, tandis que pour les autres, cette reconnaissance se voit renouvelée. Par ses choix, le musée légitime donc les esthétiques présentées au public. Bien que les artistes admis au Salon du MBAM reflètent majoritairement des choix esthétiques plutôt conservateurs, il arrive cependant que des artistes plus jeunes et plus modernes y soient acceptés. C'est le cas de Borduas et Ferron qui exposent en 1947 au 64^e Salon du Printemps²⁰⁸. Cela dit, mis à part quelques exceptions, l'abstraction n'est généralement pas bienvenue par le

²⁰⁶ Voir Annexe B. Situation de l'abstraction dans les expositions au MBAM entre 1950 et 1960.

²⁰⁷ Il est organisé jusqu'en 1965. Voir Guy Robert, 1973, *op. cit.*, p. 35.

²⁰⁸ Borduas y expose *Parachutes Végétaux* (1947) et *Carquois fleuris* (1947). Marcelle Ferron présente *Huile no.8* (1947). C'est la première fois qu'elle expose une œuvre publiquement. Voir François-Marc Gagnon, 1998, *op. cit.*, p. 316.

directeur du MBAM, John Steegman²⁰⁹. L'analyse de la programmation de l'institution révèle d'ailleurs des choix en phase avec sa vision.

2.1.1 Sur le plan de la diffusion

La compilation des données d'expositions dans les archives de l'institution révèle que 422 expositions y ont eu lieu entre 1950 et 1960²¹⁰. Bien que le MBAM soit un lieu reconnu pour son élitisme certain, la programmation présente un calendrier d'expositions très variées et affirme quelques particularités distinctes.

Sur le plan des sujets et des médiums représentés, quelques expositions reviennent régulièrement, entre autres le *Salon international de la photographie de Montréal*, présenté conjointement avec l'*Exposition internationale de diapositives de Montréal*²¹¹ et l'*Annual Exhibition of Advertising Art*²¹², organisée par le Art Directors Club of Toronto. Sans doute accessibles à un public élargi, *La fête des fleurs* et la *Première exposition et vente annuelle d'oeuvres d'artistes contemporains de la province de Québec* en 1958, sont toutes deux organisées par le Ladies Committee du MBAM²¹³.

Ces expositions annuelles, bien que diversifiées sur le plan des médiums et des sujets (photographie, diapositives, art publicitaire, fleurs...) ne représentent toutefois pas une constante, mais bien des particularités au MBAM. En effet, les

²⁰⁹ Voir au chapitre 1 pour une brève présentation de l'institution.

²¹⁰ Ce dénombrement inclut la Galerie XII et la Galerie de l'Étable. Cette dernière ouvre en 1959 et est logée dans une ancienne étable à l'arrière du bâtiment principal du musée, soit au 3424, avenue Ontario. Voir Hélène Sicotte, 1993, *loc. cit.*, p. 49. La liste des expositions du MBAM est reproduite à l'Annexe A1.

²¹¹ En 1951, se tient la 10^e édition de ce Salon international. C'est la première fois qu'y est jumelée l'exposition de diapositives au MBAM.

²¹² La première édition de cette exposition pancanadienne a lieu en 1949.

²¹³ La *Fête des fleurs* est présentée chaque année à partir de 1954 et l'initiative de la première exposition, en 1958, est reprise en 1959 et 1960.

médiums traditionnels (peinture, dessin, sculpture) occupent beaucoup d'espace au sein de la programmation. C'est plus de trois expositions sur quatre qui présentent ces formes d'art. De ce nombre, les expositions de peinture représentent le tiers des expositions²¹⁴.

Alors que le design est en pleine expansion à la GNC, qui expose notamment plusieurs concours du Conseil national de l'esthétique industrielle du Canada (qui crée aussi le Centre de Design à Ottawa), on remarque que ce médium est presque absent de la programmation du MBAM qui ne semble pas encore y accorder beaucoup d'attention (on compte seulement 7 expositions de design sur 422 expositions au total). À ce propos, une seule exposition de design provient du Conseil national de l'esthétique industrielle du Canada : *Good Design in Aluminium*, en 1955. Cependant, aucune ne provient de la GNC, ni du Centre de Design. Sinon, le musée accueille en 1952 l'exposition *British Industrial Design: Exhibits from the Festival of Britain*, en provenance de la Grande-Bretagne.

Les objets et les œuvres exposées proviennent de collections tout aussi diversifiées, tant au niveau de leur provenance géographique que du type de prêteurs desquelles elles sont issues²¹⁵. Les deux tiers des collections sont de provenance canadienne (69%), incluant les collections québécoises, qui représentent pour leur part 14 % de l'ensemble des prêts d'œuvres au Musée. Les autres collections proviennent surtout d'Europe, plus particulièrement de France et de Grande-Bretagne, puis des États-Unis. En outre, presque la moitié des œuvres prêtées par des Canadiens dans le cadre des expositions du MBAM viennent directement des artistes, et non d'un intermédiaire. Les associations et regroupements d'artistes contribuent pour leur

²¹⁴ Voir Annexe C. Expositions par médium au MBAM entre 1950 et 1960.

²¹⁵ Voir Annexe D. Provenance des collections pour les expositions au MBAM.

part à 10 % des prêts d'œuvres²¹⁶. En plus petite proportion, les autres prêts viennent d'Ottawa, de la collection permanente de la GNC et d'autres institutions, et pratiquement jamais des galeries montréalaises avoisinantes.

En analysant de manière plus détaillée la provenance des œuvres de collections québécoises, on constate que le portrait des prêteurs se précise un peu. À cette époque, le Ladies Committee du MBAM met sur pied la série de *Collector's Choices* qui donne lieu à 33 expositions très différentes au courant de la décennie. Cela permet entre autres de faire connaître des collections qui, autrement, ne bénéficieraient pas la même visibilité. D'ailleurs, *Collector's Choices* explique en partie pourquoi les collections privées représentent un peu plus du tiers des prêts aux fins d'expositions²¹⁷.

Le MBAM expose aussi en égale proportion les œuvres issues de ses deux écoles d'art, soit la *Montreal Museum of Fine Art Children's Classes* (15%) et la *School of Art and Design* (15%), alors que les œuvres de sa propre collection permanente comptent pour seulement 10% de la diffusion. Enfin, les associations et regroupements d'artistes, les autres institutions et les galeries d'art représentent 5% des contributions sous forme de prêts pour assurer le programme de diffusion. Ceci dit, considérant l'apport de ses propres écoles d'art, il appert que 40% des expositions développées à partir des collections en provenance du Québec sont issues du Musée lui-même²¹⁸.

²¹⁶ Nos recherches dans les archives de l'institution ont permis de constater que, si les œuvres provenant directement des artistes et des associations sont bien prêtées pour l'exposition, il est souvent possible de les acheter. D'ailleurs, dans le cas de plusieurs expositions, des prix et des notes manuscrites figurent dans les listes et les catalogues d'expositions. L'institution devient alors l'intermédiaire entre les artistes et les acheteurs. Il conviendrait presque de dire que ces œuvres sont laissées en consigne au Musée.

²¹⁷ L'exposition de la collection de John Steegman, du 4 au 30 novembre 1957, figure notamment dans cette liste.

²¹⁸ Voir Annexe E. Types de prêteurs au Québec qui contribuent aux expositions du MBAM entre 1950 et 1960.

En ce qui a trait à la provenance des artistes dont les œuvres sont exposées, elle est beaucoup plus diversifiée que celle des collections. En effet, celles-ci regroupent des œuvres qui proviennent de 25 pays distincts. Leurs origines sont le plus souvent européenne, mais aussi asiatique, australienne et africaine²¹⁹. Par ailleurs, le nombre d'artistes du Canada (59%, dont 14% du Québec) est conséquent avec la provenance des collections canadiennes servant à la réalisation des expositions au MBAM (69%).

2.2 Le Musée de la Province, à Québec

2.2.1 Une vision influente

De prime abord, le MPQ, sous l'autorité du Secrétariat de la Province²²⁰, est un lieu qui reflète les idéologies politiques en place sous Maurice Duplessis (1890-1959)²²¹. On remarque par contre que c'est surtout l'intérêt des directeurs-

²¹⁹ Voir Annexe F.1. Provenance des artistes dans les expositions du MBAM entre 1950 et 1960 et Annexe F.2. Provenance détaillée des artistes dans les expositions du MBAM entre 1950 et 1960.

²²⁰ L'un des rôles du Secrétariat de la province est d'entretenir des liens financiers avec le département de l'Instruction publique. C'est à lui que revient l'octroi de subventions aux établissements d'enseignements supérieurs, aux écoles de métiers aux écoles professionnelles. Voir Fernand Harvey, « La politique culturelle d'Athanase David, 1919-1936 », *Les Cahiers des dix*, n° 57, 2003, p. 36.

²²¹ Maurice Duplessis est à la tête de l'Union nationale et assure les fonctions de premier Ministre de 1944 jusqu'à sa mort en 1959. Linteau et Durocher affirment que ce gouvernement « affiche un profond conservatisme en matière économique, sociale et politique [...] refusant les orientations nouvelles de l'État-providence, il s'oppose à l'accroissement de l'intervention étatique. Défenseur de l'ordre établi, Duplessis combat le militantisme syndical et affuble de l'étiquette "communiste" les agents de changement social. Il s'appuie sur les élites traditionnelles et le clergé pour encadrer la population ». Linteau et Durocher et al., *Histoire du Québec contemporain, Tome 2, Le Québec depuis 1930*, Québec, Boréal, 1989, p. 208. D'un point de vue artistique, mais plus largement aussi, le projet porté par Borduas et les cosignataires de *Refus global* en 1948, est reçu comme un appel à la libération des dogmes. Toutefois, cet appel n'obtiendra pas l'attention mobilisatrice prévue. Tiré à environ 400 exemplaires, *Refus global* est très peu diffusé. De surcroît, malgré la controverse qu'il suscite dans la presse, les nombreux témoignages en sa faveur qui devaient être publiés dans différents journaux ne le seront pas. « Le gouvernement de Maurice Duplessis, qui exerce sur la presse un contrôle quasi total et qui se prépare à réactiver la tristement célèbre Loi du cadenas, qui permettra à la police de saisir les œuvres qu'elle juge subversives, lui « applique le bâillon ». Voir André G. Bourassa et Gilles Lapointe, « Présentation », dans *Paul-Émile Borduas, Refus global et autres écrits*, L'Hexagone, Montréal, 1997, p. 33.

conservateurs de cette institution qui ont successivement beaucoup influencé les orientations de la section des beaux-arts, en fonction de leur appréciation personnelle des différentes périodes et mouvements artistiques. Paul Rainville (1887-1952), à la tête du Musée de 1941-1952, est d'ailleurs reconnu pour avoir supporté les artistes de la relève. Historiquement, cela est très caractéristique des instances décisionnelles du MPQ qui, selon John R. Porter, orientent les collections avec un « fort ancrage dans le présent²²² ». Sous la direction de Gérard Morisset de 1953 à 1965, il semble que les politiques du MPQ soient davantage orientées vers la sauvegarde du patrimoine du Canada français des siècles passés. Porter lui reconnaît entre autres une importante contribution dans la sauvegarde et la mise en valeur de l'art ancien au Québec²²³. Cela dit, comme nous le verrons au chapitre 3, la préservation du patrimoine passe néanmoins par des acquisitions d'œuvres plus contemporaines dans les années 1950.

2.2.2 Les expositions au Musée de la Province

En ce qui concerne le choix des thèmes et l'organisation des expositions, le MPQ propose un vaste éventail de sujets à prédominance québécois et canadiens. La provenance des collections exposées demeure aussi majoritairement canadienne. Dans les faits, 76% des collections le sont. De ce nombre, 32% proviennent du Québec. La seconde place revient à la France (11%), puis la Grande-Bretagne (3%)²²⁴.

Les artistes exposés proviennent sensiblement des mêmes pays. Ceux du Canada sont représentés à 69% (les artistes du Québec comptent pour 6% de ce nombre). Fait intéressant, 22 % des artistes exposés proviennent d'Europe

²²² John R. Porter, « La collection du Musée national des beaux-arts du Québec », dans Yves Lacasse et John Porter, 2004, *op. cit.*, p. 14.

²²³ *Ibid.*, p. 10.

²²⁴ Voir Annexe G. Portrait global de la provenance des collections pour les expositions au MPQ entre 1950 et 1960.

(majoritairement de la France) comparativement au maigre 2% d'espace de diffusion accordé aux États-Uniens, soit le même pourcentage que la place occupée aux Australiens²²⁵.

De plus, les diverses associations et regroupements de professionnels locaux qui souhaitent y exposer bénéficient d'un espace pour le faire. En atteste par exemple le « Salon des travaux des membres de l'Association des employés civils²²⁶ ». Or, le Musée accueille très peu d'expositions des associations et des organisations artistiques canadiennes reconnues, telles que la Société canadienne des Peintres aquarellistes, la Guilde canadienne des métiers d'art ou encore, le *Canadian Group of Painters*. L'exposition annuelle de l'Académie Royale des Arts du Canada qui circule chaque année dans plusieurs centres d'art n'est présentée au MPQ qu'une seule fois durant cette décennie, soit en 1959²²⁷. Ces associations sont pourtant fréquemment représentées au MBAM et à la GNC.

De manière récurrente, le MPQ accueille aussi l'exposition annuelle des étudiants de l'ÉBAQ et les Concours artistiques de la Province. Les expositions des travaux d'étudiants de l'ÉBAQ totalisent en effet 30% des prêts ou consignations d'œuvres en provenance du Québec. Par ailleurs, très peu de liens semblent avoir été entretenus avec des collectionneurs privés qui participent peu à la vie du Musée, contrairement au MBAM où ces relations sont renforcées par la série *Collector's Choices*, notamment²²⁸.

²²⁵ Voir Annexe H. Provenance des artistes dans les expositions d MPQ entre 1950 et 1960.

²²⁶ À deux reprises : du 22 octobre au 2 novembre 1952 et du 4 au 16 novembre 1953.

²²⁷ Il s'agit de la 80^e *exposition annuelle R.C.A.*, présentée au MPQ du 6 au 30 novembre 1959.

²²⁸ Voir Annexe I. Types de prêteurs du Québec impliqués dans la provenance des œuvres exposées au MPQ entre 1950 et 1960. La réalisation d'une étude approfondie portant sur le marché de l'art et les collectionneurs comblerait un manque évident dans la littérature scientifique de la période et permettrait de mieux comprendre les liens entre ce musée et le monde des collectionneurs.

Au cours de cette décennie, l'institution propose une variété de sujets allant des expositions de champignons (en 1954 et 1958), aux thématiques régionales (*Le trésor de Lorette*, en 1957), religieuses (*La Vierge dans l'art français*, 1954 ; *Exposition d'art liturgique*, 1956) et s'ouvre peu à peu sur le monde avec des expositions comme *Culture australienne et aborigène* en 1956 et *L'art italien moderne*, en 1958. Sur le plan artistique, plusieurs expositions sont des rétrospectives de figures marquantes de la peinture au Québec (Ozias Leduc (1865-1955) en 1956 et Maurice Cullen (1866-1934) en 1957). Les expositions d'enfants y trouvent aussi leur place. Elles occupent 7% de la programmation, ce qui est très comparable avec le MBAM où elles occupent 5% de l'espace total de diffusion, et proportionnellement beaucoup plus élevé qu'à la GNC, où elles comptent pour 3% de la programmation²²⁹. Cet éclectisme et l'ouverture à des sujets à caractère plus populaire donnent à penser que malgré des thématiques conservatrices récurrentes, il y a au MPQ une véritable volonté de démocratisation, d'accessibilité et d'ancrage dans la communauté dans les années 1950.

Cela dit, cette ouverture d'esprit envers des sujets moins nobles n'est pas la même face aux esthétiques dites d'avant-garde, comme l'abstraction qui ne bénéficie guère davantage d'espace de diffusion que l'art des enfants²³⁰. La seule exposition qui y est entièrement dédiée est celle de l'*Association des artistes non figuratifs de Montréal* en 1957. Autrement, le MPQ accueille à 3 reprises la *Biennale de peinture canadienne* de la GNC (en 1956, 1958 et 1960) qui témoigne généralement des

²²⁹ Voir annexe J.1. Répartition des expositions entre figuration et abstraction au MPQ dans les années 1950, Annexe B. Situation de l'abstraction dans les expositions au MBAM entre 1950 et 1960 et Annexe J.2. Répartition des expositions entre figuration et abstraction à la GNC dans les années 1950.

²³⁰ Les données présentées aux Annexes G, H et I révèlent en effet des pourcentages inférieurs aux expositions d'enfants. Néanmoins, en considérant les expositions de type mixte, la visibilité des pratiques abstraites s'accroît légèrement.

tendances plus actuelles. L'art abstrait demeure toutefois proportionnellement moins représenté que la figuration traditionnelle dans ces expositions²³¹.

2.3. La Galerie nationale du Canada à Ottawa

À l'échelle du pays, c'est la Galerie nationale du Canada qui assume les fonctions de gardienne du patrimoine et de diffusion des plus hauts standards en matière de bon goût artistique. La GNC a pour principal mandat de collectionner des œuvres canadiennes de toutes les périodes en vue de dresser un portrait le plus représentatif possible de l'art canadien sur l'ensemble du territoire. Elle a aussi une volonté d'éduquer les Canadiens au bon goût – sous-entendu, aux valeurs nobles – à travers un programme d'actions pédagogiques qui se développe depuis les années 1930. Son rôle est également de rassembler et d'unifier les différents régionalismes canadiens. Les expositions, tant à la Galerie que par un vaste programme visant à les faire circuler, représentent l'un des aspects de ce programme. En développant une expertise forte, elle a également pour fonction d'accompagner, de guider et de conseiller les autres centres d'art au pays²³².

²³¹ Voir annexe J.3. Répartition des expositions entre figuration et abstraction au MPQ dans les années 1950.

²³² Dans cette perspective, Alan Jarvis, dès son arrivée à la tête de l'institution en 1955, souhaite embaucher plus de personnel qualifié. Parmi ceux qui joignent les rangs de l'équipe de la GNC Jean-René Ostiguy est engagé à titre d'agent d'information en 1955. Il devient le premier employé bilingue de la GNC, ce qui contribue aussi à accroître les possibilités communicationnelles. Il participe notamment à la rédaction des publications, dont les catalogues d'expositions qui jusqu'alors étaient uniquement publiés en anglais. Par ailleurs, Nathan Stolow est embauché pour développer une expertise en conservation et en recherche. Des agents de liaison sont aussi employés pour faciliter les relations avec les Maritimes et les provinces de l'ouest. Claude Picher occupe ce poste pour l'Est du Canada en 1959. En outre, les visées éducatives de la GNC et l'intérêt de Jarvis pour l'éducation des adultes mènent à la Conférence de Vancouver qui réunit des représentants des départements d'art de plusieurs universités canadiennes afin de discuter de l'éducation au cours d'une fin de semaine en janvier 1956. De cette rencontre émerge la nécessité de consolider l'enseignement universitaire dans l'ensemble du Canada et se solde par la création de la Universities Art Association of Canada. Voir Andrew Horrall, *Bringing Art to Life. A Biography of Alan Jarvis*, Montréal et Kingston, McGill-Queen's University Press, 2009, p. 247-256.

Après la Guerre de 1939-1945, le contexte de globalisation et de mondialisation révèle l'importance de développer une identité nationale forte et bien orientée, dans un monde où il devient primordial de se positionner économiquement. Pour ce faire, l'un des moyens d'action des gouvernements sera de développer un fort sentiment d'appartenance à la nation. Ce sentiment est renforcé par la parution des conclusions alarmistes du Rapport de la *Commission royale d'enquête sur l'avancement des arts, lettres et sciences au Canada*²³³ (Commission Massey-Lévesque, 1949-1951). En effet, ce rapport rend compte de ce contexte particulier où l'ouverture des réseaux et la situation géographique du Canada à proximité des États-Unis sont ciblées comme de potentielles menaces à l'identité, en regard de la fragilité de la situation canadienne²³⁴. Ces constats figurent parmi les éléments qui motivent les recommandations des commissaires en faveur de la « projection du Canada à l'étranger²³⁵ » et du développement et du soutien à l'éducation supérieure, aux arts et à la culture. Le mémoire de la Canada Foundation souligne d'ailleurs la nécessité d'établir une politique culturelle nationale afin d'orienter les actions, tant au pays

²³³ C'est sous le régime Libéral de Louis Saint-Laurent (1882-1973) au pouvoir de 1948 à 1957, que le décret visant à constituer cette commission d'enquête est émis, le 8 avril 1949. Pourtant les revendications datent depuis le début des années 1940. On replace d'ailleurs souvent l'origine de ces demandes à la Conférence de Kingston, qui a réuni plusieurs artistes à l'Université Queen's, en 1942. Voir, Laurent Mailhot et Benoît Melançon, *Le Conseil des Arts du Canada 1957-1982*, Ottawa, Éditions Leméac, 1982, p. 22. Au sujet de la Conférence de Kingston, voir Hélène Sicotte, « À Kingston il y a 50 ans, la Conférence des artistes canadiens. Débat sur la place des artistes dans la société », *Annales d'histoire de l'art canadien*, vol. 14, n° 2, 1991, p. 28-48.

²³⁴ L'influence des médias de masse américains sur le mode de vie canadien, l'influence du modèle américain sur les associations d'artistes ainsi que le financement aux institutions artistiques et culturelles canadiennes en provenance des grandes fondations américaines comptent parmi les menaces en question. Ainsi, la fondation Carnegie aurait contribué à la hauteur de 7 346 188 \$ depuis 1911 et la dotation Rockefeller, qui contribue quant à elle depuis 1914, aurait donné 11 817 707\$. Voir Gouvernement du Canada, « Les influences du milieu géographique », *Rapport de la Commission royale d'enquête sur l'avancement des arts, lettres et sciences au Canada*, Ottawa, Imprimeur du roi, 1951, p. 13-21. (Chapitre 2).

²³⁵ Gouvernement du Canada, « La "projection" du Canada à l'étranger », *Rapport de la Commission royale d'enquête sur l'avancement des arts, lettres et sciences au Canada*, Ottawa, Imprimeur du roi, 1951, p. 295-312 (Chapitre 15).

qu'à l'étranger²³⁶. Dans cette quête identitaire, le choix des expositions mises en circulation et des lieux de diffusion n'est pas laissé au hasard.

2.3.1 Les expositions à la GNC

Cette brève mise en contexte rejoint l'hypothèse d'Andrée Lapointe selon laquelle les politiques culturelles servent la question identitaire dans les musées d'État. Par leurs choix, les dirigeants de la GNC participent à la projection d'une vision unifiée et conservatrice de l'identité nationale canadienne, notamment sur le plan des thématiques et des médiums privilégiés, des œuvres et des artistes représentés, puis de la provenance des collections.

Les directeurs de la GNC avaient jusqu'alors été plutôt conservateurs dans leurs choix des sujets représentés. Selon Douglass Ord, qui dresse un portrait de l'institution au début des années 1950, l'une des stratégies utilisées était de diffuser l'art « moderne », mais dont la « modernité » n'allait pratiquement pas plus loin que le Groupe des Sept :

Admid the sleepy pace of Ottawa, however H.O. McCurry [...] paid no more attention to these new American artists than he did to their European mentors. The repetitive record of exhibitions throughout his sixteen-year tenure – with multiple appearances by the Royal Canadian Academy, by the Canadian Group of Painters, by the Canadian Society of painters in Water Colour, and by Lawren Harris – includes no reference to any of

²³⁶ 432 mémoires ont été déposés à la Commission. Celui de la Canada Foundation est remis en avril 1950. Cet organisme non gouvernemental fondé en 1942, sous le nom de Canadian Committee, a pour premier objectif de fournir de l'information aux Américains et aux Britanniques durant la Seconde Guerre mondiale. Il sert donc véritablement de bureau d'informations et entretient des relations avec plus d'une quarantaine de pays. Après le conflit mondial en 1945, l'organisme est incorporé selon la charte fédérale sous le nom de Canada Foundation et oriente son action vers le développement de la culture au Canada. Voir le Site internet de Bibliothèque et Archives Canada, [en ligne], http://collectionscanada.gc.ca/pam_archives/index.php?fuseaction=genitem.displayItem&lang=fr&rec_nbr=100075&rec_nbr_list=100148,4072526,100075,4133589,4156332. Consulté le 3 juin 2014.

these developments, even after the post-war restoration of the National Gallery's budget²³⁷.

Deux constats ressortent particulièrement de cette citation. D'une part, la réticence envers l'art en provenance des États-Unis et d'autre part, l'apparente résistance envers les avant-gardes artistiques. Selon Ord, le conservatisme du directeur H.O. McCurry qui dirige la Galerie entre 1939 et 1955, se traduit par la récurrence des expositions d'associations d'artistes canadiennes – et de Lawren Harris (1885-1970) – révélant ainsi le lien privilégié entre la GNC et ces associations.

L'analyse des registres d'expositions montre qu'en effet, la GNC accorde beaucoup d'espace de diffusion aux associations d'artistes reconnues, soit la Royal Canadian Academy of Arts, la Canadian Society of Painters in Water Colours, le Canadian Group of Painters et la Canadian Society of Graphic Arts, en co-organisant avec elles un total de 27 expositions sur les 426 expositions présentées au courant de la décennie. De ce nombre, 18 ont lieu sous le mandat de McCurry. Cela est tout à fait comparable avec le MBAM qui, pour un même volume d'expositions, en tient 22 dans la même période. Cependant, la différence majeure entre ces deux institutions est que le MBAM présente 7 expositions de la Women's Art Society, qui n'expose jamais à la GNC, et seulement 2 expositions de la Canadian Society of Painters in Water Colours²³⁸.

En outre, la GNC expose une majorité d'artistes canadiens, mais reçoit tout de même des artistes de 30 nationalités différentes. Entre 1950 et 1960, 45% des expositions sont consacrées aux artistes du Canada, 25% aux artistes européens (avec une nette majorité d'artistes de la Grande-Bretagne et de la France, qui comptent pour

²³⁷ Douglas Ord, *The National Gallery of Canada: Ideas, Art, Architecture*, 2003, *op. cit.*, p. 99.

²³⁸ Voir Annexe K. Expositions des Groupes et Associations d'artistes au MBAM au MPQ et à la GNC entre 1950 et 1960.

près de la moitié des expositions, suivi par l'Allemagne)²³⁹. Seulement 5% des artistes exposées à la GNC proviennent des États-Unis, ce qui corrobore les propos de Douglas Ord en ce qui a trait au choix délibéré de la GNC d'exclure l'art américain de son programme. Cela rejoint aussi les objectifs soulevés par les conclusions du Rapport Massey²⁴⁰.

Un peu paradoxalement, la GNC continue d'établir différents partenariats avec des fondations, des musées et des associations d'artistes américaines. L'analyse de la provenance des collections et des collectionneurs démontre que même si elle favorise les collections canadiennes, 11% des œuvres prêtées pour les expositions proviennent de collections américaines. Cela représente 49 partenariats, pour autant d'expositions. De ce nombre, 20 sont organisées par l'American Federation of Arts de New York pour circulation au Canada²⁴¹.

Par ailleurs, jusqu'au milieu des années 1950, les artistes plus contemporains, ou aux esthétiques avant-gardistes, sont pratiquement absents des expositions de la Galerie. C'est dans cet ordre d'idées que se situe le commentaire de Douglas Ord au sujet de Lawren Harris. Dans cet esprit conservateur et parce qu'il incarne bien l'idéologie d'une nation unifiée, la GNC organise trois expositions individuelles lui étant dédiées dans les années 1950, toutes durant le mandat de McCurry²⁴². Les

²³⁹ Sur 108 expositions d'artistes en provenance de l'Europe, 27 sont de Grande-Bretagne, 21 de la France et 11 de l'Allemagne. Voir Annexe L.1. Provenance des artistes dans les expositions de la GNC entre 1950 et 1960 et Annexe L.2. Provenance détaillée des artistes dans les expositions de la GNC entre 1950 et 1960.

²⁴⁰ Tout de même 22 expositions d'artistes des États-Unis ont lieu durant cette décennie, soit autant que la France. Cependant, seulement cinq d'entre elles ont lieu avant 1955, ce qui donne à penser que l'ouverture de Jarvis y est pour quelque chose.

²⁴¹ Voir Annexe M. Provenance des collections pour les expositions à la GNC entre 1950 et 1960, ainsi que la Liste des expositions organisées par l'American Federation of Arts de New York pour circulation au Canada, Annexe N.

²⁴² *Exhibition of Twelve Paintings by Lawren Harris*, en 1950, *Lawren Harris Paintings Travelling Exhibition* en 1953 et *Lawren Harris sketches*, en 1954. En outre, Eric Brown et Orr McCurry, les prédécesseurs de Jarvis, sont de fervents dévôts de la Science chrétienne. La Science chrétienne tire ses enseignements de la Bible et des Lois fondamentales de Jésus. Les scientifiques croient profondément en

expositions qui révèlent les tendances les plus à jour sont les expositions annuelles des différents groupes. Or, ceux-ci sont souvent plus près des esthétiques académiques. Sous cet angle, il appert que les nouvelles tendances telles que l'abstraction ne sont que très peu représentées, surtout avant 1955. Néanmoins, dans la seconde partie de la décennie, la GNC met sur pied la Biennale d'art canadien où s'amalgame un plus grand nombre d'artistes et de tendances artistiques actuelles.

Sur le plan des sujets et des médiums exposés, le design qui demeure très peu diffusé dans les deux musées précédents est ici l'objet de plusieurs expositions. Avec les 76 expositions qui lui sont consacrées, il figure au second rang en importance, alors que 88 expositions sont de la peinture²⁴³. Ce choix de faire entrer le design au musée – et dans l'histoire de l'art – n'est pas innocent sur le plan économique. Il n'est pas, non plus, sans rappeler l'immense besoin de se démarquer sur la scène internationale. Le ministère de l'Industrie et du commerce qui est alors en charge des expositions outremer y est donc pour beaucoup dans ces choix stratégiques. De plus, avec les expositions de design, on voit se diversifier un peu le visage des prêteurs qui

une guérison (physique et spirituelle, voire même, du péché) qui sauverait et purifierait l'humanité. L'art serait un moyen de transmission de ces valeurs qui, transposées dans l'œuvres, permettrait d'accéder à la vérité. Pour Brown, le rôle de l'artiste est de voir le monde « more beautiful, more perfect in design, form and colour than other people do and to give it [to] them for their betterment [...and he] identified this creation with nature's wonderland of beauty ». Voir Douglas Ord, *op. cit.*, p. 83. L'auteur situe aussi la Science chrétienne en lien avec la théosophie, qui est, à peu de chose près, une conception spirituelle assez semblable en ce sens qu'elle explore les principes divins pour atteindre les plus hautes sphères du monde spirituel. Douglas Ord, *ibid*, p. 59. Par ailleurs, dans un ouvrage intitulé *The Logic of Ecstasy. Canadian Mystical Painting 1920-1940*, Ann Davis explore comment certains artistes du Groupe des Sept, dont Harris, particulièrement adepte de la théosophie, ont utilisé des formes précises afin de créer des œuvres empreintes de mysticisme. Elle écrit : « [They] began their search of ecstasy by using a non-empirical, emotive approach to reality. Their central aim was an immediate grasp of the undifferentiated unity of the universe as a whole. Their subjects were nature and man ; their techniques were movement and space ». (p. 41). La théosophie accorde aussi beaucoup d'importance à la forme, qui guiderait l'esprit au-delà du monde physique. « The contrast of an acute angle of a triangle with circle has no less effect than the contact of the fonger of God with the finger of Adam in Michelangelo », écrit-elle. Voir Ann Davis, *The Logic of Ecstasy. Canadian Mystical Painting 1920-1940*, Toronto, University of Toronto Press, 1992, p. 127. Sous cet angle, on comprend l'intérêt de McCurry pour le travail de Lawren Harris et du Groupe des Sept.

²⁴³ Voir Annexe O. Répartition des expositions par médiums à la GCN entre 1950 et 1960.

contribuent aux expositions. Ainsi, l'entreprise privée et le monde du commerce collaborent dorénavant à l'organisation de certaines expositions.

2.4 Circulation des expositions au Canada et sur la scène internationale

En ce qui a trait à la circulation des œuvres sur le territoire québécois, canadien et international au cours de la décennie, c'est surtout la GNC qui se démarque. Avec son faible volume d'expositions, le MPQ n'est pas le principal instigateur de projets d'expositions itinérantes. L'institution est presque absente de la scène internationale. Ses principaux collaborateurs, bien qu'occasionnels, sont le MABM et la GNC. En effet, environ 10% des collections canadiennes qui sont exposées au Musée de la Province sont organisées et mises en circulation par cette dernière²⁴⁴.

La situation au MBAM est très semblable. Au cours de la décennie, la plupart des expositions qui y ont lieu ne sont pas mises en circulation. La diffusion des artistes exposés se fait donc majoritairement sur la scène locale. Environ 15 % des contenus circulent toutefois au Canada, notamment par des partenariats avec la GNC. Enfin, même s'il accueille plusieurs expositions en provenance de l'étranger, les expositions organisées par le MBAM ne circulent que très peu sur la scène internationale²⁴⁵.

En ce qui concerne la participation aux grandes expositions internationales, la GNC se démarque clairement. Effectivement, 15 % des expositions organisées par l'institution nationale sont mises en circulation à l'extérieur du pays²⁴⁶. La GNC organise des expositions itinérantes au Canada depuis la fin de la première Guerre

²⁴⁴ Voir Annexe P.1. Lieux de circulation des expositions au MPQ entre 1950 et 1960.

²⁴⁵ Voir Annexe P.2. Lieux de circulation des expositions tenues au MBAM entre 1950 et 1960.

²⁴⁶ Voir Annexe P.3. Lieux de circulation des expositions de la GNC entre 1950 et 1960.

mondiale. Longtemps, elle est restée la seule institution à prêter des œuvres, rendant ainsi possible leur diffusion. Le prêt sert également de prétexte à un « vaste programme d'éducation populaire qui s'étend à tout le pays²⁴⁷ ». Dans le mémoire adressé à la Commission Massey, la GNC fait état de ses relations avec les autres institutions muséales canadiennes pouvant accueillir convenablement les expositions en circulation. La GNC affirme alors que seulement 6 centres d'art en région remplissent les conditions pour recevoir, exposer et assurer les conditions de conservation préventive adéquates, ce qui constitue une limitation au développement des réseaux justement encouragés par la Galerie²⁴⁸. Ainsi, « la Galerie accorde son patronage à des expositions de peintures canadiennes dont le nombre est passé de 31 en 1928-1929, à 200 en 1947-1948²⁴⁹ ». Cette statistique est assez représentative de la réalité des années 1950. Au cours de cette décennie, la GNC met en place plusieurs circuits d'exposition au Canada²⁵⁰, ce qui favorise beaucoup les demandes et dynamise la circulation des œuvres. Au Québec, la GNC a établi des partenariats avec différents acteurs, dont les galeries Denyse Delrue et Agnès Lefort, et le MPQ qui accueille des expositions et prête occasionnellement des œuvres à la Galerie. Or, en 1961 on peut lire dans le rapport annuel de l'institution que « [b]ien que les expositions soient mises à la disposition de plusieurs centres particuliers du Québec, aucun organisme de circulation n'a encore été établi dans cette province²⁵¹ ».

²⁴⁷ Galerie Nationale du Canada, *Rapport annuel 1952-1953*, Ottawa, Galerie nationale du Canada, 1953, p. 11.

²⁴⁸ Par son programme d'exposition en circulation, s'attribue une partie du mérite de la création d'institutions muséales canadiennes : « La fondation de musées dans certaines villes fut une conséquence directe du travail de pionnier accompli en ce domaine par la Galerie », peut-on lire dans le *Rapport annuel de 1952-1953*, *ibid.*, p. 11.

²⁴⁹ Gouvernement du Canada, « Les musées d'art. La Galerie nationale », *Rapport de la Commission royale d'enquête sur l'avancement des arts, lettres et sciences au Canada*, *op. cit.*, p. 94.

²⁵⁰ Les principaux circuits sont ceux de l'ouest et de l'est. Le premier comprend plusieurs centres d'art à Vancouver, en Alberta, en Saskatchewan et au Manitoba. Le second s'étend aux provinces maritimes tout en incluant le Québec.

²⁵¹ Galerie Nationale du Canada, *Rapport annuel 1960-1961*, Ottawa, Galerie nationale du Canada, 1961, p. 40.

Sur le plan de la diffusion à l'étranger, c'est la Commission des expositions du gouvernement canadien, sous la responsabilité du ministère de l'Industrie et du Commerce qui assure, conjointement avec la GNC, le volet international des expositions entre 1927 et 1968. À l'instar des acquisitions, il est possible d'observer que le nombre d'expositions augmente lui aussi dans les années 1950. D'ailleurs, dans le Rapport annuel de 1953-1954, il est écrit que les administrateurs ont le désir de développer les « services de la Galerie en vue de mieux répondre aux demandes [de prêts d'œuvres et d'expositions] qu'elle reçoit du pays et de l'étranger²⁵² ».

Dans la seconde partie des années 1950, la GNC pose aussi plusieurs actions pour accroître et favoriser les échanges et la circulation des œuvres, tant pour les acquisitions que pour les expositions. D'ailleurs, l'année 1955-1956 est décrite comme « une sorte d'interrègne²⁵³ » dans la vie de la GNC. Ainsi, en février 1956, la Galerie participe à négocier une entente afin de rétablir les droits de douane en fonction des dimensions des œuvres et non en fonction de leur valeur. Cette entente est valable notamment pour les œuvres qui circulent entre le Royaume-Uni, le Canada et les États-Unis. La Galerie conclut aussi une entente pour abolir, dès le 1^{er} février 1956, « les droits de douane et la taxe de vente sur les sculptures entrant au Canada²⁵⁴ ». Ces deux ententes ont contribué significativement à accroître la circulation des œuvres à l'international.

²⁵² Cette volonté répond à l'une des recommandations du Rapport de la Commission royale d'enquête sur les arts, les lettres et les sciences (1951). Voir Galerie Nationale du Canada, *Rapport annuel 1953-1954*, Ottawa, Galerie nationale du Canada, 1954, p. 21.

²⁵³ Galerie Nationale du Canada, *Rapport annuel 1956-1957*, Ottawa, Galerie nationale du Canada, 1957, p. 17.

²⁵⁴ Galerie Nationale du Canada, *Rapport annuel 1955-1956*, Ottawa, Galerie nationale du Canada, 1956, p. 12.

2.5 Conclusion

L'analyse des expositions, des orientations, et des actions entreprises par les trois musées au cours de la décennie 1950 atteste du conformisme pressenti des institutions qui s'ouvrent peu à peu aux nouvelles tendances. Or, cette analyse révèle aussi un désir d'intégration manifeste, dans une société de plus en plus moderne, où les enjeux politiques, idéologiques et la portée significative de leur message sur des populations ciblées vont bien au-delà du monde de l'exposition.

Les spécificités des liens avec les associations et regroupements d'artistes révélées par cette analyse témoignent aussi des visées institutionnelles, ne serait-ce que par le niveau de proximité favorisé et entretenu par les liens de l'exposition. Au MBAM, ces associations sont souvent directement en relation avec l'institution et la communauté locale. La vision est celle de l'excellence, privilégie les traditions académiques encouragées par la direction et le Conseil d'administration, lui-même très représentatif de l'élite anglophone dont il est issu.

La même proximité avec les groupes est observée au MPQ qui se démarque entre autres par son apparente volonté de démocratisation en offrant des expositions aux sujets très accessibles à l'ensemble de la population de la province. Toutefois, ce qui diffère ici, c'est la réaffirmation des différences fondamentales entre un musée gouverné par une élite anglophone (le MBAM) et celle d'un gouvernement provincial ultraconservateur, faisant la promotion d'une identité canadienne-française soutenue, notamment par des expositions aux sujets québécois.

À la GNC, la proximité se perçoit bien autrement. L'institution entretient certes des liens avec les associations d'artistes à l'échelle canadienne, mais elle met aussi en place un vaste réseau pour assurer la diffusion de l'art, particulièrement dans une optique d'éducation soutenant l'identité canadienne et les valeurs d'unité

nationale. L'enjeu de la visibilité internationale et de la reconnaissance du Canada à l'étranger représente certes une spécificité encore très actuelle. Cependant, c'est véritablement en cette période d'après-guerre que sont formulées et mises en place les bases d'un vaste programme identitaire. En définitive, la thèse d'Andrée Lapointe développée à partir des cas des musées de civilisations à Ottawa et à Québec peut aussi s'appliquer à notre propre analyse des musées d'art.

Enfin, outre les considérations d'ordre linguistique, géographique et gouvernementale, les trois institutions ont toutes en commun l'empreinte forte de leurs directeurs respectifs. Bien qu'influencés par des dictats gouvernementaux et des nécessités de représentations identitaires, ce sont eux qui influencent réellement les expositions. Le fait que les trois institutions aient des réticences envers l'art non figuratif est une chose, mais les exprimer publiquement en est une autre. Dans la chaîne de reconnaissance, c'est le musée qui tient le rôle de juge en matière de bon goût et c'est lui qui accorde la légitimité à l'artiste et à ses œuvres dans le marché de l'art. En accordant l'espace de diffusion aux œuvres, le musée concède donc à l'artiste le statut nécessaire à la poursuite de l'activité artistique, sans lequel c'est toute sa carrière qui est remise en cause.

CHAPITRE III

LA RECONNAISSANCE DES ARTISTES DU CORPUS (ET DE L'ART NON FIGURATIF) DANS LES MUSÉES

À la lumière des orientations politiques, idéologiques et identitaires soulevées au chapitre précédent comme dominantes dans les actions d'exposition et d'acquisitions, l'objectif de ce présent chapitre est d'analyser leurs impacts sur la production, le soutien et le rayonnement des sept artistes du corpus. Pour ce faire, le rôle des directions de musées, dont la vision n'a été que brièvement révélée jusqu'ici, sera tout d'abord discuté. L'analyse quantitative des expositions auxquelles ont pris part les artistes, et la compilation des acquisitions permettra ensuite de dresser un bilan objectif de leur situation au MBAM, au MPQ ainsi qu'à la GNC.

3.1 Les Années 1950 : dénonciations et débats au Musée des beaux-arts de Montréal

Adoptant une attitude d'ouverture envers les esthétiques contemporaines et l'art vivant dès 1949, Robert Tyler Davis²⁵⁵ fait aménager une petite salle d'exposition dans le musée, la Galerie XII, afin qu'un espace soit exclusivement réservé aux nouvelles tendances artistiques. L'initiative de cette salle, qui accueille entre autres une série d'expositions intitulée *Exhibitions of Contemporary Canadians*, ne s'avère cependant pas suffisante pour contenir les reproches des artistes à l'endroit du Musée. Dans les faits, Hélène Sicotte affirme que « plus de 200 artistes canadiens, principalement montréalais » y ont exposé entre 1950 et 1961. De ce nombre,

²⁵⁵ Robert Tyler Davis est le premier directeur professionnel engagé par le MBAM qu'il dirige de 1947 à 1952.

seulement « trente pour cent d'entre eux étaient francophones²⁵⁶ ». En observant en détail les listes d'exposition de la galerie XII, il appert que les artistes du corpus n'y ont exposé que très rarement. Or, c'est tout de même dans cet espace qu'a lieu l'exposition *Espace 55*, du 11 au 27 février 1955, qui présente notamment les œuvres d'Ulysse Comtois, Fernand Leduc, Rita Letendre, Guido Molinari et Jean-Paul Mousseau²⁵⁷.

Ces données semblent assez représentatives de la vision du MBAM et peuvent, en partie, expliquer l'insatisfaction des Canadiens français, non figuratifs de surcroît, dont la place dans cette institution anglophone – et dans les autres lieux de diffusion – reste encore à faire au début de la décennie, notamment dans les grandes expositions telles que le *Salon du Printemps*. Tout en critiquant cette instance officielle du jugement artistique, les artistes non figuratifs persistent à soumettre des œuvres pour chacune des éditions des *Salon du Printemps*. Devant l'attitude réfractaire du directeur John Steegman, qui succède à Davis en 1952, et les refus récurrents, voire presque systématiques, de cette reconnaissance institutionnelle qui tarde, plusieurs initiatives sont organisées par des artistes non figuratifs. Le but est entre autres de dénoncer les politiques de sélections des œuvres, des jurys d'exposition, le conservatisme et le manque d'ouverture²⁵⁸. Globalement, le mouvement de contestation vise à dénoncer l'élitisme du système de l'art dont le MBAM détient alors le quasi-monopole au Québec.

Place des Artistes, qui s'est tenue en mai 1953 est l'une des manifestations artistiques qui marquent la décennie. Ce sont Robert Roussil, Marcelle Ferron et Fernand Leduc qui organisent cet événement public où les œuvres sont exposées

²⁵⁶ Hélène Sicotte, 1992, *loc. cit.*, p. 73. Le détail des expositions figure également dans cet article.

²⁵⁷ *Ibid.*, p. 93.

²⁵⁸ Pour une chronologie détaillée, voir Marie Carani, 1990, *op. cit.*, p. 47-73.

démocratiquement à l'extérieur, à l'angle des rues Saint-Catherine et Saint-Urbain²⁵⁹. Ce Salon des indépendants, où il n'y a aucun jury, dénonce entre autres le processus de sélection des œuvres dans le cadre des Salons du Printemps du MBAM. Selon Marie Carani, l'événement est très bien reçu par la critique montréalaise²⁶⁰. Rodolphe de Repentigny y voit même l'occasion de porter le débat plus loin qu'une simple protestation sans lendemains²⁶¹.

L'année suivante, les manifestations de mécontentement envers le *Salon du Printemps* vont encore dans le même sens. Se faisant la principale voix du mouvement automatiste, l'écrivain et poète Claude Gauvreau²⁶² (1925-1971) accuse « les organisateurs de favoriser exclusivement l'art conservateur, la figuration conventionnelle, au détriment de l'art non figuratif²⁶³ ». Il affirme que « la situation actuelle en serait une de parti pris [...] fondée sur des considérations démagogiques, sans volonté d'éducation populaire²⁶⁴ ». À ces reproches, le directeur répond que la sélection est effectuée par des artistes, donc des pairs, et non par le conseil d'administration ou la direction du Musée. Selon Steegman, « le Salon du Printemps ne devrait pas être considéré comme une organisation de parti pris, mais comme une exposition dont le but est de présenter à la fois l'art conservateur et l'art plus avancé²⁶⁵ ». Il ne faut surtout pas entendre cette dernière remarque comme étant

²⁵⁹ Hélène Sicotte, 1992, *loc. cit.*, p. 88.

²⁶⁰ Marie Carani, 1990, *op. cit.*, p. 47-48.

²⁶¹ François Bourgogne (Rodolphe de Repentigny), « Après celui du printemps, le Salon des Indépendants », *L'Autorité*, 25 avril 1953, p. 5, cité dans Marie Carani, *ibid.*

²⁶² Cosignataire de *Refus global* en 1948, Claude Gauvreau est l'un des principaux théoriciens du mouvement automatiste et s'est beaucoup impliqué dans la lutte pour sa reconnaissance. C'est d'ailleurs lui qui a pris en charge l'organisation de l'exposition *La Matière chante*, alors que Borduas est à New York. À ce sujet, voir Claude Gauvreau et Gilles Lapointe, *Écrits sur l'art*, 1996, *op. cit.*

²⁶³ Claude Gauvreau, « Selon un intellectuel indépendant. Le Salon du Printemps est une démonstration sénile », *L'Autorité*, 13 mars 1954, p. 7, cité dans Marie Carani, 1990, *op. cit.*, p. 48.

²⁶⁴ Claude Gauvreau, « Le Salon du Printemps, une exposition démoralisante », *L'Autorité*, 10 avril 1954, p. 7.

p. 7, cité dans Marie Carani, 1990, *op. cit.*, p. 48.

²⁶⁵ John Steegman, « Le Salon du Printemps plaira à tous sauf aux extrémistes », *L'Autorité*, 27 mars 1954, p. 7.

favorable à l'abstraction. Au contraire, l'opinion de Steegman sur l'art non figuratif se situe plutôt aux antipodes de sa définition personnelle d'un « art plus avancé ». En outre, dans cette réponse adressée à Gauvreau, le directeur soutient qu'il est impossible de présenter une exposition entièrement dédiée à l'abstraction sans risquer de s'aliéner « une partie importante de la clientèle du musée²⁶⁶ ». En ce qui a trait à la question du financement du Musée, il invite la population francophone à contribuer davantage financièrement : « [...] ses bienfaiteurs sont presque tous de langue anglaise. S'il n'en avait pas été ainsi, Montréal, de même que la Province ne posséderait pas un musée des Beaux-Arts. Surement [*sic*] les Montréalais de langue française pourraient aider le Musée en contribuant plus généreusement et alors ils pourraient prendre une part active à ses activités²⁶⁷ ». Cela peut laisser sous-entendre que le parti pris dénoncé par Gauvreau est bien réel. Liée à la faible représentation des artistes francophones au MBAM, cette affirmation corrobore les données d'analyse d'Hélène Sicotte au sujet des expositions à la Galerie XII, ainsi que les propos de Rodolphe de Repentigny. Dans une chronique parue dans *La Presse* du 2 avril 1955, où il fait état de la faible représentation des artistes canadiens-français au 72^e Salon du Printemps. Il en dénombre à peine 20, sur les 150 exposants présents. Qui plus est, il remarque que « pas un seul des [artistes] non figuratifs de Montréal n'est représenté²⁶⁸ ».

Dans une correspondance entre les deux hommes pour l'organisation de l'exposition *Espace 55*, Gauvreau écrit : « Je souhaite ardemment que l'attitude du Musée, lors du prochain Salon du Printemps, fera preuve d'un égal discernement,

²⁶⁶ Marie Carani, 1990, *op. cit.*, p. 50.

²⁶⁷ John Steegman, *loc. cit.* En avril et mai 1954, le journal montréalais *L'Autorité* est l'hôte du débat entre Claude Gauvreau et John Steegman. Pour une chronologie détaillée, voir Marie Carani, « Situation socio-artistique et insertion de la critique », dans *L'œil de la critique. Rodolphe de Repentigny, écrits sur l'art et théorie esthétique : 1952-1959*, Québec, Septentrion, 1990, p. 47-73.

²⁶⁸ Rodolphe de Repentigny, « Malgré les absences, le 72^e Salon retient », *La Presse*, 2 avril 1955, p. 76.

d'une égale compréhension à l'égard de l'art vivant [...]»²⁶⁹ ». Cela n'est visiblement pas le cas, si on se fie à l'article de Rodolphe de Repentigny publié dans *La Presse* du 2 avril 1955. La lettre rédigée par Gauvreau est l'aboutissement d'une correspondance de plusieurs mois visant l'organisation de l'exposition dans les meilleures conditions possible. Ainsi, après des discussions concernant la date (l'année de l'exposition avait fait l'objet d'un malentendu)²⁷⁰, le lieu (la Galerie XII étant jugée de trop petites dimensions)²⁷¹ et la durée (16 jours seront accordés à cette exposition)²⁷², Gauvreau se voit finalement satisfait, et affirme que l'exposition « pourra être organisée selon des conditions favorables²⁷³ ».

Cependant, l'ouverture de Steegman envers l'art abstrait n'est que passagère. Lors d'un passage à une émission de la CBC en 1957, alors que l'art non figuratif s'impose de plus en plus sur la scène artistique mondiale, il réitère en effet la banalité de l'art abstrait qu'il considère comme « stérile » et « voué à la

²⁶⁹ Lettre de Claude Gauvreau à John Steegman, datée du 26 août 1954. MBAM, Service des archives du MBAM, Fonds MBAM, dossier 1099, exposition « Espace 55 ».

²⁷⁰ « J'ai bien reçu votre lettre datée du premier juin 1954. Dans cette lettre [...] se trouve une erreur qui a sans doute échappé à votre conscient. Nous y pouvons lire en effet la phrase suivante : « The show will take place during the second half of February 1956 ». Or, bien entendu tous les pourparlers ont eu lieu à propos d'une exposition qui doit être tenue en février de la saison prochaine, donc en février 1955. Comment Freud interpréterait-il cet « acte manqué » ? Y verrait-il quelque appréhension, y verrait-il le désir inavoué de retarder le plus longtemps possible l'événement capital ? Quoi qu'il en soit, une exposition en février 1956 ne saurait m'intéresser présentement [...] ». Lettre de Claude Gauvreau à John Steegman, datée du 21 juillet 1954. MBAM, Service des archives du MBAM, Fonds MBAM, dossier 1099, exposition « Espace 55 ».

²⁷¹ « Nous allons avoir besoin d'espace et je crois qu'il n'est pas exagéré de vous demander à nouveau de mettre à notre disposition la petite salle attenante à la galerie XII ». Lettre de Claude Gauvreau à John Steegman, datée du 21 juillet 1954. La demande étant restée sans réponse, Gauvreau insiste à nouveau : « Ce n'est pas par veine diplomatie que j'avais insisté pour que vous mettiez aussi à notre disposition la nouvelle petite salle [...] la galerie XII est la plus mauvaise salle du Musée puisque les reculs y sont à peu près inexistantes, et il pourrait sembler indécent d'y entasser une douzaine de peintres bons ou excellents ». Lettre de Claude Gauvreau à John Steegman, datée du 16 août 1954. MBAM, Service des archives du MBAM, Fonds MBAM, dossier 1099, exposition « Espace 55 ».

²⁷² « ...je dois insister pour que, dans l'établissement (certes compliqué) de votre horaire prochain, vous nous receviez deux fins de semaines ». Lettre de Claude Gauvreau à John Steegman, datée du 21 juillet 1954. MBAM, Service des archives du MBAM, Fonds MBAM, dossier 1099, exposition « Espace 55 ».

²⁷³ Lettre de Claude Gauvreau à John Steegman, datée du 26 août 1954. Archives du MBAM, dossier 1099, exposition « Espace 55 ».

disparition²⁷⁴ ». Il accuse les artistes de s'exercer à un « péché de banalité à la mode²⁷⁵ » et prétend que c'est le manque de formation des artistes non figuratifs qui les empêche d'élever leur art à la figuration²⁷⁶. Cette dernière affirmation est toutefois un peu paradoxale puisqu'à cette époque, plusieurs des artistes visés par cette remarque ont soit étudié à l'École du meuble, à l'École des beaux-arts de Montréal ou à l'École d'art du Musée des beaux-arts (The School of Art and Design) et ils ont enseigné, enseignent ou enseigneront les arts dans l'une ou l'autre de ces institutions. Évidemment, la réponse de l'AANFM, rédigée par Fernand Leduc, dénonce le manque de crédibilité de Steegman²⁷⁷ et reprend essentiellement les mêmes reproches adressés au MBAM. C'est dans ce contexte qu'à Montréal, les artistes non figuratifs luttent pour faire reconnaître leur art dans les lieux officiels.

3.1.1 Reconnaissance de la non figuration dans les expositions

Entre 1950 et 1954, seulement 9 des 170 expositions²⁷⁸ présentent une œuvre de l'un des artistes du corpus dans la première partie de la décennie, ce qui représente 5.29% de l'espace de diffusion pour ces 5 années²⁷⁹. À l'exception du Salon de 1952, où aucun artiste du corpus n'est admis, au moins un d'entre eux prend part aux autres éditions du *Salon du Printemps*. Borduas y expose en 1950 et 1951, puis en 1953 aux côtés de Bellefleur, qui remporte les honneurs du prix « Jessie Dow » pour son œuvre

²⁷⁴ L'intervention du directeur du Musée a lieu au cours de l'émission « Art as I see It » diffusée sur le réseau de la CBC le 15 août 1957. Georges-Hébert Germain, *op. cit.*, p. 106.

²⁷⁵ Ces propos sont rapportés par Sandra Paikowsky et sont tirés d'une entrevue réalisée par Guy Viau avec John Steegman, le 25 août 1958 pour Radio-Canada. Sandra Paikowsky, « L'Association des Artistes Non-Figuratifs de Montréal », p. 30, citée dans Marie Carani, 1990, *op. cit.*, p. 65-66.

²⁷⁶ *Ibid.*, p. 66.

²⁷⁷ « Un groupe d'artiste déplore l'attaque du directeur du Musée », compte rendu non signé d'un communiqué de presse de Fernand Leduc, président de l'AANFM, dans *La Presse*, 27 août 1958, cité dans Marie Carani, *ibid.*, p. 66.

²⁷⁸ En l'état actuelle des recherches. La compilation et l'interprétation ont été réalisées à partir des listes d'expositions officielles du MBAM et tient compte des expositions présentées à la Galerie XII et la Galerie de l'Étable.

²⁷⁹ Voir Annexe Q. Liste des expositions d'artistes du corpus au MBAM entre 1950 et 1960.

*Nocturne aux oiseaux*²⁸⁰. Le Salon de 1953 accepte une œuvre de Leduc, de retour d'Europe en 1952²⁸¹, et accepte aussi une œuvre d'Alleyn au 71^e Salon du Printemps de 1954. Le MBAM accueille aussi l'exposition *Paintings by Paul Emile Borduas and by a Group of Younger Montreal Artists* du 26 janvier au 13 février 1952²⁸². Sauf en ce qui a trait aux Salons, les autres expositions citées ont lieu à la Galerie XII. Enfin, bien que Riopelle ait alors la cote à Paris, il n'y expose pas du tout durant cette période²⁸³.

Le nombre d'expositions faisant place aux artistes non figuratifs augmente entre 1955 et 1959, alors que l'art abstrait prend annuellement en moyenne 6.95% de l'espace de diffusion, dont la presque totalité, soit 6.34% est représentée par des artistes du corpus²⁸⁴. La seconde partie de la décennie commence avec *Espace 55*, une exposition composée uniquement d'œuvres abstraites, organisée par le collectionneur-marchand Gilles Corbeil. Claude Gauvreau l'aide en prenant en charge la sélection des œuvres. Durant cette période, le Musée s'ouvre aussi à de nouveaux projets d'expositions organisés par différents groupes tels que le Comité féminin du Musée²⁸⁵, les comités étudiants de l'Université de Montréal et de l'Université McGill et les Jeunes associés du Musée. C'est grâce aux initiatives de ces collaborateurs que seront entre autres mises sur pied d'importantes expositions, dont *35 peintres dans l'actualité* (1957) et *Automatisme, Paintings by Barbeau, Borduas, Ferron,*

²⁸⁰ Le Salon a lieu du 1^{er} au 30 mai 1951. Anonyme, « Un prix du Salon du Printemps à une œuvre d'avant-garde », *La Presse*, 2 mai 1951. Voir Guy Robert, 1988, *op. cit.*, p. 41. Borduas y expose *Éruption imprévue* 1951.

²⁸¹ Leduc y présente *Les Bons Augures*.

²⁸² L'exposition est aussi connue sous le nom de *Borduas et les automatistes*. Les artistes qui exposent à ses côtés sont Mathieu Babinski, Robert Blair, Pierre Gauvreau, Serge Phenix, Madeleine Morin, Jean-Paul Filion, Marcelle Ferron, Marcel Barbeau, Hans Eckers, Gérard Tremblay et Jean-Paul Mousseau. MBAM, Service des archives du MBAM, Fonds du MBAM, dossier d'exposition 997, « *Paintings by Paul Emile Borduas and by a Group of Younger Montreal Artists* ».

²⁸³ Voir Annexe Q. Liste des expositions d'artistes du corpus au MBAM entre 1950 et 1960.

²⁸⁴ Cela démontre que l'échantillon d'artistes choisi (le corpus) est clairement représentatif dans l'analyse de cette reconnaissance.

²⁸⁵ Mieux connu sous son nom anglais : *Ladies Committee*.

Gauvreau, Leduc, Mousseau et Riopelle (1959)²⁸⁶. De plus, le concept d'expo-vente qui, à l'initiative du Comité féminin du Musée, offre une vitrine aux artistes contemporains du Québec, prend forme au cours de cette même période. Lors de la première édition en 1958, Alleyn, Bellefleur, Borduas et Riopelle figurent entre autres sur la liste des exposants.

La présence d'Alleyn et Bellefleur, notamment, aux Salons du Printemps est de plus en plus fréquente dans la deuxième portion des années 1950. Ainsi, les éditions de 1956, 1957, 1958 et 1960 laissent entrevoir un changement d'attitude progressif du Musée et des jurys, chargé de la sélection des œuvres. Certes, bien qu'Alleyn et Bellefleur ne soient pas, à cette époque, les plus avant-gardistes du groupe²⁸⁷, et si Jérôme et Riopelle n'exposent jamais aux Salons dans les années 1950, ce qui marque véritablement un tournant dans les mentalités est, à n'en pas douter, la place accordée à Marcelle Ferron en 1960. En effet, l'abstraction est à l'honneur au 77^e Salon du Printemps qui marque le centenaire du Musée. À ce moment, les 3 Prix du Jury sont des œuvres non figuratives et 2 des 3 achats primés par le Musée le sont également²⁸⁸. De plus, dans le cas des achats primés, ce n'est pas le jury, mais le comité d'acquisition du Musée, sous la présidence de M. A. Sidney Dawes, qui effectue la sélection des trois œuvres, dont *Le Signal Dorset* (1959) de

²⁸⁶ *35 peintres dans l'actualité* est présentée au 19 janvier au 3 février 1957 et *Automatisme, Paintings by Barbeau, Borduas, Ferron, Gauvreau, Leduc, Mousseau et Riopelle* du 11 septembre au 9 octobre 1959.

²⁸⁷ Diplômé de l'ÉBAQ sous Jean-Paul Lemieux, Alleyn opère un passage vers l'abstraction autour de 1955. Il remporte le Grand prix de peinture des Concours artistiques de la Province de Québec pour son œuvre *Sur la grève* en 1955, et est boursier de la Société Royale du Canada l'année suivante. Pour leur part, les œuvres de Bellefleur, qui s'apparentent au monde onirique, conservent une part de signes et de formes reconnaissables. A priori, elles sont donc plus accessibles que les œuvres totalement abstraites.

²⁸⁸ Tel qu'il apparaît aux pages 3 et 4 du catalogue du 77^e Salon du Printemps du MBAM, les 3 œuvres primées par le Jury sont : *Après le déluge*, de Louis Jacque (1919-2010); *Cœur d'Alene*, de Toni Onley (1928-2004) et *Composition no.91*, de Marion Green (dates inconnues). Les œuvres non figuratives d'Harold Town, *The Spectre no.3* et *Le Signal Dorset* de Marcelle Ferron sont des achats primés, de même que l'œuvre figurative de Robin Watt (1896-1964), *Isaiah Gavin*.

Marcelle Ferron²⁸⁹. Alors en France, l'artiste n'avait pas participé au Salon depuis sa première exposition publique, en 1947 et par la suite avait été absente de la programmation de l'institution entre 1952 et 1959²⁹⁰.

Riopelle qui s'installe définitivement à Paris en 1948 tient sa première exposition au MBAM seulement en 1956²⁹¹. Ce déménagement survient 4 ans après que Pierre Loeb, marchand d'art et propriétaire de la Galerie Pierre à Paris, ait acheté toute sa production, consacrant ainsi l'artiste sur la scène parisienne²⁹². Par la suite, il prend part à 4 autres expositions (une chaque année) jusqu'en 1960. Cela équivaut sensiblement à la même représentation que Leduc pour la même période alors que ses œuvres y sont exposées à 8 occasions. Les artistes du corpus dont la production est la plus diffusée au MBAM sont Borduas et Bellefleur qui prennent part à 12 expositions, tant aux Salons du Printemps, aux Expo-ventes et dans les expositions de l'AANFM²⁹³.

²⁸⁹ Le MBAM bénéficie d'une « subvention de 1000\$ du Conseil des Arts du Canada pour encourager les peintres canadiens ». À cela, le Musée doit tout de même compenser en investissant les sommes nécessaires pour l'achat de ces œuvres. Musée des beaux-arts de Montréal, *77e Salon du Printemps*, catalogue d'exposition, préface d'Evan Turner, 1960, [n.p].

²⁹⁰ Du 26 janvier au 13 février 1952, Ferron prend part à l'exposition *Paintings by Paul-Emile Borduas and group of younger Montreal artists* à la Galerie XII, puis du 11 septembre au 9 octobre 1959 à l'exposition *Automatisme - Paintings by Barbeau, Borduas, Ferron, Gauvreau, Leduc, Mousseau and Riopelle*. Jusqu'à sa consécration au Salon de 1960, l'artiste avait toujours exposé aux côtés de Borduas dans cette institution montréalaise.

²⁹¹ *Jean-Paul Riopelle, Paintings. Jean Cartier, Ceramics*, est présentée à la Galerie XII du 14 au 30 septembre 1956. Selon le communiqué de presse du MBAM, les 15 œuvres de l'artiste, produites à Paris, datent toutes de 1955. C'est Gilles Corbeil qui se serait chargé de rassembler les œuvres qui provenaient de sa propre collection et d'autres collections particulières, dont celle de son frère, Maurice Corbeil et de Gérard Beaulieu. MBAM, Service des archives, Fonds du MBAM, dossier d'exposition 1164.

²⁹² Gilbert Érouart, « Fernand Seguin rencontre Jean-Paul Riopelle », *Entretiens avec Jean-Paul Riopelle suivis de Fernand Seguin rencontre Jean-Paul Riopelle*, Montréal, Éditions Libier, coll. « De vive voix », 1993, p. 105, cité dans Gilles Lapointe, 2008, *op. cit.*, p. 83-84.

²⁹³ Voir la liste des expositions d'artistes du corpus au MBAM entre 1950 et 1960, Annexe Q. Dans les faits, si l'on exclut l'exposition *Eleven artists in Montreal. 1860-1960* du 9 septembre au 2 octobre 1960, Borduas y expose à 11 reprises de son vivant.

À la fin de la décennie, il semble y avoir une volonté réelle de faire entrer l'art non figuratif dans cette institution montréalaise. En 1960, c'est 15.5% de l'espace qui est consacré à la non figuration en général, reflétant ainsi l'ouverture d'Evan Turner (né en 1927) qui a pris la direction de l'institution en 1959.

3.1.2 Acquisitions

Les *Rapports annuels* du MBAM révèlent sensiblement la même tendance sur le plan des acquisitions. Tout au long de la décennie 1950, les achats d'œuvres canadiennes sont en progression. Bien que la plupart des œuvres acquises durant cette période soient en réalité des dons²⁹⁴, les achats dans cette catégorie font plus que doubler à partir de 1958, ce qui représente un progrès en soi pour ce musée qui collectionnait surtout l'art des grands maîtres anciens et l'art européen jusqu'au XX^e siècle²⁹⁵. Même si les acquisitions d'œuvres non figuratives sont moins nombreuses, l'examen des registres témoigne toutefois de l'achat d'au moins une œuvre d'artiste du corpus par année, au cours de la décennie. À titre d'exemple, *Les signes s'envolent* (1953) de Borduas, est acquise en 1954²⁹⁶; *Le Cirque* (1955) de Riopelle²⁹⁷, en 1956; *Fiesta* (1957) de Bellefleur en 1957. Enfin, *Le Voyageur* (1959) d'Edmund Alleyn et *Le Signal Dorset* de Ferron sont acquises en 1960. Aucune œuvre de Jérôme n'entre dans la collection de l'institution durant les années 1950²⁹⁸.

²⁹⁴ Voir Annexe R. Modes d'acquisition au MBAM dans les années 1950.

²⁹⁵ Traduction libre de « Old masters » et « Contemporary European », termes qui identifient les catégories d'œuvres figurant dans les *Rapports annuels* de l'institution au cours de cette décennie.

²⁹⁶ L'œuvre est achetée à la Galerie Agnès Lefort.

²⁹⁷ Le MBAM achète *Le Cirque* (1955) à Gérard Beaulieu en 1956. C'est la première œuvre de Riopelle à entrer dans la collection du MBAM. Il faudra attendre 1962 pour que le Musée fasse l'acquisition d'une seconde œuvre de l'artiste, *Sans titre* (1955), une aquarelle achetée à la Galerie Camille Hébert. Voir la fiche signalétique de l'œuvre, MBAM, Service des archives du MABM.

²⁹⁸ Voir annexe S.1. Acquisitions d'œuvres d'artistes du corpus au MBAM de 1950 à 1954 et Annexe S.2. Acquisitions d'œuvres d'artistes du corpus au MBAM de 1955 à 1960.

3.2 Le Musée de la Province à Québec

Contrairement à la scène artistique montréalaise, très mouvementée au cours de cette période, celle de Québec n'est pas le lieu de débats esthétiques aussi vigoureux. Les expositions proposées par le Musée de la Province à Québec sont, comme il a été question au chapitre précédent, très variées et semblent rejoindre le public visé, soit la population canadienne-française de la ville de Québec et plus largement, de la province.

Toutefois, en ce qui concerne son rapport à l'abstraction, Claude Picher²⁹⁹, directeur des expositions de 1951 à 1958, véhicule sensiblement les mêmes opinions à propos de l'art abstrait que John Steegman, à Montréal. D'ailleurs, c'est avec beaucoup de ferveur qu'il prend part à *La Grande Querelle des peintres*³⁰⁰, le débat entre abstraction et figuration, suscité par une controverse autour de l'exposition *La matière chante*, à la Galerie Antoine, du 20 avril au 4 mai 1954. Pour bien comprendre cette affaire, une brève chronologie des événements s'impose.

Dans l'appel de propositions publié dans *L'Autorité*, Claude Gauvreau, qui organise l'exposition, demande aux artistes non figuratifs de soumettre des œuvres qui, produites sous le signe de l'« accident », relèveraient d'un caractère « cosmique³⁰¹ ». C'est Borduas, venu de New York pour l'occasion, qui est responsable de la sélection des œuvres, en présence des artistes et du public. Sur les

²⁹⁹ Personnage important et très impliqué dans le milieu des arts visuels à Québec, Picher a étudié sous Jean-Paul Lemieux (1904-1990) à l'ÉBAQ (1945-1946) et est notamment récipiendaire du Prix Jessie Dow, pour *L'Hiver*, une huile sur toile, présentée au 73^e Salon du Printemps du MBAM. Il fonde la Société des arts plastiques à Québec en 1955, occupe les postes de Secrétaire des Concours artistiques de la Province (1955-1958) et de Secrétaire du Conseil canadien des Arts (1957-1958). Il est aussi critique d'art et Secrétaire de rédaction à la revue *Vie des Arts* durant la première année d'existence de la revue, en 1956.

³⁰⁰ C'est ainsi qu'elle fut nommée en première page du journal *L'Autorité*, édition du 15 mai 1954. Le nom sera par la suite repris dans plusieurs articles subséquents faisant état de la question.

³⁰¹ Claude Gauvreau, « La matière chante, invitation aux artistes pour une exposition collective », *L'Autorité*, 10 avril 1954, p. 7.

250 propositions soumises, Borduas en retint 97 qui selon lui, présentent les qualités de l'automatisme. *L'Oiseau Roc* (1954) d'un certain Paul Blouin (nom d'emprunt de Jean-Paul Lemieux) et *Ça arrive dans les meilleures familles No. 1* (1954) d'Edmund Alleyn sont ainsi choisies pour l'exposition. Deux semaines après l'ouverture de *La matière chante* pour laquelle les critiques étaient somme toute assez positives, un article signé par Claude Picher dans *L'Autorité* le 8 mai 1954 révèle la supercherie de Lemieux et Alleyn³⁰². Les deux peintres avaient en fait soumis de fausses œuvres, réalisées en toute conscience et produites à la manière de l'automatisme. Ce faisant, Picher déclenche une controverse qui ravive le débat entre abstraction et figuration. Selon lui, le fait de tromper Borduas était suffisant pour remettre une fois de plus en question la légitimité de l'art non figuratif. *La grande querelle des peintres* suscite de nombreux échanges entre avril et juin 1954, surtout entre Picher et Gauvreau, mais aussi dans le milieu de la critique. À la demande de la direction de *L'Autorité*, le rédacteur en chef, de Repentigny, fait appel à d'autres critiques pour ouvrir le débat et tenter de définir les enjeux de cette querelle³⁰³. Gabriel LaSalle, ancien critique au journal *Le Canada*, et Pierre Gélinas de la revue *Combat*, se positionnent alors en faveur de la figuration³⁰⁴.

Cette polémique, d'abord esthétique, entraîne également des conflits au sein même de la profession d'artiste. En effet, Picher affirme alors que « l'absence de métier des non-figuratifs [est un] facteur déterminant du peu de valeur artistique de

³⁰² Claude Picher, « L'opinion d'un peintre de Québec, Au bal de la matière qui chante, ce ne sont pas toujours les mêmes qui dansent », *L'Autorité*, 8 mai 1954, p. 4.

³⁰³ Marie Carani, 1990, *op. cit.*, p. 56-58.

³⁰⁴ Gabriel La Salle, « Lettre ouverte à Claude Gauvreau », *L'Autorité*, 1^{er} mai 1954, p. 7 et Pierre Gélinas, « La querelle des peintres devient une querelle de mots », *L'Autorité*, 12 juin 1954, p. 6.

leur production³⁰⁵ ». Il accuse de plus l'art abstrait « d'être essentiellement et irrémédiablement décoratif³⁰⁶ ».

3.2.1 L'art non figuratif dans les expositions

Entre 1950 et 1960, le MPQ présente un total de 66 expositions, dont 40 sont des sujets artistiques. Concernant ces dernières, il est possible de voir un lien entre l'opinion peu flatteuse qu'entretient Picher à propos de l'art abstrait et le fait qu'une seule soit exclusivement dédiée à l'art abstrait. Dans la première partie de cette décennie, le MPQ accorde très peu d'espace aux nouvelles tendances. Néanmoins, il ne semble pas que cela ait causé de scandale, ni soulevé de mécontentement parmi la jeune génération d'artistes comme ce fut le cas à Montréal.

Avant 1955, les seuls artistes du corpus dont les œuvres ont été exposées sont Bellefleur et Borduas. Bellefleur y présente une toile dans le cadre des *Concours artistiques de la Province de Québec*, en 1951³⁰⁷. Quant à Borduas, une œuvre est exposée alors que le MPQ accueille le *67^e Salon du Printemps* du MBAM et en 1952, il présente aussi une toile à l'exposition *Rétrospective de l'art au Canada français*, organisée par le MPQ du 29 mai au 28 septembre. Autrement, 7 des 10 expositions auxquelles ils prennent part surviennent entre 1955 et 1960³⁰⁸. La *Deuxième exposition annuelle de l'Association des artistes non figuratifs de Montréal* qui a eu lieu du 16 mai au 3 juin 1957 est pour Jean-Paul Jérôme une première occasion d'exposer en ces lieux. Elle marque aussi l'occasion pour Bellefleur d'y effectuer un

³⁰⁵ Claude Picher, « L'opinion d'un peintre de Québec, Au bal de la matière qui chante, ce ne sont pas toujours les mêmes qui dansent », *L'Autorité*, 8 mai 1954, p. 4, cité dans Marie Carani, 1990, *op. cit.*, p. 56.

³⁰⁶ *Ibid.*, p. 63.

³⁰⁷ Du 28 novembre au 16 décembre 1951. Bien que cela précède la décennie concernée par ce mémoire, il est pertinent de savoir que Borduas y avait exposé en 1949 pour l'exposition *Paul-Émile Borduas, Stanley Cosgrove, Irène Legendre, Goodridge Roberts*, du 23 novembre au 18 décembre.

³⁰⁸ Voir Annexe T. Liste d'exposition d'artistes du corpus au MPQ entre 1950 et 1960.

retour. L'artiste n'y avait plus exposé depuis 1951. Des 7 artistes, ce sont Borduas et lui qui, comme au MBAM, jouissent de la plus grande visibilité dans cette institution durant cette période où ils participent respectivement à 5 expositions³⁰⁹.

Après 1955, les œuvres de Borduas y sont exposées uniquement dans le cadre des trois biennales canadiennes. Riopelle qui habite Paris depuis 10 ans y expose pour la première fois en 1957, avec un groupe de peintres de Montréal³¹⁰. Ancien étudiant de l'ÉBAQ, Alleyn y expose à 3 reprises, mais jamais dans le cadre d'expositions des travaux d'étudiants. Leduc y présente des œuvres à 3 occasions, dont 2 fois aux *Concours artistiques de la Province* dans la section peinture en 1955, puis dans la section Arts décoratifs en 1957, où il obtient le 1^{er} prix pour *Rencontre totémique à Chilkat*³¹¹. Jean-Paul Jérôme n'y trouve guère plus de place qu'au MBAM et n'y expose que 2 fois³¹². Quant à Marcelle Ferron, elle n'y expose pas du tout au cours de cette décennie, si ce n'est qu'à la *Troisième Biennale de l'art canadien* en 1960.

Le MPQ accueille aussi l'exposition *Quelques peintres de Montréal à Québec* en 1957 où figurent des œuvres de Bellefleur et de Riopelle³¹³. Puis, il accueille à 3 reprises *La Biennale d'art Canadien* (1956, 1958 et 1960) qui présente quelques

³⁰⁹ Borduas est décédé au moment où le MPQ reçoit la 3^e *Biennale de l'art canadien*, soit au 7 avril au 24 avril 1960.

³¹⁰ Dans l'exposition *Quelques peintres de Montréal à Québec*, du 21 novembre au 9 décembre 1957.

³¹¹ Il s'agit d'une tapisserie, réalisée par Mariette Rousseau-Vermette.

³¹² La première avec l'AANFM en 1957, ensuite avec la 3^e *Biennale d'art canadien* de la GNC, en 1960.

³¹³ Du 21 novembre au 9 décembre 1957. Bellefleur, Stanley Cosgrove, Ghitta Caiserman, John Lyman, Riopelle, Goodridge Roberts, Marian Scott et Jacques De Tonnancour figurent au programme de cette exposition qui est en fait un agencement d'œuvres en provenance de l'exposition *Les peintres de Montréal*, présentée au Hélène de Champlain, sur l'île Ste-Hélène en juin et juillet 1957. Parmi les 27 œuvres de l'exposition, 5 sont de Bellefleur (*Sarabande*, *Miroir Polaire*, *Roe d'Hermès*, *L'Arlequin* et *Coquillages*). Riopelle y expose aussi 5 œuvres en provenance de la Pierre Matisse Gallery de New York. (*Composition (ST3338)*, *Terroir*, *Composition (ST3184)*, *Envol* et *L'Esturgeon*). MNBAQ, Service des archives et de la documentation du MNBAQ, Fonds du MNBAQ, dossier de l'exposition « *Quelques peintres de Montréal à Québec* ».

artistes non figuratifs parmi les autres tendances artistiques³¹⁴. Les biennales de la GNC offrent donc une bonne visibilité aux non figuratifs qui, jusque-là, ont encore bien peu d'occasions d'exposer au musée provincial et dans les autres centres d'art. En outre, tous les artistes du corpus sont représentés à la *Troisième biennale de peinture canadienne* qui s'y tient du 7 au 24 avril 1960. Au moment où circule cette exposition en sol canadien, tous sauf Jérôme et Alleyn, sont alors en France³¹⁵.

Cela dit, à l'exception des *Concours artistiques de la Province*, et de l'exposition *Rétrospective de l'art au Canada français* ce n'est jamais le MPQ qui prend l'initiative d'organiser les expositions offrant une vitrine aux artistes du corpus. L'institution reçoit bien quelques expositions en provenance de la GNC, telles que les Biennales canadiennes qui s'inscrivent dans le circuit la Galerie nationale à Ottawa. Quant à l'exposition *Quelques peintres de Montréal à Québec*, c'est le Service municipal des Parcs de Montréal qui en est à l'origine. Son rôle dans la circulation des œuvres parmi lesquelles se trouvent celles d'artistes non figuratifs, est donc de prêter des œuvres de la collection à des institutions³¹⁶. En somme, le rôle du MPQ est davantage celui d'un partenaire, parmi d'autres, des réalisations de la GNC.

³¹⁴ Il est intéressant de noter que Gérard Morisset adresse une demande à Jean Bruchési, Sous-secrétaire de la Province, afin d'autoriser la tenue de ces expositions au MPQ. Dans une lettre datée du 24 janvier 1957, Morisset justifie sa requête ainsi : « Je crois pouvoir vous dire que la prochaine Biennale sera plus sérieuse que la précédente et comportera des envois plus significatifs que nous avons eu l'an dernier. Je vous serais reconnaissant de m'autoriser à retenir cette exposition pour la date indiquée plus haut ». MNBAQ, Service des archives et de la documentation du MNBAQ, Fonds du MNBAQ, dossier de l'exposition « Deuxième Biennale de l'art canadien 6 mars 1958 – 30 mars 1958 », Correspondance Morisset-Bruchési.

³¹⁵ La Biennale est lancée le 13 juillet 1959. Au moment où Alleyn rentre au Québec en décembre 1959, (il y reste environ un an avant de retourner en France, au début l'année 1961) l'exposition circule déjà depuis quelques mois sur le territoire canadien, mais ne s'est pas encore arrêtée au MPQ. Voir Jocelyn Jean, Gilles Lapointe, Ginette Michaud et *al.*, 2005, *op. cit.*, p. 241.

³¹⁶ C'est le cas de *Sur la grève* (1955) d'Alleyn qui est prêté à la GNC pour l'exposition *Canadian Abstract Painting* et qui circule aux États-Unis entre 1956 et 1958.

3.2.2 Les acquisitions

Entretenir un discours au sujet des acquisitions du MPQ durant les années 1950 (et dans les faits, même avant les années 1960), n'est pas une simple affaire. Sur le plan méthodologique, il s'agit de composer avec des données et des listes d'acquisitions très fragmentaires³¹⁷, car aucun rapport annuel officiel, dans la forme que nous leur connaissons aujourd'hui, n'a été produit durant les années 1950, si ce n'est que des rapports d'activités, produits de 1954 à 1961. Cependant ces rapports d'au plus cinq pages se résument en de brefs résumés qui ne procurent que peu de détails quant aux orientations du Musée, à la présence de lignes directrices ou de politiques d'acquisitions. Le détail des œuvres acquises ne figure pas dans ces rapports où est uniquement inscrit le nombre total d'acquisitions par catégories³¹⁸. Par ailleurs, il faut attendre la création du ministère des Affaires culturelles en 1961 pour que soit produit un Rapport annuel en bon et due forme³¹⁹.

Cela dit, en l'absence de ces précieuses informations pour la décennie qui nous occupe, notamment la présence ou non de comité d'acquisition dont il n'est nulle part fait mention dans les rapports d'activité, on ne peut déterminer la nature du processus d'entrée des œuvres dans la collection. Néanmoins, on peut presque affirmer avec certitude que ce volet était laissé à la discrétion de la direction du Musée. En effet, Porter nous rappelle que jusqu'aux années 1960, les comités d'acquisition et la consultation d'experts n'étaient pas une norme dans les institutions

³¹⁷ Ces faits ont été corroborés dans un échange courriel le 14 janvier 2014, avec madame Caroline Gauthier du service de la documentation de la direction des collections et de la recherche du Musée national des beaux-arts du Québec. Il existe bien quelques listes d'acquisitions et d'expositions, mais elles se présentent sous différentes formes et n'ont pas été systématiquement produites chaque année.

³¹⁸ Dans le Rapport d'activités de 1954, lesdites catégories sont intitulées ainsi : peintures, sculptures, arts décoratifs et artisanat. En 1955 la catégorie « photographie » s'ajoute à la liste. Voir le *Rapport d'activités de la Galerie des arts du Musée de la Province*, 1957, p. 4. MNBAQ, Service des archives et de la documentation du MNBAQ, Fonds du MNBAQ, dossier d'exposition des « Concours artistiques (peinture) 27 septembre 1961 – 15 octobre 1961 ».

³¹⁹ Cependant, les rapports annuels rédigés et présentés dans la forme que nous leurs connaissons de nos jours sont disponibles uniquement depuis 1984.

muséales. Ces actions professionnelles – et éthiques – sont surtout encouragées après 1960, notamment à cause des développements de la muséologie et l'émergence de divers champs de spécialisation en histoire de l'art. Il soutient d'ailleurs que « [d]epuis les années 1960, les acquisitions ne sont pas uniquement le fait de directeurs cherchant à convaincre un sous-ministre, voire un ministre de leur opportunité³²⁰ ». Ce commentaire laisse présager de l'importance de la vision des directeurs à l'égard des courants esthétiques et de leur place dans leur échelle de valeurs respective. Une vision certes dominante, et non exempte d'influence politique.

Néanmoins, les résultats de recherches sont cohérents avec les visées d'une institution nationale et le devoir de mémoire³²¹ qui lui incombe. Ainsi, la majorité des objets de la collection sont produits par des créateurs du Québec ou sont représentatifs d'un sujet québécois ou canadien-français. Du fait de sa triple vocation, le mandat lié aux collections ne comprend pas seulement des objets d'art, mais des artefacts ethnographiques, anthropologiques et des spécimens liés aux sciences naturelles. Les achats de la catégorie beaux-arts sont donc minimales par rapport à l'ensemble et il faut encore en réduire le nombre lorsqu'il s'agit d'œuvres non figuratives. De plus, à l'inverse du MBAM, dont la majorité des acquisitions sont en réalité des dons, le MPQ acquiert principalement les œuvres d'art par des achats dans les années 1950³²².

Ainsi, au cours de la décennie, 14 œuvres abstraites d'artistes du corpus³²³ ont tout de même été répertoriées dans la base de données de l'institution³²⁴. De ce

³²⁰ John R. Porter, « La collection du Musée national des beaux-arts du Québec », dans Yves Lacasse et John Porter, 2004, *op. cit.*, p. 12.

³²¹ *Ibid.*, p. 13.

³²² Voir Annexe U. Modes d'acquisition au MPQ dans les années 1950.

³²³ Il faut ici spécifier qu'Alley n'a réalisé des œuvres figuratives avant de s'adonner à l'abstraction et que ces œuvres sont exclues de la présente analyse. Il en va de même pour certaines œuvres de

nombre, seulement 2 ont été acquises dans la première partie de la décennie : *Joie lacustre* (1948) et *Bombardement sous-marin* (1948) de Borduas, toutes deux achetées en 1950. C'est à partir de l'année 1955 que l'on observe une hausse des achats d'œuvres de ces artistes. On compte en effet une œuvre d'Alley (achetée en 1955), 3 de Borduas (1950, 1951 et 1954), une de Riopelle (1956), une œuvre textile de Leduc (1957) et 4 tableaux de Jean-Paul Jérôme (trois en 1958, un en 1960)³²⁵. Bien que Bellefleur est celui du groupe qui y expose le plus fréquemment, il est intéressant de noter que le MPQ ne fait l'acquisition que d'une seule œuvre de l'artiste, alors que l'inverse se produit pour Jérôme dont 4 tableaux sont achetés alors qu'il ne participe qu'à 2 expositions. *Madrilène* (1957) de Bellefleur n'est pas acquise nécessairement pour sa valeur unique, mais bien parce qu'elle fait partie d'un livre d'art « Sans titre » produit par Jean-Pierre Beaudin aux Éditions Erta³²⁶, et contenant 10 sérigraphies. *La Ponche* (1958) de Marcelle Ferron figure de cet album. Il s'agit de la seule œuvre de Ferron acquise par le musée au cours de cette période. En outre, l'institution acquiert une quantité similaire d'œuvres abstraites, réalisées par des artistes non figuratifs du Québec, entre 1955 et 1961³²⁷.

Bellefleur qui n'entrent pas dans la catégorie de l'abstraction, au sens où le reconnaît le MNBAQ. C'est par exemple le cas de *Souvenir des bêtes enchantées* (1950) achetée en 1951.

³²⁴ Bien que réalisée avec rigueur, l'analyse des résultats peut comporter une marge d'erreur, notamment du fait du déménagement de la collection ethnologique (alors plus de 40 000 objets patrimoniaux) au Musée de la Civilisation du Québec après sa construction en 1988. Également, la base de données ne permet pas de voir les œuvres qui ont été aliénées au fil du temps.

³²⁵ Plus précisément : *Sur la grève* (1955) d'Alley; *Madrilène* (1957) de Bellefleur et *La Ponche* (1957) de Ferron (ces deux sérigraphies font partie de l'Album d'estampes « Sans titre », publié aux Éditions Erta), 3 dessins de Borduas (*Souvenirs d'Égypte*, 1950, *Après-midi marin*, 1951, et *Les baguettes joyeuses*, 1954); *Perce-neige* (c.1956) de Riopelle; *Rencontre totémique à ChilKat* (1956) de Leduc; *Songe* (1957), *Dans la forêt* (1957), *Le Grand bois* (1957) et *Enroulement* (1960), de Jérôme. Voir Annexe V.1. Acquisitions d'œuvres d'artistes du corpus au MPQ de 1950 et 1954 et Annexe V.2. Acquisitions d'œuvres d'artistes du corpus au MPQ de 1955 et 1960.

³²⁶ Les Éditions Erta sont fondées en 1949 par Roland Giguère. La Galerie Denyse Delrue est le dépositaire officiel de cette maison d'édition, c'est là que le Musée en fait l'achat, en 1958. Voir Geneviève Lafleur, « Le rôle de la Galerie Denyse Delrue dans la diffusion de l'édition d'art à Montréal en 1957 et 1959 », dans Stéphanie Bernier *et al.*, *Le livre comme art. Matérialité et sens*, Nota bene, 2013.

³²⁷ Notamment par Marcel Barbeau, Jean Paul Mousseau et plusieurs de Jean Lefebure.

Le MPQ se démarque donc clairement du MBAM en faisant une place aux esthétiques avant-gardistes, qu'il expose cependant avec beaucoup de réserve. Ces ajouts rendent sa collection assez représentative de la production artistique qui se fait à cette époque. Cela fait de ce Musée un acteur dynamique dans le marché de l'art non figuratif au Québec.

3.3 Galerie nationale du Canada

3.3.1 La place des non figuratifs du Québec dans les expositions de la GNC

Au cours de cette décennie, la place des artistes du corpus s'accroît progressivement dans les expositions organisées par la GNC. Avant 1955, seulement 7 des 166 expositions organisées par la GNC (ou en collaboration avec elle) incluent des œuvres de Bellefleur, Borduas, Leduc et Riopelle qu'elle fait circuler tant au Canada que dans les expositions à l'étranger. Les œuvres de Leduc ne sont toutefois pas sélectionnées par la GNC pour représenter le Canada³²⁸ dans les quatre grandes manifestations artistiques internationales où il participe, notamment les biennales de Sao Paulo (1951 et 1953) et de Venise (1954)³²⁹.

Si aucune exposition n'est exclusivement dédiée à l'art abstrait à la Galerie dans cette période, la sélection d'œuvres d'artistes du corpus atteste toutefois d'une ouverture progressive à cette tendance par rapport, ne serait-ce qu'à la Biennale de Venise de 1952, pour laquelle aucune œuvre abstraite n'avait été sélectionnée. Pour Sandra Paikowsky, cette première présence de l'art non figuratif à Venise en 1954 est très importante, car elle participe à la construction de l'image du Canada. Les enjeux

³²⁸ Le rôle de la GNC est de conseiller et de participer au processus, presque toujours secret, de sélection des œuvres canadiennes pour les grandes manifestations internationales. Cette sélection est réalisée conjointement avec le Département des affaires extérieures où le Ministère de l'Industrie et du Commerce.

³²⁹ Voir annexe W. Circulation des artistes non figuratifs du corpus dans les expositions de la GNC au Canada et à l'international.

qu'une telle fenêtre représente au lendemain de la Seconde Guerre mondiale sont donc majeurs. Ainsi, le choix d'exposer des œuvres d'artistes déjà encouragés par la Galerie (Goodridge Roberts, David Milne, Emily Carr (1871-1945) et Pellan) est éminemment stratégique puisqu'il permet d'exprimer artistiquement une identité forte au reste du monde : il s'agit d'un moment servant à glorifier les identités nationales³³⁰. Étant donnée la sélection des artistes en 1954, on pourrait être porté à penser que la galerie démontre une grande ouverture. Par contre, un rapport officiel signé par le commissaire de la section canadienne, R.H. Hubbard, explique que le choix des artistes est basé sur une politique de la Biennale et doit refléter les tendances actuelles les plus significatives de l'art contemporain³³¹. Cela justifie donc la sélection d'œuvres de Borduas, Riopelle et de Charles Binning (1909-1976).

En ce qui a trait aux expositions de la GNC et qui circulent au Canada, *4 peintres québécois* (1949-50) et *l'Annual Exhibition of Canadian Painting, 1953* ne font pas escale au Québec, malgré leurs sujets pourtant appropriés pour le MPQ. Présentant des œuvres de Bellefleur, Leduc et Riopelle, *Recent Quebec Paintings* (1951), une initiative de la Vancouver Art Gallery, circule sur le circuit de l'Association des musées de l'ouest. En somme, l'art abstrait est une infime proportion de l'ensemble des œuvres qui sont montrées à l'échelle nationale. Lorsqu'elles sont choisies dans ces expositions, les œuvres s'inscrivent dans un contexte présentant une vue d'ensemble de l'art du Canada et du Québec. Par ailleurs,

³³⁰ Par conséquent ces choix ne tiennent pas compte des nouvelles préoccupations picturales de l'époque et omettent de montrer le caractère spécifique et individuel des artistes, au-delà des multiples facettes des régionalismes. Cela donne à penser que c'est une image biaisée, voire falsifiée, de l'art canadien qui est montrée au reste du monde. Par ailleurs, Paikowsky nous apprend que la GNC choisit volontairement de présenter certains ouvrages importants faisant état des développements récents en art (*Refus global et Sur un état actuel de la peinture canadienne*, entre autres). L'omission mentionner les liens entre Carr et Roberts avec les États-Unis dans le catalogue de la Biennale tend également à soutenir cette argumentation. Voir Sandra Paikowsky, « Constructing an Identity. The 1952 XXVI Biennale di Venezia and the "Projection of Canada Abroad" », *Annales d'histoire de l'art canadien*, vol. 20, n° 2, 1999, p. 153 et 1957.

³³¹ R.H. Hubbard, *Foreword, Canadian Section, Venice Biennale 1954*, 7 avril 1954, p. 1. MBAC, Bibliothèque et archives du MBAC. Fonds du MBAC, dossier 5.4B Biennale (Venice) 1954, File 2, Canadian Exhibition Foreign.

Alleyn, Ferron et Jérôme ne sont pas représentés par la GNC au cours de cette période.

3.3.2 De 1955 à 1960

On observe un important changement de paradigme dans la reconnaissance de l'abstraction alors que s'organisent quelques expositions qui portent exclusivement sur l'art abstrait à partir de 1955. Si auparavant l'art abstrait s'inscrivait dans un panorama de la peinture canadienne, des expositions sont dorénavant consacrées à cette tendance artistique, de plus en plus reconnue comme un courant à part entière, au-delà d'une avant-garde révolutionnaire.

Durant la deuxième partie de la décennie, la GNC organise 23 expositions auxquelles prennent part les artistes du corpus (sur un total de 260), assurant ainsi une présence de 8.85% dans l'espace de diffusion. En outre, puisque nous n'avons pas réussi à obtenir toutes les listes d'œuvres montrées dans les expositions *Acquisitions récentes*, ce chiffre pourrait éventuellement être revu à la hausse. Ainsi, de ces 23 expositions, 4 sont consacrées à l'abstraction. Les artistes commencent donc à avoir une vitrine dans les centres d'art canadiens et à l'extérieur du pays, où circulent plusieurs expositions³³². L'un des motifs possibles de ce changement peut être dû au fait qu'à la fin des années 1950, New York est proclamée nouvelle capitale des arts par les critiques américains qui prétendent que c'est « le seul lieu dans l'hémisphère occidental d'où puisse désormais émerger un art neuf³³³ ». Cela donne à penser que le Canada, qui désire s'aligner avec la production internationale et se démarquer sur

³³² Certaines sont d'ailleurs exclusivement organisées pour circuler au pays.

³³³ Gilles Lapointe, 2008, *op. cit.*, p. 44. Pour en savoir plus au sujet des débats qui opposent New York et Paris dans les années 1950, voir notamment les livres de Serge Guilbaut (dir.), *Reconstructing Modernism: Art in New York, Paris and Montreal 1945-1964*, Cambridge et London, The MIT Press, 1990, 418 p. et *Comment New York vola l'idée d'art moderne*, Paris, Éditions Jacqueline Chambon, 1993, 325 p.

la scène mondiale, choisit de présenter des artistes dont les esthétiques correspondent à ce qui se fait ailleurs et conséquemment, abandonne peu à peu ses réticences face aux États-Unis.

Dans cette optique, *Canadian Abstract Painting, 1956-57*, qui circule dans 10 centres d'art aux États-Unis, est la première exposition organisée spécifiquement pour offrir un panorama de la peinture abstraite canadienne. Les œuvres d'Alleyn, Bellefleur, Borduas, Leduc et Riopelle sont notamment inscrites au catalogue. À eux seuls, ces 5 artistes du Québec présentent dix-neuf des 44 œuvres des 13 artistes retenus³³⁴. L'œuvre de Jean-Paul Jérôme, retenue pour la version canadienne de l'exposition, n'accompagne toutefois pas la tournée mise en circulation par la Smithsonian Institution.

Par ailleurs, on remarque que les œuvres canadiennes sélectionnées pour les biennales et autres foires internationales entre 1955 et 1960 sont de plus en plus fréquemment celles d'artistes du corpus³³⁵. En 1955, Borduas et Riopelle, tous deux à Paris, représentent le Canada dans deux grandes expositions : *Canadian Abstract Expressionist Paintings*, en provenance de la Biennale de Venise de 1954, présentée à la Phillips Gallery de Washington et la *3e Biennale de Sao Paulo* au Brésil.

Cette même année, la GNC organise la *Première Biennale de peinture canadienne*, une initiative qui présente plusieurs artistes actuels. Il s'agit d'une importante étape dans la représentation de l'art non figuratif dans les expositions

³³⁴ En comptant les 3 œuvres de Mousseau aussi présentes, la production du Québec – et de Montréal – occupe plus de la moitié de cette exposition. Les autres artistes sont : Oscar Cahen (1916-1956), Thomas Sherlock Hodgson (1924-2006), Kazuo Nakamura (1926-2002), William Ronald (1926-1998), Gordon Smith (né en 1919), Takao Tanabe (né en 1926) et Harold Town. Voir Smithsonian Institution, *Canadian Abstract Paintings: Circulated by the Smithsonian Institution, 1956-1957*, Catalogue, Washington, D.C., The Smithsonian, 1956, 13 p.

³³⁵ Voir Annexe X.1. Circulation des artistes non figuratifs du corpus dans les expositions de la GNC au Canada et à l'international.

circulant au Canada. Borduas est le seul artiste du corpus à y prendre part en 1955, les éditions suivantes font de plus en plus de place à cette tendance. Alleyn, Bellefleur et Borduas figurent au catalogue de 1957, et bien que presque tous les artistes du corpus soient alors en France, ils y sont tous représentés pour l'édition de 1959³³⁶.

Parmi les autres expositions au Canada, *Quelques peintres canadiens-français* (1956-1957) et *Quelques peintres contemporains de Québec* (1957-1958) montrent les œuvres récentes d'Alleyn, de Bellefleur, de Borduas, de Leduc et de Riopelle. Ces derniers sont aussi sollicités par la GNC pour prendre part à l'exposition *Art contemporain au Canada* qui se tient au pavillon du Canada dans le cadre l'*Exposition universelle et internationale de Bruxelles* en 1958³³⁷. Elle circule ensuite à Venise, à Groningue, en Utrecht, à Genève et à Cologne.

En terminant, 2 expositions témoignent que l'abstraction a enfin acquis la reconnaissance de la part de la GNC à la fin des années 1950. Sur le plan national d'abord, la GNC accepte de recevoir l'exposition annuelle de l'AANFM en 1960, soit deux ans après la première demande adressée à Claude Picher, alors agent de liaison pour l'Est du Canada à la GNC. Elle circule dans 6 centres d'art au Canada entre le 1^{er} septembre 1960 et le 15 avril 1961³³⁸. Sur le plan de la diffusion internationale, le Canada remporte le Prix Guggenheim de la meilleure sélection de groupe à l'étranger à la *Guggenheim International Awards Exhibition* de 1960. Les œuvres composant cette sélection, au préalable effectuée sous la responsabilité de la GNC, sont des abstractions d'Alleyn, Bellefleur, Borduas, Harold Town et Riopelle. C'est dire combien les progrès dans la reconnaissance de l'art non figuratif marquent cette fin

³³⁶ Borduas fait partie de 15 expositions de la GNC au cours de la seconde partie des années 1950.

³³⁷ L'exposition est présentée au Palais des Beaux-arts de Bruxelles du 13 mai au 1^{er} juin 1958. 57 œuvres de 17 artistes y figurent.

³³⁸ Pour plus d'informations, voir le dossier de l'Association des Artistes Non Figuratifs de Montréal, Bibliothèque et Archives du Musée des beaux-arts du Canada, Fonds, MBAC, dossier 12-4-97.

de décennie, alors que les non figuratifs composant le corpus deviennent le visage du Canada à l'étranger.

3.3.3 Sur le plan des acquisitions

Les acquisitions sont guidées par une politique axée sur l'art canadien et par le désir manifeste de faire de la collection de la GNC l'une des plus importantes à l'échelle mondiale. Ainsi, dans le Rapport annuel 1955-56, les acquisitions d'art canadien atteignent un nombre record par l'achat de 77 œuvres. La même année, la GNC acquiert deux œuvres de Chardin, un achat qui, selon les administrateurs, « constitu[e] une autre étape de la réalisation du plan de la Galerie, appuyé sans réserve par le gouvernement, de passer d'une collection secondaire à une grande collection rivalisant avec les plus célèbres³³⁹ ». En ce qui a trait aux acquisitions d'œuvres plus contemporaines, la GNC fait l'achat d'une première œuvre surréaliste européenne en 1952³⁴⁰. Par la suite, la Galerie commence à acquérir des œuvres abstraites d'artistes canadiens.

Sans être complètement non figurative, mais plutôt en filiation avec le surréalisme, *Danse des noyés* (1950), de Léon Bellefleur représente la première acquisition d'œuvre du corpus à l'étude, en 1952. L'année suivante, la Galerie achète un premier Borduas, puis 2 Riopelle, en 1954³⁴¹. La GNC acquiert au total 28 œuvres des 7 artistes dans les années 1950. D'un point de vue plus global, l'analyse des acquisitions consignées dans les rapports annuels de cette décennie révèle aussi que la tendance à collectionner l'art non figuratif s'accroît dans la seconde partie, ce qui

³³⁹ Galerie nationale du Canada, *Rapport annuel 1955-1956*, Ottawa, Galerie nationale du Canada, 1956, p. 14.

³⁴⁰ Il s'agit d'une œuvre de Marc Chagall, *L'artiste et son modèle*, qui est qualifiée de « spécimen » dans le rapport annuel. Voir Galerie nationale du Canada, *Rapport annuel 1952-1953*, Ottawa, Galerie nationale du Canada, 1953, p. 10.

³⁴¹ *Sous le vent de l'île* (1947) de Borduas, puis *Knight Watch* (1953) et *Tocsin* (1953) de Riopelle.

coïncide avec l'arrivée d'Alan Jarvis qui démontre une plus grande ouverture à l'art abstrait et envers les mouvements modernes, comme c'est le cas pour les expositions³⁴². En effet, la GNC se procure 24 œuvres d'artistes du corpus dans la deuxième partie de la décennie. Plus précisément, 4 œuvres d'Alleyn, 5 de Bellefleur, 5 de Borduas, 4 de Ferron, une de Leduc et 3 œuvres de Riopelle³⁴³.

Il est intéressant de noter qu'aucune œuvre de Jean-Paul Jérôme n'est acquise par la GNC durant cette période. Pourtant, cet artiste qui est l'un des signataires du *Manifeste des Plasticiens* en 1955, a joué un rôle important dans l'essor de ce mouvement. Avec l'achat d'une seule œuvre de Leduc, *Nœud papillon*, en 1956, il est possible de se questionner sur l'intérêt de la GNC pour ce mouvement montréalais. En outre, l'examen des listes d'acquisitions permet de constater que les artistes en filiation avec le mouvement plasticien, même Guido Molinari et Claude Tousignant, n'y ont pas encore trouvé leur place en 1960.

3.4 Conclusion

Au cours de la décennie 1950, on observe un changement marquant dans les actions et les politiques des trois institutions concernées qui, dès 1955, s'ouvrent significativement sur le monde et sur les différentes formes d'art. Ceci est aussi vrai au sujet des expositions qui accordent de plus en plus d'espace à l'art non figuratif, particulièrement au MBAM et à la GNC qui lui consacrent dorénavant quelques expositions exclusives. Par ailleurs, même si le MPQ est moins enclin à cette tendance dans les expositions, il est un peu paradoxal de constater qu'il est très actif sur le plan des acquisitions. La collection de l'institution s'enrichit davantage

³⁴² Bien qu'il n'encourage toujours pas l'acquisition d'œuvres américaines, il ne condamne pas totalement l'abstraction et adhère en partie aux propos du critique d'art américain, Clement Greenberg, démontrant ainsi une capacité à entrevoir davantage d'échanges avec les États-Unis.

³⁴³ Voir annexe X.1. Acquisitions d'œuvres d'artistes du corpus à la GNC de 1950 à 1954 et annexe X.2. Acquisitions d'œuvres d'artistes du corpus à la GNC de 1955 à 1960.

d'œuvres abstraites que celle du MBAM, et de manière comparable avec la GNC. La question identitaire à l'échelle provinciale est donc celle d'une nécessaire actualité servant un devoir de mémoire, alors que la collection nationale semble beaucoup plus axée vers des intérêts orientés sur la projection de l'image d'un pays uni.

La GNC participe à la mise en œuvre de cette construction identitaire à deux niveaux. Ses actions sont en effet idéologiquement orientées, tant à l'échelle nationale pour rassembler la population canadienne qu'à l'international, pour livrer l'image d'une nation unie et d'un gouvernement en contrôle (économiquement, socialement et culturellement). Il y a donc, d'une part, une version officielle de l'image identitaire qui circule à l'intérieur du pays et, d'autre part, celle que veut projeter le gouvernement canadien à l'étranger.

Examinés sous un autre angle, les registres analysés révèlent que même si la plupart des artistes du corpus séjournent à l'étranger entre 1955 et 1960, ils sont plus que jamais présents dans la programmation des trois institutions. D'une part, ils continuent d'être supportés par la GNC qui se sert de leur production pour faire rayonner la culture canadienne, ce qui leur confère un statut particulier : celui d'ambassadeurs en sol étranger. D'autre part, ils bénéficient de la reconnaissance de la plus importante institution muséale au pays en entrant dans sa collection.

Riopelle, Borduas et Ferron, qui s'exilent le plus longuement, retrouvent aussi leur place sur la scène locale de laquelle ils sont absents durant quelques années au cours de la décennie. Par ailleurs, Bellefleur est sans doute celui dont la production rayonne avec le plus de constance dans les trois institutions durant cette période. Leduc est surtout présent sur la scène montréalaise, et pour Jérôme, il semble que le plus grand support provienne du MPQ. Enfin, le séjour d'Alley à la Cité universitaire canadienne à Paris dès 1955, témoigne de ce changement de paradigme

par une présence de plus en plus manifeste sur la scène artistique, tant sur le plan local, provincial et national.

CHAPITRE IV

RÉCEPTION CRITIQUE DES ARTISTES DU CORPUS ET DE L'ART NON FIGURATIF

Le rôle des critiques dans la chaîne de reconnaissance est le reflet essentiel d'une instance légitimatrice du monde des arts qui, d'une part offre aux artistes un regard sur l'appréciation de leur production et, d'autre part permet au public de démystifier et de rendre compte des différentes tendances en art. Après avoir analysé les données quantitatives portant sur les expositions et les acquisitions, puis démontré la place réelle des artistes du corpus dans l'espace muséal et dans les galeries montréalaises, il importe maintenant d'en observer la réception critique. Comme le dit Fernande Saint-Martin, « [l]e critique d'art ne produit pas l'art, mais il est le premier récepteur, le premier témoin, le premier "interprète social" que rencontrent les nouveaux discours artistiques. [... Ainsi,] les œuvres acquerront leur premier sens, souvent leur sens quasi définitif³⁴⁴ ». Témoignant de l'esprit du temps, du climat et de la place de ces artistes dans l'espace médiatique, l'objectif de ce chapitre est d'analyser et de comprendre ces acquisitions de sens entourant la reconnaissance de l'art non figuratif.

L'analyse se divise donc en deux parties : la réception des expositions au Québec et au Canada qui s'articulera à travers quatre axes bien précis, déterminés en fonction des aires géographiques, soit la réception critique des expositions sur le plan local (à Montréal), provincial (à Québec) et national (au Canada). Le quatrième axe sera consacré à l'analyse des particularités thématiques portant spécifiquement sur les artistes du corpus et la réception des expositions internationales.

³⁴⁴ Fernande Saint-Martin, « Préface », dans Marie Carani, 1990, *op. cit.*, p. 9.

Sur le plan méthodologique, le corpus de presse analysé pour ce chapitre est constitué d'articles recensés dans les dossiers d'artistes du MBAM, du MPQ et de la GNC. Ceci dit, l'ouvrage de Marie Carani *L'œil de la critique, Rodolphe de Repentigny, écrits sur l'art et théorie esthétique 1952-1959* dresse un portrait incontournable pour qui souhaite comprendre les enjeux théoriques et esthétiques de la critique d'art à Montréal dans les années 1950. Il offre des repères essentiels et une base assumée à la réflexion ici développée de manière complémentaire, qui poursuit par ailleurs un objectif bien précis : révéler les enjeux propres à la reconnaissance des artistes par leur milieu. Cela permettra de saisir le contexte qui ultimement, mène les artistes à poursuivre leur quête à l'étranger, à s'exiler.

4.1 Artistes, expositions et art non figuratif au Québec et au Canada

4.1.1 La presse écrite à Montréal

Dans les années 1950, l'art non figuratif est un sujet abondamment discuté dans les différents journaux de la métropole. La majorité des expositions d'art non figuratif fait l'objet d'une couverture dans plusieurs quotidiens. Il y est souvent question des sept artistes du corpus, soit dans le contexte de ces manifestations artistiques, sinon de manière plus individuelle, en marge de ces expositions. S'y additionnent les articles couvrant plusieurs polémiques et prises de position entre les artistes et les institutions, entre les artistes eux-mêmes, puis entre les critiques, qui ne partagent pas nécessairement les mêmes conceptions face à l'art non figuratif. Aussi voit-on la publication à un rythme quasi hebdomadaire d'articles dédiés à l'un ou l'autre des sujets qui nous concerne et il n'est pas rare qu'un même sujet soit repris dans plusieurs journaux³⁴⁵.

³⁴⁵ C'est le cas, par exemple, de *Place des Artistes* en 1953 et de la « Grande querelle des peintres », au printemps 1954. Voir au chapitre 3 pour plus de détails à propos de ces événements.

À Montréal, on trouve les échos de ces discours dans les principaux quotidiens, dont *L'Autorité*, *Le Devoir*, *La Presse* et le *Montreal Star*³⁴⁶. S'adressent respectivement à différents types de lectorat, *Le Devoir* rejoint un lectorat majoritairement constitué de l'élite sociale et professionnelle, alors que *L'Autorité*, *La Presse* et le *Montreal Star* visent plus particulièrement le grand public et sont considérés comme des journaux « omnibus », pour reprendre le terme de Jean de Bonville³⁴⁷. *La Presse*, qui accorde « aux arts visuels une place régulière et importante, tant sur le plan de l'information que de la critique », possède son propre service de critique d'art³⁴⁸. C'est Rodolphe de Repentigny qui signe la plupart des articles de la section « Arts et Lettres » entre octobre 1952 et juillet 1959. Marie Carani affirme que lors de son embauche,

il était entendu qu'il ne pouvait parler de l'art abstrait qu'à l'intérieur de certaines limites : ainsi il existait des mots tabous, des limitations d'espace car il ne pouvait consacrer un article à cette forme de peinture, et l'interdiction de faire paraître [*sic*] des reproductions d'œuvres abstraites. Au risque de perdre son emploi, il choisit d'ignorer ces directives [mais qu'] on ne lui fera plus de difficultés par la suite³⁴⁹.

Parce qu'il est lié à ce quotidien par un contrat d'exclusivité, c'est sous le pseudonyme de François Bourgogne qu'il rédige aussi plusieurs textes, plus affirmés et plus militants, dans *L'Autorité* entre février 1953 et avril 1955³⁵⁰ en alternance

³⁴⁶ *L'Autorité* cesse toutefois de paraître après le 2 avril 1955.

³⁴⁷ Jean de Bonville, *Les quotidiens montréalais de 1945 à 1985 : morphologie et contenu*, Québec, Institut québécois de recherche sur la culture, 1995, p. 193-195. Bien que l'auteur ne traite pas du cas de *L'Autorité*, nous classons ce journal dans la même catégorie que *La Presse*, notamment à cause de « la qualité de son contenu rédactionnel » décrite sur le Site Internet de Bibliothèque et Archives nationales du Québec (BANQ), [en ligne], <http://collections.banq.qc.ca/ark:/52327/2086124#>. Consulté le 18 août 2015. Marie Carani affirme par contre que ce journal s'adresse à un « public plus averti » que celui de *La Presse*. Marie Carani, 1990, *op. cit.*, p. 215.

³⁴⁸ Laurier Lacroix, « *Le Devoir* et l'art du vingtième siècle au Québec », sous la direction de Robert Lahaise, *Le Devoir, reflet du Québec au 20^e siècle*, Ville LaSalle, Hurtubise, 1994, p. 176. Lacroix cite aussi *La revue populaire*, *Le Canada* et *Le Jour* comme d'autres quotidiens qui ont accordé une place importante aux arts visuels.

³⁴⁹ Marie Carani, 1990, *op. cit.*, p. 214.

³⁵⁰ *Ibid.*, p. 214-215.

avec Paul Gladu qui signe également des articles dans le journal populaire *Le Petit Journal*. Enfin, on ne peut passer outre les nombreux articles de Claude Gauvreau publiés dans le *Haut-parleur* entre juillet 1950 et décembre 1951³⁵¹. Embauché à titre de critique d'art officiel, il y a rédigé plusieurs articles en faveur de l'automatisme, dont il se faisait l'un des plus fervents défenseurs. Dans la présentation des *Écrits sur l'art* de Claude Gauvreau, Gilles Lapointe explique qu'il profitait aussi de cette tribune pour éduquer et familiariser le lectorat avec des conceptions modernes. Il se permettait une plume très critique au plan social, ce qui causa d'ailleurs son renvoi du *Haut-parleur* le 22 décembre 1951³⁵². À titre d'indépendant, Gauvreau signe ensuite plusieurs articles dans les pages de *L'Autorité*, entre autres lors de la polémique entourant l'exposition *La matière chante* en 1954.

Au journal *Le Devoir*, c'est à partir de la fin des années 1940 que les arts visuels font l'objet d'une attention particulière et que des collaborateurs réguliers et spécialisés sont embauchés³⁵³. Bien qu'il se définisse comme un journal d'idées et d'opinions, il n'a pas de politique ou de ligne éditoriale « claire et continue dans le traitement des arts plastiques³⁵⁴ ». Jean-René Ostiguy est responsable de la chronique « Formes et Couleurs » du printemps 1954 à l'été 1955 qui sera remplacée par la chronique « La Peinture » de Noël Lajoie jusqu'à l'automne 1956³⁵⁵. À la suite de

³⁵¹ Publié entre 1^{er} janvier 1950 et le 22 août 1953, *Le Haut-parleur* est un journal d'opinion « qui défend la liberté de pensée et l'unité canadienne ». Voir André Beaulieu et al., *La Presse québécoise des origines à nos jours. Tome 8 : 1945-1954*, Québec, Presses de l'Université Laval, 1987, p. 152.

³⁵² Par exemple « les propositions de Freud sur la sexualité, le refoulement, l'activité artistique ». Lapointe affirme aussi qu'une « telle conception de la fonction critique de la responsabilité éthique dans une société encore dominée par les valeurs conservatrice ne pouvait aller longtemps sans heurts ». Voir Gilles Lapointe, « Présentation », dans Claude Gauvreau et Gilles Lapointe, *Écrits sur l'art*, Montréal, L'Hexagone, 1996, p. 13.

³⁵³ Ce changement est dû, entre autres, à l'arrivée de Gérard Filion à la direction. Laurier Lacroix, 1994, *op. cit.*, p. 172.

³⁵⁴ Laurier Lacroix, 1994, *op. cit.*, p. 164-165. Cependant, Lacroix remarque que suite à la publication de *Refus global* en 1948, le journal avait à la fois désapprouvé les propos du manifeste et le renvoi de Borduas de l'École du meuble (p. 172).

³⁵⁵ Ostiguy quitte son poste au *Devoir* pour travailler comme agent d'information à la GNC en 1955.

Lajoie, René Chicoine reprend « Formes et Couleurs », qu'il signe jusqu'à la fin de la décennie³⁵⁶.

Du côté anglophone, la chronique « Art Notes » est publiée tous les samedis dans le *Montreal Star*, sous la plume de Robert Ayre. Ayre est reconnu pour être plus conservateur et plus près de la ligne de pensée du MBAM et, contrairement aux journaux francophones, la couverture des expositions et des faits de l'art non figuratif est proportionnellement moins significative sous sa plume³⁵⁷. Ainsi, après l'arrêt de la parution du journal *L'Autorité* en avril 1955, les principaux débats et polémiques entre critiques s'écrivent dans *La Presse* et *Le Devoir*³⁵⁸. Par ailleurs, selon Carani, Ayre use tout de même de stratégie pour glisser quelques lignes sur les expositions d'art abstrait dans ses articles, tentant de rendre accessible l'information à ses lecteurs³⁵⁹. Esther Trépanier souligne dans *Peinture et modernité au Québec 1919-1939* qu'il est parmi les premiers critiques d'art à s'intéresser au surréalisme. Alors qu'il faut attendre l'exposition de Pellan en 1940 pour voir l'intérêt de la critique se tourner vers l'abstraction³⁶⁰, Ayre signe déjà, en 1938, un papier dans lequel, anticipant les réactions de ses lecteurs, il présente le surréalisme comme « une manifestation de la vie elle-même³⁶¹ ».

³⁵⁶ Marie Carani, 1990, *op. cit.*, p. 26-39.

³⁵⁷ *Ibid.*, p. 39.

³⁵⁸ On se souvient notamment de la place qu'avait tenue ce journal dans la « Grande querelle des peintres » et de son rôle d'intermédiaire médiatique entre les tenants de l'art figuratifs et ceux de l'automatisme aux lendemains de l'exposition *La Matière Chante* à la Galerie Antoine du 20 avril au 4 mai 1954. Voir au chapitre 3 de ce mémoire pour plus de détails au sujet de cette affaire qui avait suscité bon nombre d'articles dans les semaines suivant l'exposition.

³⁵⁹ Marie Carani, 1990, *op. cit.*, p. 40.

³⁶⁰ François-Marc Gagnon, « Le sens du mot "abstraction" dans la critique d'art et les déclarations de peintres des années quarante au Québec », dans Yvan Lamonde et Esther Trépanier (dir.), *L'avènement de la modernité culturelle au Québec*, Québec, Institut québécois de recherche sur la culture, 1986, p. 118, cité dans Esther Trépanier, *Peinture et modernité au Québec 1919-1939*, Québec, Nota Bene, 1998, p. 119.

³⁶¹ Esther Trépanier, 1998, *op. cit.*, p. 119-120.

En quelque sorte, cette conception à propos de la nécessité d'information rejoint celle de Rodolphe de Repentigny qui fait de l'éducation à l'art une de ses priorités. Pour lui, l'éducation des masses « ne doit pas être détourné[e] par l'intrusion de discours idéologiques qui faussent l'interprétation des productions plastiques³⁶² ». Ainsi, le rôle du critique est d'informer la population, de lui donner les outils nécessaires, justement pour ne pas interférer idéologiquement entre l'œuvre et le public. Certains de ses articles font d'ailleurs mention de l'incompréhension du public devant des œuvres d'art non figuratives. Dans la foulée de la l'exposition *La Matière chante* qui avait eu lieu au printemps 1954, il rédige quelques mois plus tard un article intitulé, « Comment faut-il regarder une toile non figurative ? », où il explique que « le spectateur doit abandonner toute prétention rationaliste devant ces productions, pour s'y investir totalement [...] et surtout de se donner devant les œuvres d'art une conduite qui rende [sic] disponible la sensibilité³⁶³ ». De Repentigny démontre également un lien de cause à effet entre le peu d'espace dédié à cette forme d'esthétique et l'incapacité du public à l'apprécier à sa juste valeur :

[I]l est impensable que l'on puisse vouloir juger notre peinture d'après son peu de popularité. De toute façon, une série d'expositions, tant au Musée que dans des salles privées, permettront cette saison au public de corriger son ignorance surtout involontaire. Le peintre Léon Bellefleur, qui expose actuellement à la Galerie XII du Musée [...] inaugure ce cycle qui permettra au public de comprendre quelque chose de l'évolution de la peinture "montréalaise"³⁶⁴.

³⁶² Marie Carani, 1990, *op. cit.*, p. 172.

³⁶³ Rodolphe de Repentigny, « Comment faut-il regarder une toile non figurative ? », *L'Autorité*, 1^{er} mai 1954, p. 7, cité dans Marie Carani, *ibid.*, p. 23.

³⁶⁴ Rodolphe de Repentigny, « Bellefleur au Musée et en librairie », *La Presse*, 9 octobre 1954. (MNBAQ / Léon Bellefleur).

4.1.2 Réception critique dans la presse montréalaise : points de vue sur l'art abstrait

Le cycle en question dans le commentaire de de Repentigny débute dès l'hiver 1955 alors que trois expositions figurent à la programmation du « Premier Festival de la Jeune Peinture » : *Espace '55* au MBAM, *Les Plasticiens* à l'Échourie³⁶⁵, puis la Galerie Agnès Lefort offre également une vitrine à deux jeunes peintres de Québec, Alleyn et Picher³⁶⁶. À elles trois, ces expositions bénéficient d'une importante couverture médiatique dans la presse montréalaise³⁶⁷. *Le Devoir*, *La Presse*, *Le Petit Journal* et *L'Autorité*, traitent entre autres de ces expositions. Les commentaires sont somme toute très positifs et les critiques se réjouissent d'ailleurs de voir l'abstraction prendre sa place. Le 26 février 1955, *L'Autorité* consacre même une page entière à un panorama visuel de cette saison qu'il titre « Peinture '55 » où plusieurs œuvres sont données à voir. L'auteur de ce panorama, F.B. (de Repentigny sous le pseudonyme de François Bourgogne) met d'ailleurs l'accent sur la nécessité de cet évènement:

on fait remarquer que ce Festival a été déclaré pour combler la lacune laissée dans la saison artistique par la mauvaise organisation répétée du Salon du Printemps au Musée [des beaux-arts de Montréal]. Ce Salon, de l'aveu de tous, ne présente pas d'une façon conséquente les travaux de nos peintres et sculpteurs. Il appartient

³⁶⁵ L'exposition *Espace '55* réunie des œuvres d'Ulysse Comtois, R. Dupras, Philippe Émond, Paterson Ewen, Pierre Gauvreau, Noël Lajoie, Fernand Leduc, Rita Letendre, Jean Mc Ewen, Guido Molinari et Jean-Paul Mousseau. Elle est organisée par Gilles Corbeil avec la collaboration de Claude Gauvreau et a lieu au MBAM du 11 au 27 février 1955 (il est aussi question de cette exposition au chapitre 3). À l'Échourie, ce sont les œuvres de Louis Belzile, Jauran (Rodolphe de Repentigny), Jean-Paul Jérôme et Fernand Toupin qui sont présentées du 11 février au 2 mars 1955. C'est le 10 février 1955, lors du vernissage de cette exposition, qu'est lancé le *Manifeste des Plasticiens* (voir au chapitre 1 pour plus de détails au sujet des Plasticiens).

³⁶⁶ À la Galerie Agnès Lefort, les toiles d'Alleyn et de Picher sont aussi exposées en février 1955.

³⁶⁷ Jean-René Ostiguy, « Le Manifeste des Plasticiens », *Le Devoir*, 8 février 1955 et « La semaine de l'abstrait » *Le Devoir*, 15 février 1955 ; Rodolphe de Repentigny, « De grandes et belles aventures », *La Presse*, 12 février 1955 ; « Nouvelles richesses de notre peinture », *La Presse*, 16 février 1955 ; François Bourgogne, « Peinture '55 », *L'Autorité*, 26 février 1955 ; Paul Gladu, « La jeune peinture fuit la réalité », *Le Petit Journal*, 13 février 1955 ; Gilles Corbeil et Noël Lajoie, « Tendances actuelles de la jeune peinture canadienne », *Vie-Étudiante*, 15 mai 1955.

donc dorénavant à d'autres d'organiser pour le public un panorama annuel du travail significatif de nos artistes³⁶⁸.

Espace '55 et l'exposition-manifeste des *Plasticiens* à l'Échourie semblent par le fait même procurer l'occasion aux critiques montréalais de se positionner, ou du moins de se situer, en faveur du plasticisme ou du post automatisme.

À ceux qui pourraient être en désaccord avec le projet non figuratif au Québec, Jean-René Ostiguy y voit plutôt une évolution très positive, en ce sens qu'elle permet une recherche et un renouvellement nécessaires. Marie Carani situe ce critique comme « un partisan du rattrapage culturel. Contre l'idéologie de conservation, en art, qui prône le maintien inconditionnel de la figuration [... et] valorise une ouverture québécoise aux courants modernistes de l'art européen³⁶⁹ ». Pour lui, la non figuration constitue donc une occasion pour les artistes de s'instruire³⁷⁰. Cependant, Carani affirme qu'Ostiguy a une conception philosophique très critique qui rejoint « les thèses mystico-symboliques », ce qui l'amène parfois à tenir des propos sévères à l'encontre de l'automatisme et de l'abstraction au Québec. Pour lui, l'art doit s'inscrire dans l'universel et traduire la présence du monde, ce que ne parviennent jamais à atteindre totalement les artistes non figuratifs³⁷¹. Selon Ostiguy, les travaux des automatistes sont trop subjectifs et « manquent d'importance symbolique³⁷² » et il s'interroge sur « l'acharnement de plusieurs à chercher tous les moyens pour demeurer sous ce plafond de la non figuration³⁷³ ». Néanmoins, il se montre plus enclin à des commentaires positifs au sujet des Premiers plasticiens qui de son avis, détiennent, en partie, les qualités recherchées dans une œuvre d'art:

³⁶⁸ F.B., « Peinture '55 », *L'Autorité*, 26 février 1955, p. 6-7.

³⁶⁹ Marie Carani, 1990, *op. cit.*, p. 26.

³⁷⁰ Jean-René Ostiguy, « Sur l'art abstrait », *Le Devoir*, 11 janvier 1955, cité dans Marie Carani, *ibid.*, p. 28.

³⁷¹ Pour plus de détails au sujet de la conception de Jean-René Ostiguy, voir Marie Carani, 1990, *op. cit.* p. 27-28.

³⁷² Jean-René Ostiguy, « La semaine de l'abstrait », *Le Devoir*, 15 février 1955, cité dans Marie Carani, 1990, *op. cit.* p. 28.

³⁷³ *Ibid.*

Pour me toucher profondément, une peinture doit dépasser les premiers degrés de l'exaltation. Elle réalise cette condition en s'inscrivant dans l'humain, ne répondant plus seulement à une réalité individuelle et subjective, mais objective et universelle. Dans ce domaine de l'art, le plus court chemin ne cache pas toujours les plus beaux paysages. Tant mieux si Belzile et ses confrères sortent parfois des routes qu'ils se sont tracées ensemble : ces infractions deviennent le "reflet de leur propre humanité"³⁷⁴.

Sans entrer plus en détail dans les conceptions esthétiques et philosophiques personnelles de Jean-René Ostiguy, il convient de retenir une ouverture à l'art non figuratif dans les pages du *Devoir* au cours de cette période. Par ailleurs, l'opinion et l'intérêt d'Ostiguy pour l'art non figuratif n'est pas sans importance, puisqu'elle aura une incidence sur ses activités à la GNC à partir de 1955.

Noël Lajoie, qui en plus de son métier de critique d'art, expose ses propres toiles de facture automatiste dans le cadre d'*Espace '55* au MBAM³⁷⁵, est visiblement plus en faveur de l'expressionnisme abstrait, de la subjectivité et de la spontanéité que de la géométrie plasticienne, pour laquelle il émet plusieurs réserves³⁷⁶. Entre autres, lors d'une exposition de Jean-Paul Jérôme à L'Actuelle en novembre 1955, il adresse une critique sévère aux plasticiens dans *Le Devoir* et profite aussi de l'occasion pour faire un retour sur le *Manifeste des Plasticiens*, lancé le 10 février de la même année. Ainsi, selon lui, le manifeste démontre « une absence de logique assez gênante dans les théories de la jeune École montréalaise ». Pour Lajoie, les œuvres présentées lors de l'exposition qui accompagnait le manifeste « marquaient un

³⁷⁴ *Ibid.*

³⁷⁵ Les œuvres de Lajoie sont aussi exposées lors de l'exposition inaugurale de la Galerie L'Actuelle, au mois de mai et juin 1955, puis toujours à cette galerie, il prend part à deux autres expositions collectives au cours de la même année, soit au *Salon d'Été* (août et septembre) et au mois d'octobre. Lajoie expose aussi à l'exposition de Peintures canadiennes, au HEC en novembre 1955. Voir Hélène Sicotte, 1992, *loc. cit.*, p. 93-95. Organisée par l'Association des Étudiants en Sciences Commerciales du HEC, du 12 au 30 novembre 1955. Cette initiative est d'ailleurs soulignée par Fernande Saint-Martin, dans la préface du catalogue de l'exposition. Elle affirme que c'est la première fois qu'une association étudiante initie un tel projet au Canada. Fernande St-Martin, « Point de vue », *Exposition de peinture canadienne*, 12 au 30 novembre 1955, catalogue d'exposition, Montréal, HEC, p. 3 [n.p.].

³⁷⁶ Marie Carani, 1990, *op. cit.*, p. 31.

retard » et un échec de la réactualisation des problématiques de Mondrian. Il les accuse d'avoir une vision passéiste, voir « simpliste » en ce sens qu'ils « ont adopté une attitude extérieure à la peinture [et] n'ont saisi que le côté extérieur de l'œuvre de Mondrian ; ils ne l'ont jamais abordée en elle-même, ils n'en ont jamais subi fortement l'influence³⁷⁷ ». En tant que co-signataire du *Manifeste Plasticien*, de Repentigny ne partage pas du tout l'avis de Noël Lajoie. Les deux critiques entreprennent un débat par le biais de leurs tribunes journalistiques respectives³⁷⁸.

Le critique Paul Gladu, qui collabore notamment à la chronique hebdomadaire du journal *L'Autorité* et signe aussi des articles dans le *Haut-parleur*, tient un rôle de vulgarisateur au sein de la critique montréalaise. Malgré ses préférences personnelles pour un art plus conventionnel, les réflexions de Gladu sont souvent nuancées ; il n'adopte jamais de point de vue définitif et radical et prône plutôt l'ouverture d'esprit de ses lecteurs, leur « ouverture à la sensibilité³⁷⁹ ». Contrairement à Lajoie et à Chicoine qui sont tous les deux plus favorables à l'automatisme, Gladu préfère l'ordre et la rigidité des plasticiens, qu'il ancre dans la réalité des années 1950, bien plus que le caractère inconscient de l'automatisme. Il reçoit donc de manière très positive leur *Manifeste* de 1955. Pour cette raison, entre autres, Carani le situe dans le même camp que de Repentigny. Elle affirme aussi qu'en adoptant une telle position, Gladu « clarifiait les lignes de force de la critique francophone et consolidait³⁸⁰ » la polarisation de l'opinion critique à Montréal. En effet, pour le dire simplement, mais sans toutefois prétendre à l'étanchéité des frontières de l'opinion critique, cette polarisation se situe entre une faction plus encline à l'expression d'ordre gestuelle, ou post automatiste, à laquelle s'oppose le camp du formalisme géométrique.

³⁷⁷ Noël Lajoie, « Une expérience décevante », *Le Devoir*, 15 novembre 1955. Marie Carani réfère également à cet article pour expliciter les appréhensions de ce critique et les sources du différend qui s'en suit avec de Repentigny.

³⁷⁸ Le lecteur intéressé peut se référer à Marie Carani pour une version plus complète de cette controverse entre de Repentigny et Lajoie. Marie Carani, 1990, *op. cit.*, p. 31-34.

³⁷⁹ *Ibid.*, p. 39.

³⁸⁰ *Ibid.*, p. 39.

En décembre 1957, ce ne sont plus les dualités entre automatisme et plasticisme qui retiennent l'attention de la critique, mais plutôt une nouvelle phase dans le débat entre abstraction et figuration qui s'amorce. À l'initiative du critique René Chicoine, un cahier spécial paraît dans *Le Devoir* du 14 décembre au sujet des « problèmes d'expression de l'art figuratif versus l'art abstrait ³⁸¹ ». Plusieurs spécialistes sont invités à se prononcer sur cette question, parmi lesquels Fernand Leduc à Montréal et Claude Picher, à Québec, dont les opinions esthétiques sont diamétralement opposées. Chicoine invite aussi des professeurs de l'ÉBAM à prendre part à la réflexion. Jacques De Tonnancour est sans doute le plus modéré en ce qu'il appelle à éviter les deux extrêmes. Si Marie Carani met en évidence le fait que les articles de Chicoine et de Picher figurent en première page et que celui de Leduc est placé à la toute dernière, on peut aussi se demander, à la lecture de ce cahier, quelles étaient les véritables intentions de Chicoine. En effet, bien qu'il mette en garde contre les dangers d'académisme ³⁸², le critique montre plusieurs affinités avec les conceptions de Picher et certains commentaires au sujet d'expositions et d'œuvres aux tendances géométriques donnent à penser qu'il entretient une opinion négative des plasticiens.

À *La Presse* et dans *L'Autorité*, de Repentigny signe régulièrement des papiers en faveur de l'art actuel dans lesquels il s'affaire à informer le public. En outre, il émet bien des réserves quant aux positions d'Ostiguy et de ses collègues bénéficiant d'une tribune critique régulière, notamment Noël Lajoie et René Chicoine avec qui il aura quelques différents d'opinion. Selon Carani, de Repentigny, qui signe une littérature riche et abondante entre 1953 et 1959, tente véritablement de jeter les bases d'une critique existentialiste. Il « base son jugement sur les valeurs fondamentales d'authenticité et de sincérité du créateur ». Ainsi, il serait à l'opposé des autres critiques qui articuleraient surtout leur réflexion autour d'une « vision

³⁸¹ *Ibid.*, p. 62.

³⁸² *Ibid.*, p. 35.

manichéenne du monde de la peinture » et « semblent ignorer les acquis de la réflexion philosophique du moment³⁸³ ». Or, s'il est vrai que ses collègues ne possèdent pas de connaissances philosophiques comparables, le fait que plusieurs débats se soient produits au sein de la critique d'art est fort significatif d'un effort de théorisation et de compréhension qui, selon notre propre lecture des faits, va bien au-delà de la simple critique personnelle et du jugement de valeur simpliste s'articulant entre les conceptions de la beauté et de la laideur³⁸⁴. En effet, on ne peut ignorer que leurs conceptions personnelles de l'idéal artistique interfèrent dans leur jugement et interprétation des œuvres. D'ailleurs, de Repentigny, bien qu'il soutienne le développement et les qualités de l'automatisme ne le fait-il pas un peu lui-même face au plasticisme?

L'apport de de Repentigny est certes très significatif dans le milieu de la critique d'art et il est aussi vrai de dire qu'il se démarque par les nuances qu'il apporte en regard des différentes esthétiques et sa volonté constante d'informer son lectorat pour faire reconnaître l'art non figuratif. Cependant, il convient de rappeler que c'est durant cette décennie que s'impose cette esthétique à Montréal. À l'opposé des critiques européens plus accoutumés à rendre compte des avant-gardes et déjà familiers avec l'abstraction, le milieu montréalais doit tenter de suivre le rythme soutenu des développements picturaux de l'époque. Par ailleurs, même si certains critiques ont une formation en beaux-arts ou détiennent une formation universitaire³⁸⁵, ils ne sont, pas plus que de Repentigny, des historiens d'art à

³⁸³ Marie Carani, 1990, *op. cit.*, p. 43.

³⁸⁴ Rodolphe de Repentigny étudie en psychologie à l'Université de Montréal (1948-1949) avant de partir pour la France, où il s'inscrit en philosophie à la Sorbonne et poursuit sa formation en psychologie (1950-1951). En France et en Italie, il fait la visite de plusieurs bibliothèques, musées et galeries d'art. *Ibid.*, p. 212-213.

³⁸⁵ Selon Laurier Lacroix, « les historiens et critiques d'art avant la professionnalisation dans ces secteurs socioprofessionnels ont souvent été des artistes ». D'ailleurs, René Chicoine et Jean-René Ostiguy ont une formation en beaux-arts. Voir Laurier Lacroix, 1994, *op. cit.*, p. 176. Noël Lajoie, notamment, détient un baccalauréat ès Sciences Médiévales, enseigne entre autres le latin, la littérature

proprement parler. Ils demeurent des chroniqueurs spécialisés, dont les articles critiques se distinguent des nouvelles purement informatives justement du fait que leur perception a de la valeur dans leur compte rendu d'expositions³⁸⁶. En ce sens, la critique d'art, qui interprète des faits et alimente l'opinion culturelle, peut s'apparenter au reportage, défini par Jean de Bonville comme « un article rapportant la perception qu'a le journaliste d'évènements et de situations que souvent, le journaliste choisit de traiter »³⁸⁷. Et si l'angle choisi par les critiques pour couvrir les expositions oriente parfois leurs propos dans le sens d'une critique d'opinion plutôt qu'une critique d'information et au détriment du principe l'éducation chère à de Repentigny, il reste que plusieurs lignes sont consacrées aux descriptions et aux analyses d'œuvres pour servir leur propos.

Enfin, à Montréal, la quantité d'articles de journaux consacrée aux arts visuels, de comptes rendus et critiques d'expositions est impressionnante. Les débats, les controverses et les polémiques entraînés par les divergences d'opinions qui s'expriment fréquemment dans la presse écrite témoignent d'un dynamisme très particulier. Contrairement aux propos tenus par John Steegman, le directeur du MBAM, ce n'est pas la légitimité de l'art non figuratif qui est au cœur du discours critique, mais plutôt la forme (expressionniste ou géométrique) qui suscite essentiellement des réactions dans la seconde partie des années 1950.

et la philosophie au Lycée Pierre Corneille en plus de ses occupations de critique d'art et de peintre, Voir Laurier Lacroix, 2009, *loc. cit.*, p. 227.

³⁸⁶ Jean de Bonville définit la nouvelle comme un « article rapportant des faits qui s'imposent à l'attention du journal sans faire intervenir explicitement l'opinion du journaliste qui se limite à la description des circonstances ». Il distingue aussi neuf catégories de genre journalistique : nouvelle ; reportage ; analyse et enquête ; chronique spécialisée ; chronique d'opinion ; caricature ; éditorial ; critique et recension et genres divers. Puisque tous les critiques d'art dont il est question ici tiennent une chronique régulière dans leurs journaux respectifs, on peut théoriquement les qualifier de chroniqueurs spécialisés. La frontière est parfois mince avec leur rôle de critiques. Voir Jean de Bonville, *op. cit.*, p. 203.

³⁸⁷ *Ibid.*, p. 203. Évidemment, outre la définition qui s'oppose à la nouvelle, nous ne prétendons pas que le reportage et la critique aient les mêmes visées. Ils demeurent des genres distincts sur le plan de la forme et du contenu.

Par ailleurs, les articles publiés dans la revue *Vie des Arts*, dont le premier numéro paraît en janvier-février 1956, ne s’immiscent pas directement dans ces débats esthétiques³⁸⁸. Si de Repentigny, qui y signe l’actualité des expositions, commente favorablement les initiatives non figuratives, les articles de fond ne portent pas sur les polémiques présentes dans les différents quotidiens. Le contenu porte généralement sur des sujets plus généraux, on y présente par exemple quelques portraits d’artistes, l’évolution des pratiques, le rôle de l’art dans la société, bref ils ont une portée informative, bien plus que critique. Comme l’affirme Louise Moreau, en plus de présenter les arts traditionnels et l’artisanat³⁸⁹, la revue se donne aussi le mandat de présenter l’art contemporain, et « d’apporter un témoignage visuel de l’art vivant à ses lecteurs », ce qui se reflète clairement dans le contenu rédactionnel de sa première décennie d’existence³⁹⁰. Jusqu’en 1957, les œuvres abstraites y sont toutefois moins présentes. À ce sujet, Moreau remarque, sans doute à juste titre, que la revue subissait l’influence des opinions plastiques de Claude Picher, qui occupait une place importante dans l’équipe éditoriale. Cela explique sans doute pourquoi le premier numéro de la revue ne présentait aucune œuvre non figurative³⁹¹.

4.2 Réception critique des expositions à Québec

Dans la ville de Québec, la couverture de presse est conséquente avec la quantité d’expositions, c’est-à-dire, bien moindre qu’à Montréal. Comme le MPQ ne présente pas d’expositions particulières d’artistes non figuratifs, l’occasion de voir

³⁸⁸ La revue *Vie des Arts* fait suite à la revue *Art et pensée* (1951-1954), créée par le père Julien Déziel, professeur à l’ÉBAM. Tout comme cette dernière, elle cherche à créer un rapprochement avec le public et vise un large lectorat. Sous la direction de Gérard Morisset, *Vie des arts* est publiée à Montréal. Elle participe à un véritable désir d’éducation artistique et s’inscrit dans une volonté de promouvoir la « valeur sociale de l’art et l’action éminente qu’il exerce sur la société ». Louise Moreau, « L’art de la modernité. La revue *Vie des arts* et sa contribution au discours sur les arts visuels au Québec dans les années 1950 et 1960 », *Annales d’histoire de l’art canadien*, vol. 19, n° 1, 1998, p. 59. Les objectifs de la revue sont clairement énoncés dans le premier numéro.

³⁸⁹ *Ibid.*, p. 71.

³⁹⁰ *Ibid.*, p. 67.

³⁹¹ *Ibid.*, p. 69.

leurs œuvres se présente surtout dans des expositions collectives. Aussi, le débat entre abstraction gestuelle et abstraction géométrique ne suscite pas de polémiques comme c'est le cas à Montréal. D'ailleurs, on ne trouve pas de trace de tels débats esthétiques entre critiques d'art, ni même entre critiques et institutions artistiques, qui s'avèrent aussi partager le même avis favorable à l'art plus conservateur.

À l'exception de la *Deuxième exposition de l'Association des artistes non figuratifs de Montréal* qui est présentée au MPQ du 16 mai au 3 juin 1957, les Biennales de peintures canadiennes sont le moment pour le public de découvrir plusieurs tendances de la peinture canadienne, y compris l'abstraction. Si *L'Évènement-Journal* à Québec affirme que « les artistes de Montréal, au nombre de 35, qui exposent leurs peintures et sculptures sont assurés de tous les éloges de ceux qui ont assisté à l'ouverture³⁹² » dont le conservateur Gérard Morisset, les articles consultés au sujet des trois premières biennales vont dans un tout autre sens. Au lendemain de l'inauguration de la première *Biennale de peinture canadienne* le 14 mars en 1956, un article signé par le journaliste Raymond Brançon rapporte les propos du conservateur Gérard Morisset, qui affirme que la qualité des œuvres est médiocre et peu représentative de la peinture canadienne contemporaine, notamment « en raison de l'étendue considérable de notre pays³⁹³ ». Le conservateur déplore en effet la distance qui sépare les artistes, isolés dans leurs provinces et travaillant sans tenir compte des développements de leurs collègues. À ce commentaire, le journaliste ajoute que seulement quelques œuvres sont dignes de mention. Il déplore de plus que les jeunes peintres canadiens s'accrochent à l'art non figuratif au détriment de la réalité :

³⁹² Anonyme, « Toiles d'artistes non-figuratifs de Montréal, au Musée », *L'Évènement-Journal*, 17 mai 1957. MNBAQ/ dossier d'exposition de l'« Association des artistes non-figuratifs de Montréal, 16 mai 1957 – 3 juin 1957 ».

³⁹³ Raymond Brançon, « Exposition au Musée des œuvres de la Biennale de peinture canadienne », [source inconnue], 14 mars 1956. MNBAQ/ dossier d'exposition de « La Biennale de Peinture canadienne, 14 mars 1956 au 1 avril 1956 ».

Les tableaux de cette Biennale tiennent de l'alchimie de laboratoire, d'éléments hermétiques, aussi peu accessibles à la masse que l'est la science nucléaire. Faut-il être initié aux secrets de ce cénacle restreint que sont les peintres en "isme" pour parvenir à les comprendre? Beaucoup d'amateurs – hormis les snobs – y ont renoncé de longue date³⁹⁴.

L'article se termine ensuite par une accusation de « facilité » lancée aux jeunes peintres, qui marque l'incompréhension du critique envers cette forme d'esthétique. À l'exception du titre et du nom du lauréat, aucun artiste n'est nommé, ni même d'œuvre identifiée, pas plus que l'œuvre du gagnant n'est décrite. Ces accusations, sans fondement analytique, donnent à penser qu'il s'agit d'une chronique d'opinion, qui repose uniquement sur un jugement de valeur.

Même si à la fin de la décennie l'art abstrait occupe une place de plus en plus importante dans le paysage visuel, la fortune critique de la 3^e *biennale d'art canadien* présentée au MPQ en 1960, démontre que subsistent un sentiment d'incompréhension, et certaines appréhensions de la part du public et des journalistes³⁹⁵. Ici, la réflexion de Rodolphe de Repentigny à propos du lien entre l'éducation du public et la quantité d'espace alloué à l'art non traditionnel, même cinq ans après, demeure d'actualité et offre une piste de réflexion intéressante et complémentaire pour éclairer l'analyse. Faisant preuve d'un grand découragement devant tant d'œuvres non figuratives, le journaliste François Trépanier s'exprime ainsi :

Où allons-nous ? ...Sommes-nous malades? ...Car, comment se fait-il que ces peintres – du moins ces personnages qui se disent peintres –, aient réussi à faire exposer dans une bâtisse gouvernementale les monuments de la décadence de l'art contemporain canadien. Certaines personnes vont dire en lisant ces lignes : "Il ne connaît rien à la peinture"! D'accord, je ne suis pas

³⁹⁴ *Ibid.*

³⁹⁵ La 3^e *biennale d'art canadien* est présentée au MPQ du 7 au 24 avril 1960 et réunie notamment les œuvres de tous les artistes du corpus. Voir au chapitre 3 pour d'autres détails au sujet de cette exposition.

un expert! Mais tout de même je crois savoir différencier le beau du laid et la fumisterie du chef d'œuvre³⁹⁶.

Comme dans l'article de son confrère Raymond Brançon en 1956, le critique d'art, moins accoutumé à traiter des œuvres abstraites, a aussi tendance à être moins analytique. L'article devient ainsi le lieu d'un débat peu documenté autour des notions de beauté et de laideur. Plus encore, il utilise le terme « fumisterie » pour opposer les œuvres qui le choquent et qu'il ne comprend pas dans le but de les distancier des chefs d'œuvre³⁹⁷. Ce commentaire n'est pas sans rappeler la supercherie d'Alleyn et de Lemieux à l'exposition *La Matière Chante*, en 1954. À l'époque de la « Grande Querelle des peintres », Claude Picher avait en effet associé la réussite de cette blague à l'absence de formation des automatistes et au manque de sérieux de leur démarche³⁹⁸. La polémique avait soulevé toute la question de la légitimité de l'art non figuratif et du statut des artistes³⁹⁹.

Cela dit, François Trépanier ne fait pas état de la participation d'Alleyn alors qu'une de ses œuvres, *Ombre d'un doute*, circule dans cette 3^e biennale de l'art canadien, Pourtant Alleyn est l'artiste du corpus dont il est le plus fréquemment question dans la presse de Québec. On peut se demander si cette omission est volontaire puisque la critique est somme toute assez négative. De surcroît, l'auteur réactualise les principaux éléments de débat entre abstraction et figuration, à savoir le manque de formation, l'absence de métier et de technique. En s'appuyant sur l'exemple d'une œuvre de Riopelle, *13 à la mode*, il compare l'art abstrait à du « barbouillage » et affirme que c'est un art à la mode qui empêche les véritables

³⁹⁶ François Trépanier, « 3e exposition biennale d'art canadien au Musée provincial », [source inconnue], 1960. MNBAQ/ dossier d'exposition de « La Biennale de Peinture canadienne, 14 mars 1956 au 1 avril 1956 ».

³⁹⁷ La fumisterie se définit comme un « tour, [une] plaisanterie » et comme une « action, [une] chose entièrement dépourvue de sérieux ». Voir Josette Rey-Debove et Alain Rey (dir.), *Le Nouveau Petit Robert*, Montréal, Dicorobert inc., 1996, p. 984.

³⁹⁸ Claude Picher, « L'opinion d'un peintre de Québec, Au bal de la matière qui chante, ce ne sont pas toujours les mêmes qui dansent », *L'Autorité*, 8 mai 1954, p. 4.

³⁹⁹ Voir au chapitre 3 pour plus de détails.

artistes de s'élever : « Le dessin est l'écriture de la pensée. C'est à se demander si ces peintres qui exposent présentement au musée provincial pensent encore. Sont-ils seulement encore capables de penser?⁴⁰⁰ ». Enfin, il ne manque pas de souligner que dans son discours d'ouverture, Claude Picher a récolté plusieurs sourires de la part du public lorsqu'il « a demandé [...] si ces tableaux représentaient vraiment l'art canadien et la nation canadienne ». Sachant que « 35 pour cent des œuvres viennent de la province de Québec⁴⁰¹ » et que la réception du public n'est pas unanime, il termine son article en posant cette question : « Est-ce que cela signifie que nos peintres vont être obligés de revenir au figuratif ? C'est à espérer. Car ils réussissent bien mal jusqu'à maintenant dans la non figuration. Enfin nous en reparlerons. Cependant il serait peut-être préférable de se taire, car ces peintres ne méritent pas de publicité⁴⁰² ».

Pour la sociologue de l'art Nathalie Heinich, « l'imputation de la dérision à l'intention du créateur ouvre la voie à la disqualification de l'authenticité de l'œuvre, laquelle ne relèverait pas de l'art, mais au mieux de la blague, de la farce et au pire, de la fumisterie, de la tromperie cynique⁴⁰³ ». Selon Heinich, la stigmatisation du sujet serait aussi une stratégie employée pour mettre en doute l'authenticité. Par stigmatisation du sujet, elle entend toutes les démonstrations des adversaires ou des détracteurs envers une forme d'art qui, par des actions et des prises de position, visent à discréditer l'œuvre tant sur le plan du sujet que de la forme en tentant de démontrer « l'absence de maîtrise des composantes formelles » de son auteur. Elle note aussi

⁴⁰⁰ François Trépanier, « 3e exposition biennale d'art canadien au Musée provincial », *op. cit.*

⁴⁰¹ Anonyme (vignette), « La 3ieme exposition biennale d'art canadien », *L'Action Catholique*, 8 avril 1960, [n.p.]. A priori, le texte de cette vignette rejoint les articles signés par François Trépanier. Cependant, en consultant les pages de *L'Action Catholique* du 8 avril, on ne trouve aucune trace de cette vignette, ni d'article portant sur la Biennale de peinture où même de trace dans les éditions de ce journal avoisinant cette date. Il s'agit sans doute d'une erreur d'attribution dans le dossier d'archive de l'exposition. Voir MNBAQ/ dossier d'exposition de « La Biennale de Peinture canadienne, 14 mars 1956 au 1 avril 1956 ».

⁴⁰² François Trépanier « 3e exposition biennale d'art canadien au Musée provincial », *op. cit.*

⁴⁰³ Nathalie Heinich, *Le triple jeu de l'art contemporain*, Paris, Minuit, 1998, p. 34.

que l'argument du manque de formation est souvent utilisé dans ce processus de disqualification, de même que la « régression par rapport à la culture visuelle [...] l'éloignement de la tradition, l'abandon des canons, l'indifférence à la beauté la perte de culture, le culte de la spontanéité font également la cible des attaques⁴⁰⁴ ». L'exposition *La matière chante* et ses deux articles de journaux ne font pas exception. Ainsi, les arguments des critiques et leurs vocabulaires réducteurs participent de cette rhétorique de disqualification.

4.3 Réception critique dans la presse canadienne

Dans le reste du Canada, on note un grand intérêt pour l'art de Borduas au moment de sa première exposition en Ontario, en 1952⁴⁰⁵. Sur deux semaines, les sept articles de journaux recensés témoignent d'une réception très favorable au sujet de cette exposition au Foyer de l'art et du livre à Ottawa. « There is nothing frightening about Borduas's [art, which] must be delightful even to the most conservative eye », écrit Carl Weiselberger dans le *Ottawa Citizen*, le 11 octobre 1952⁴⁰⁶.

Guy Sylvestre dans *Le Droit* rédige aussi un texte élogieux au sujet de Borduas alors qu'il apprend le départ prochain de l'artiste à l'étranger. « Le départ d'un peintre de l'envergure de Borduas sera pour notre vie artistique une perte certaine, un appauvrissement réel ». De plus, l'auteur formule le souhait que Borduas « ne manque pas de nous envoyer au moins une partie de son œuvre future ou

⁴⁰⁴ *Ibid.*, p. 36.

⁴⁰⁵ *Exposition de tableaux et encres* est présentée du 10 au 20 octobre 1952. Borduas y présente 19 huiles et 16 encres. Le lecteur intéressé peut consulter la liste des œuvres dans *Borduas, Catalogue raisonné*, [en ligne], *op. cit.*

⁴⁰⁶ Carl Weiselberger, « Paul-Emile Borduas. Noted Radical Painter Opens Art Exhibition », *Ottawa Citizen*, Ottawa, 11 octobre 1952. MBAC/ dossier Paul-Émile Borduas.

mieux : qu'il revienne lui-même nous l'apporter et qu'il soit des nôtres pour assister à la joie que nous aurons de le retrouver⁴⁰⁷ ».

En 1955, dans les provinces maritimes, le bureau de l'agence Canadienne de Presse (PC), situé à Halifax, couvre aussi l'actualité artistique. L'annonce des gagnants des *Concours artistiques de la Province* fait ainsi l'objet d'un article du journaliste Gerard Richard⁴⁰⁸. Les œuvres primées par le jury témoignent selon lui d'un retour au cubisme, sinon d'une tendance à l'abstraction et d'un style très moderne. Le ton est très neutre, le journaliste ne prend pas position, il s'agit d'une nouvelle dont la principale visée est informative. Ce sont donc les faits qui sont rapportés : « Conventional artists in the Province of Quebec are being overshadowed by a rash of cubes and rectangles. [...] Proof of their popularity here is shown in the results of this year's provincial art competition⁴⁰⁹ ».

Ainsi, on apprend que les *Concours artistiques de Québec* offrent des bourses parmi les plus importantes au Canada, voire en Amérique du Nord, selon Richard⁴¹⁰. Cet article circule en Nouvelle-Écosse, dans *Waterloo Record*, à Kitchener en Ontario

⁴⁰⁷ Guy Sylvestre, « Borduas nous quitte », *Le Droit*, Ottawa, 18 octobre 1952, p. ? et p. 21. MBAC/ dossier Paul-Émile Borduas.

⁴⁰⁸ Les gagnants de 1955, tels que rapportés dans l'article de Richard, sont : 1^{er} Prix : Edmund Alleyn, 1500 \$, pour son œuvre *Sur la Grève* (1955) ; 2^e Prix : Suzanne Bergeron, 1000\$, pour son œuvre *The Port of Matane* ; 3^e Prix : Pierrette Fillion, 750\$; 4^e Prix : Denys Matte ; 5^e Prix : André Jasmin. Gerard Richard, « Cubist Art Is Revived In Quebec », *Halifax Chronicle*, Halifax, 28 octobre 1955. MBAC/ dossier Edmund Alleyn.

⁴⁰⁹ Gerard Richard, « Cubist Art Is Revived In Quebec », *Halifax Chronicle*, Halifax, 28 octobre 1955, *op. cit.*

⁴¹⁰ Claude Picher qui assure les fonctions de Secrétaire des concours artistiques rédige un article portant sur le dixième anniversaire de cet événement en 1955. Il soutient d'ailleurs lui aussi que les sommes remises aux gagnants chaque année lors des Concours se démarquent des autres Prix : « Rappelons que le montant de \$4,000.00 qui constitue chaque année le total des prix, est à peine dépassé par des prix internationaux, tel que le prix Carnegie, ou celui de la Biennale de Sao Paulo ; il dépasse en importance, sauf erreur de ma part, tous les prix nationaux, que ce soient ceux de France, d'Angleterre ou des États-Unis ». Voir Claude Picher, « Les concours artistiques de la province depuis 1945 », *Vie des Arts*, n^o 1, 1956, p. 5-7.

ainsi que dans *Le Droit* d'Ottawa par l'entremise de la Presse canadienne⁴¹¹. Au Québec, on en trouve notamment une variante dans un article paru dans *La voix de l'Est*, à Granby : « Dans le Québec, les jeunes artistes gagnent de gros prix avec des peintures dans le genre qui a fait fureur en Europe avant la deuxième grande guerre – genre abstractionniste [sic], expressionniste et cubiste⁴¹² ».

Cela dit, les concours artistiques de la province, de même que certains faits de l'actualité artistique du Québec sont couverts par la revue *Canadian Art*⁴¹³, qui à travers le faible 8 % de son contenu rédactionnel qui est consacré au Québec⁴¹⁴, publie un article de Claude Picher portant sur l'édition de 1955 où Alleyn remporte le premier prix⁴¹⁵. On remarque que les critiques Robert Ayre et Jean-René Ostiguy sont parmi les plus fidèles collaborateurs du Québec.

4.3.1 Réception des activités de la GNC au Canada

Au cours des années 1950, plusieurs des expositions qui circulent au Canada sont organisées par la GNC. Pourtant très peu d'articles de journaux sur le sujet sont à

⁴¹¹ Gerard Richard, « Cubist Wins Rich Quebec Art Award », *Waterloo Record*, 27 octobre 1955 et Anonyme (PC), « Le prix Alexandre Therien remis à Edmund Alleyn », *Le Droit*, Ottawa, 28 mai 1955. MBAC/ dossier Edmund Alleyn. Cette montée apparente de la Presse canadienne dans les journaux coïncide d'ailleurs avec les données statistiques présentées par Jean de Bonville, à savoir qu'en 1955, les agences de presse représentent 25.15 % des sources d'information dans les quotidiens montréalais. Voir Jean de Bonville, *op. cit.*, p. 133.

⁴¹² Anonyme (PC), « Le premier prix de peinture est attribué à Alleyn », *La voix de l'Est*, Granby (Québec), 4 novembre 1955. Cet article non signé est, à peu de choses près, identique à ceux, anonymes aussi, du *Halifax Chronicle* et du *Waterloo Record*. MBAC/ dossier Edmund Alleyn.

⁴¹³ Fondée en octobre 1943, *Canadian Art* est la première revue pancanadienne exclusivement dédiée à l'art. Elle prend la relève de la revue *Maritime Art*, fondée en 1940 par le critique d'art Américain Walter Abell (1897-1956). Voir Hélène Sicotte, « Walter Abell au Canada, 1928-1944. Contribution d'un critique d'art américain au discours canadien en faveur de l'intégration sociale de l'art », *Annales d'histoire de l'art canadien*, vol. 11, n° 1, 1988, p. 88. Depuis sa fondation, c'est l'actualité de l'art qui est le principal objet de la revue. Voir Robert Ayre, « Les quinze ans de *Canadian Art* », *Canadian Art*, vol. 15, n° 59, Winter 1958, p. 74.

⁴¹⁴ Voir Louise Moreau, 1998, *loc. cit.*, p. 68.

⁴¹⁵ Claude Picher, « Annual Artistic Competition of the Province of Quebec », *Canadian Art*, vol. XIII, n° 2, Winter 1956, p. 230-231. Notons que Picher publie sensiblement le même article dans *Vie des Arts* au même moment. Voir Claude Picher, 1956, *loc. cit.*, p. 5-7.

ce jour conservés dans les dossiers d'artistes et dans les dossiers d'expositions de l'institution. Il devient donc difficile de juger de la couverture médiatique et de la réception critique de ces expositions à l'échelle nationale. Ceci dit, la revue *Canadian Art* publie fréquemment des comptes rendus des activités de la GNC qui témoignent de son désir de rejoindre la population canadienne et d'accroître sa visibilité au pays. D'ailleurs, depuis 1944, Donald Buchanan de la GNC, assure avec Robert Ayre, de Montréal, les fonctions d'éditeurs et Kathleen Fenwick, conservatrice des dessins et estampes à la GNC est l'assistante éditrice. Ainsi, les comptes rendus des participations aux Biennales de Venise et de Sao Paulo, puis de l'exposition internationale de Bruxelles dans lesquelles sont exposées des œuvres des artistes du corpus sont publiés dans la revue sous la plume de R.H. Hubbard de la GNC⁴¹⁶.

Dans la première année de son mandat à la direction de la GNC, Alan Jarvis prononce environ 160 conférences publiques visant à promouvoir l'art canadien partout au pays⁴¹⁷. En allant à la rencontre du public, Jarvis se fait le représentant de la GNC et assume également le rôle d'intermédiaire et de médiateur que tiennent les critiques d'art. « Is Art Necessary », la conférence qu'il prononce le plus fréquemment au cours de cette tournée, explore des questions portant sur la nature et de la fonction de l'art, son rôle dans la société, ainsi que les rôles du musée et du gouvernement dans le soutien aux arts⁴¹⁸. Jarvis devient rapidement influent, son opinion est requise et sa présence est remarquée dans les vernissages et autres

⁴¹⁶ Voir Annexe W. Circulation des artistes non figuratifs du corpus dans les expositions de la GNC au Canada et à l'international.

⁴¹⁷ Douglas Ord, *The National Gallery of Canada, op. cit.*, p. 143. Andrew Horrall, affirme que l'initiative reviendrait plutôt à Walter Herbert, le directeur de la Canada Foundation qui aurait approché Jarvis pour prononcer une conférence au Carleton College d'Ottawa. De l'avis d'Herbert, cette opportunité de prendre la parole pour la première fois à titre de directeur de la GNC dans un contexte universitaire présentait un contexte favorable pour Jarvis. Le succès de cette première conférence prononcée en mai 1955 est rapidement suivi par d'autres invitations, entre autres de la Queen's University, du Ontario College of Art et de la Maritime Art Association et incite Jarvis à entreprendre une série de conférence sur l'ensemble du territoire canadien. Voir Andrew Horrall, *Bringing Art to Life. A Biography of Alan Jarvis*, Montréal et Kingston, McGill-Queen's University Press, 2009, p. 250. Pour la Canada Foundation, voir au Chapitre 2 de ce mémoire pour plus de détails.

⁴¹⁸ *Ibid.*, p. 252.

événements artistiques. En plus de poursuivre l'objectif de visibilité de la Galerie nationale, les conférences de Jarvis, rejoignent sa propre conception du musée « without of wall » qui place la GNC au centre d'un mouvement culturel national ayant à cœur l'éducation des citoyens à l'art⁴¹⁹. L'auteur de la biographie d'Alan Jarvis, Andrew Horrall, cite d'ailleurs l'édition du *Saturday Night Magazine* de janvier 1956 où figure la photo de Jarvis superposée avec une image de la GNC en page couverture du magazine torontois. Horrall soutient que cette photographie est l'exemple du succès que lui vaut cette tournée pancanadienne⁴²⁰. En mai 1956, une entrevue avec Jarvis intitulée à l'image de sa conférence, « Is Art Necessary », paraît dans le *Weekend Magazine*, un supplément en couleur alors distribué gratuitement à l'échelle canadienne dans neuf journaux, ce qui accroît encore sa visibilité à un public plus diversifié⁴²¹.

4.4 Fortune critique des artistes du corpus

4.4.1 Leduc

Lors de son premier séjour à Paris, entre 1947 et 1953, Leduc prend part à quelques expositions, notamment *Automatismes* à la Galerie du Luxembourg en 1947, puis à la Galerie Creuze de Paris avec Riopelle en 1950⁴²². Il est aussi le seul

⁴¹⁹ *Ibid.*, p. 250.

⁴²⁰ « Nothing can showed the success of Jarvis's speaking tours as much as the cover of the January 1956 edition of *Saturday Night Magazine*. It capture the hope of the embodied in this rising cultural star ». L'auteur remarque aussi que le nom d'Alan Jarvis figure parmi la liste de personnalités influentes de la scène artistique à l'intérieur de ce même magazine. *Ibid.*, p. 253.

⁴²¹ La seconde portion de l'entrevue reprend cependant des remarques sur le rôle du design et de l'importance de l'architecture. Il est question au passage de quelques villes et édifices qu'il trouve particulièrement laids, propos qui en choqueront plusieurs. Voir Andrew Horrall pour plus de détails sur cet épisode. *Ibid.*, p. 252-255. En ce qui a trait au *Weekend Magazine*, voir le Site internet de l'Encyclopédie canadienne, [en ligne], <http://encyclopediecanadienne.ca/fr/article/weekend-magazine/>. Consulté le 20 août 2015.

⁴²² *Automatisme* se tient à la Galerie du Luxembourg du 19 juin (pré vernissage) au 16 juillet 1947. L'exposition de la Galerie Creuze a lieu du 26 mai au 10 juin (peut-être jusqu'au 15 juin) 1950 et comprend entre 30 et 40 tableaux. Voir François-Marc Gagnon, 1998, *op. cit.*, p. 649-659.

Canadien invité à participer au Salon de Mai en 1952⁴²³. Durant cette période, le peintre revient brièvement exposer à Montréal en novembre 1950⁴²⁴. Cette exposition qui a lieu au Cercle universitaire et qui est organisée par des représentants du Cercle d'Art de Montréal lui vaut plusieurs critiques très positives dans les journaux montréalais⁴²⁵. À son retour en janvier 1953 et tout au long de la décennie qui nous préoccupe, Leduc bénéficie d'une grande visibilité dans la presse, surtout à Montréal. L'abondance de sa production et son passage vers une approche plus géométrique de la forme trouve un appui presque inconditionnel de la part de de Repentigny qui lui consacre en primeur un article au sujet de sa première exposition qui marque son retour de France⁴²⁶.

Par ailleurs, dès son retour, Leduc est très impliqué sur la scène artistique montréalaise dans la lutte pour la reconnaissance de l'art non figuratif. Il prend part à l'organisation de l'exposition *Place des Artistes* avec Ferron et Roussil, ce qui lui

⁴²³ Pierre Descaves, « Retour de Fernand Leduc au Canada après un séjour de 6 ans à Paris », *Art*, 16 juin 1952. MBAC/ dossier Fernand Leduc.

⁴²⁴ L'exposition au Cercle universitaire de Montréal se tient du 6 au 18 novembre 1950. Leduc y expose 30 huiles et 30 gouaches réalisées en France depuis 1947. Voir François-Marc Gagnon, 1998, *op. cit.*, 710-711.

⁴²⁵ Anonyme [Fernand Leduc ?], « Brève exposition de Fernand Leduc », *Le Canada*, 3 octobre 1950 ; Anonyme, « Une prochaine exposition de Fernand Leduc », *La Presse*, 4 novembre 1950, p. 65 ; Suzanne Barbeau, « L'exposition Fernand Leduc », *Le Canada*, 10 novembre 1950, p. 5 ; Jean Dénéchaud, « Importantes expositions de F. Leduc, Schjerfbeck et Corinth », *La Presse*, 11 novembre 1950, p. 68 ; Roland Boulanger, « F. Leduc et son pouvoir d'évocation », *Le Canada*, 7 novembre 1950, p. 2 ; Rolland Boulanger, « Aux frontières de la poésie avec Fernand Leduc », *Notre temps*, 10 novembre 1950, p. 4 ; Charles Doyon, « Iconoclaste ?... », *Le Haut-parleur*, 26 novembre 1950 et Raymond-Marie Léger, « Fernand Leduc défend la gratuité de la création artistique », *Le Devoir*, 8 novembre 1950, p. 6, cités dans François-Marc Gagnon, *Ibid.*, p. 711-718. Plusieurs critiques notent un changement positif dans le travail de l'artiste, entre autres causé par l'épuration de la surface de la toile.

⁴²⁶ La recension critique démontre que de Repentigny donne cet appui tout au long de la décennie. Par ailleurs, l'exposition marquant le retour de Leduc est présentée au domicile de l'artiste du 23 mai au 7 juin 1953, et bénéficie d'une excellente couverture de la part des critiques montréalais. De Repentigny a le privilège de voir les œuvres de Leduc quelques semaines après son retour. Cette « entrevue » donne lieu à deux articles, dans *La presse* et dans *L'Autorité*. Rodolphe de Repentigny, « Importante évolution dans l'œuvre de Fernand Leduc », *La Presse*, 7 février 1953 et François Bourgogne (de Repentigny), « Toutes les tendances dans le groupe des peintres », *L'Autorité*, 28 février 1953, p. 8, cités dans François-Marc Gagnon, *ibid.*, p. 851-852.

attire une autre forme de couverture médiatique en 1953⁴²⁷, tout comme ses prises de position avec Borduas en 1955, ainsi qu'avec Chicoine en 1957. Ses activités militantes à titre de président de l'AANFM sont maintes fois rapportées dans la presse, notamment durant l'épisode qui oppose les non figuratifs avec John Steegman entre 1957 et 1959.

4.4.2 Bellefleur

Au cours de la décennie 1950, Bellefleur est cité à au moins une cinquantaine de reprises et une portion signifiante de cette couverture critique lui est consacrée personnellement⁴²⁸. Sa participation au 68^e *Salon du Printemps* du MBAM où il obtient le Prix Jessie Dow en 1951, est d'ailleurs remarquée dans *La Presse*, car *Nocturne aux oiseaux* marque une rupture esthétique avec les œuvres traditionnellement retenues pour ce premier prix⁴²⁹. À l'automne de la même année, on parle de Bellefleur pour sa mention honorable au Concours artistique de la Province⁴³⁰ et son exposition à la Galerie Agnès Lefort, à propos de laquelle le critique Charles Doyon le situe comme « un peintre d'avenir dont l'œuvre est parallèle à celle de Borduas⁴³¹ ». Dans un article destiné à la carrière artistique de l'artiste et révélant la difficulté de vivre de son art, le journaliste Michael Forster déclare qu'il est « one of Montreal's most exciting painters⁴³² ».

⁴²⁷ Voir au chapitre 3 pour plus de détails au sujet de *Place des Artistes*.

⁴²⁸ Bien qu'il ne soit pas possible de produire un relevé définitif de cette couverture critique, mentionnons, à titre indicatif, que le nom de Bellefleur apparaît à 19 reprises dans le titre des articles recensés.

⁴²⁹ Anonyme, « Un prix du Salon du Printemps à une œuvre d'avant-garde », *La Presse*, 2 mai 1951. MBAC/ dossier Léon Bellefleur. Voir aussi Guy Robert, *Bellefleur ou la ferveur à l'œuvre*, Montréal, Iconia, 1988, p. 41. Le 68^e *Salon du Printemps* du MBAM est présenté du 1^{er} au 30 mai 1951.

⁴³⁰ Anonyme, « Prizes Are Announced In Painting Contest », *The Gazette*, 22 novembre 1951 et Étienne Benoit, « Le concours artistique de la Province », *Notre Temps*, 7 décembre 1951. Les œuvres sont présentées au MPQ du 28 novembre au 16 décembre 1951. MNBAQ / dossier Léon Bellefleur.

⁴³¹ Charles Doyon, « Le suicidie des couleurs », *Le Haut-parleur*, 10 novembre 1951, p. 4. L'exposition a lieu aux mois d'octobre et novembre 1951.

⁴³² Michael Forster, « Leading Montreal Artist Must Teach to Leave », *The Standard*, Montréal, 7 juillet 1951. MBAC/ dossier Léon Bellefleur.

Au fil de la décennie, sa réception critique construit l'image d'une impressionnante feuille de route, entre sa carrière d'enseignant abandonnée en 1954 après 25 ans de service à la Commission des Écoles Catholiques de Montréal et les nombreuses expositions auxquelles il prend part, ses deux aller-retour à Paris (fin 1954 – juin 1955, puis juillet 1958 à fin 1959) sont aussi soulignés dans plusieurs journaux de la métropole et l'accueil de la critique lui est toujours chaleureux⁴³³. En témoigne la fortune critique de son exposition à la galerie Agnès Lefort qui souligne justement son retour en 1955⁴³⁴, ainsi que les articles qui lui sont consacrés, notamment dans le *Mayfair* de juillet 1957 et dans la revue *Vie des Arts*, où une de ses œuvres est d'ailleurs reproduite en page couverture, à l'automne 1958⁴³⁵.

4.4.3 Alleyn

« [S]eul peintre non-traditionnaliste et abstrait de la ville de Québec⁴³⁶ », Alleyn est sans doute l'artiste du corpus dont la réception critique rejoint le plus grand nombre de centres artistiques. Dès sa sortie de l'ÉBAQ, il est remarqué à

⁴³³ Rodolphe de Repentigny, « À la galerie Agnès Lefort, 16 peintures rapportées d'Europe par Bellefleur », *La Presse*, 16 septembre 1955 ; Robert Ayre, « Leon Bellefleur Show Features Abstract Art », *The Montreal Star*, 17 septembre 1955 ; Anonyme, « Le peintre Bellefleur est de retour au pays », *Le petit Journal*, 2 octobre 1955. MBAC/ dossier Léon Bellefleur.

⁴³⁴ Concernant le deuxième voyage en France, Guy Robert, dans son ouvrage consacré à Bellefleur en 1988, affirme que l'artiste rentre à Montréal en 1959 après avoir épuisé la subvention du Conseil des Arts du Canada. Il faut toutefois préciser que Montréal se présente presque comme une escale puisqu'il retourne en France peu de temps après, en 1960, notamment grâce au soutien financier d'un contrat qui le lie dorénavant à la Galerie Dresdnère. En outre, dans l'entrevue accordée à France O'Leary en 1966, Bellefleur n'opère pas le même découpage temporel et affirme être en France depuis onze ans : « Je suis ici depuis onze ans mais j'ai fait différents séjours au Canada ». Voir Guy Robert, 1988, *op. cit.*, p. 43-49 et France O'Leary, *loc. cit.*, p. 34.

⁴³⁵ Robert Fulford, « Bellefleur's Private World », *Mayfair*, vol. 16, n° 7, Juillet 1957. MBAC/ dossier Léon Bellefleur. Michel Van Schendel, « Cinéma des désirs », *Vie des Arts*, n° 12, automne 1958, p. 19-26. En plus de la reproduction en page couverture de cette édition, six œuvres sont reproduites au fil des six pages de l'article. Parmi celles-ci, *Aiglefeu* (1956) est reproduite en couleur dans un format qui s'étend sur deux pages, soit dans un format jamais vu dans cette revue depuis la parution du premier numéro en janvier 1956.

⁴³⁶ Germain Tardif, « Une révélatrice exposition de peinture abstraite canadienne », *Le Droit*, Ottawa, juin 1956. MNBAQ/ dossier Fernand Leduc, (1943-1956).

Montréal, entre autres à cause de son rôle dans la « Grande Querelle des peintres »⁴³⁷. Si la capitale provinciale est plus conservatrice, tout comme Claude Picher, le directeur des expositions du MPQ qui prend part aux débats entre abstraction et figuration, la critique locale s'ouvre progressivement face au changement de style d'Alleyn après qu'il ait remporté deux prix en 1955 : le Prix Alexandre Thérien pour l'œuvre *Marie Reine du Monde* et le premier prix de peinture aux Concours artistiques de la Province avec *Sur la grève*, exécutée dans un tout autre registre. Le sujet religieux était imposé dans le cadre du Prix Alexandre Thérien de l'imprimerie Thérien Frères Limité⁴³⁸. À l'opposé de cette madone dont Paul Gladu dit néanmoins empreinte « de modernisme et de délicatesse⁴³⁹ », *Sur la grève* évoque les paysages de bord du fleuve Saint-Laurent qui bordent l'Île d'Orléans où est située l'atelier du peintre à l'été 1955⁴⁴⁰. L'œuvre, réalisée dans un style moderne, rompt avec la composition plus classique de la madone et marque le passage progressif d'Alleyn vers la non figuration⁴⁴¹.

Le fait qu'il remporte de surcroît une bourse de la Société Royale du Canada afin de pouvoir étudier à Paris incite également les critiques à suivre sa carrière de manière rapprochée, montrant l'importance persistante de ces voyages d'études à Paris pour la société québécoise. Ses expositions à l'étranger sont suivies avec

⁴³⁷ La genèse de cette affaire est expliquée au chapitre 3 du présent mémoire.

⁴³⁸ Le concours est organisé dans le but de marquer « la proclamation récente par Sa Sainteté Pie XII de la royauté universelle de la Bienheureuse Vierge Marie et la dédicace de la basilique de Montréal sous ce vocable. Les œuvres sont exposées dans le Hall de l'Université de Montréal du 23 au 26 mai 1955. C'est Roland H. Charlebois, le directeur de l'ÉBAM qui préside le jury composé des « Pères Julien Déziel et Wilfrid Corbeil, de madame Alison Palmer, de Robert Pilot, de Jean-Baptiste Soucy, directeur de l'ÉBAQ et de Roger Cabana, directeur artistique de la maison Thérien et Frères et professeur d'Art publicitaire à l'École des Arts Graphiques de Montréal ». Voir Anonyme, « George Alleyn remporte le prix de peinture Thérien », *Le Devoir*, 20 mai 1955. MBAC/ dossier Edmund Alleyn.

⁴³⁹ Paul Gladu, « Remplaçons nos madones de plâtre ! », *Le Petit Journal*, 22 mai 1955, p. 60.

⁴⁴⁰ Anonyme, « Premiers honneurs au Concours artistique de la Province », *La Presse*, 10 octobre 1955. MBAC/ dossier Edmund Alleyn.

⁴⁴¹ *Sur la grève* est en effet identifiée au cubisme par le critique de la Presse Canadienne. Voir Gerard Richard, « Cubist Wins Rich Quebec Art Award », *Waterloo Record*, 27 octobre 1955 et « Cubist Art Is Revived In Quebec », *Halifax Chronicle*, Halifax, 28 octobre 1955. MBAC/ dossier Edmund Alleyn.

attention et ses passages à Québec sont toujours l'objet d'un article, parfois même dans les quotidiens montréalais⁴⁴². Le ton est en général empreint de fierté pour ce peintre qui remporte plusieurs honneurs très tôt en carrière. Il fait d'ailleurs l'objet d'un reportage dans *La Patrie* du 16 juin 1957 où la photo de l'artiste figure en tête de l'article et couvre la moitié supérieure de la page. Sous la photo, on peut lire « Edmund ALLEYN donne ses impressions sur la vie artistique de Paris ». Le titre, rédigé en caractère gras occupe le centre de la page et l'article débute par : « Alleyn, un de nos jeunes peintres les plus prometteurs...⁴⁴³ ». Le nom des collectionneurs parisiens auxquelles appartiennent ces œuvres est indiqué sur les vignettes accompagnant les trois œuvres, aussi reproduites dans ce reportage journalistique, ce qui participe à construire l'image d'Alleyn comme un peintre d'exception dont le travail commence à être reconnu internationalement⁴⁴⁴.

Cependant, dans le cadre d'une exposition particulière à la Galerie La Huchette⁴⁴⁵ un article qui paraît dans *Le Soleil* en date du 12 février 1960 se démarque par le ton, très personnel, de la journaliste Paule France Dufaux. Sous le titre : « Le beau talent d'Alleyn le destine au figuratif » une photographie montre l'artiste à côté de *La barque*, une œuvre figurative servant d'ancrage aux propos de l'auteure, qui dès la légende sous la photographie, implore un retour à la figuration : « ...alors pourquoi tant de grands coups de pinceau inutiles pour essayer de vouloir se tracer un chemin dans l'abstraction?... Pas pour vous Alleyn, beaucoup mieux vous

⁴⁴² Anonyme, « Exposition d'Alleyn à La Boutique jusqu'au 7 juin 1958 », *La Presse*, 31 mai 1958. MNBAQ/ dossier Edmund Alleyn, 1954-1966.

⁴⁴³ Anonyme, « Edmund ALLEYN donne ses impressions sur la vie artistique de Paris », *La Patrie*, 16 juin 1957. MNBAQ/ dossier Edmund Alleyn, 1954-1966.

⁴⁴⁴ On apprend que *Marine* (1956), appartient à la collection de Marc Sabatier-Lévesque de Paris et que *Épaves* (1956) appartient à la collection de M. et Mme Alexandre Clerk, également de Paris. Anonyme, « Edmund ALLEYN donne ses impressions sur la vie artistiques de Paris », *La Patrie*, 16 juin 1957. *Ibid.*

⁴⁴⁵ *Peintures d'Edmund Alleyn, à Québec et à Paris*, du 11 février au 26 février 1960.

espère, vous attend⁴⁴⁶ ». L'article se résume en une critique fondée sur le jugement esthétique de la journaliste qui préfère l'ancrage dans le réel de la figuration à la subjectivité de l'abstraction, dans laquelle elle n'a aucun repère :

Par contre devant sa barque, il parle... Le fleuve, la Gaspésie, la vie... pourquoi simplement des taches ? Je n'aime pas vos abstraits Alleyn, avec du travail vous pouvez faire mieux, beaucoup mieux [...] Émotion, libération etc. etc. toutes explications données par les peintres épris d'abstractions deviennent une rengaine un peu trop commune [...] non Edmund, je maintiens que vous êtes au dessus de cela. On attend autre chose de vous. Vous avez un talent indiscutable. Ne vous enlisez vous pas dans la facilité, vous n'en avez pas le droit. Travaillez... Je sais que vous ne voulez pas dépendre d'un pays en particulier, on vous demande simplement et en toute sincérité d'être vous, sans snobisme, sans chapelle, sans courant. Vous êtes capable. Vous avez un talent indiscutable, employez-le à bon escient. Bonne chance Edmund Alleyn⁴⁴⁷.

En s'adressant directement à l'artiste, et en lui posant une question « alors pourquoi ... » à laquelle elle répond par la compassion « je sais que ... », Dufaux use d'une stratégie rhétorique qui vise notamment à réduire la distance entre le principal destinataire (Alleyn) et sa propre conception esthétique de l'art⁴⁴⁸. Entre le « je » lyrique, le « tu » qui apostrophe Alleyn de manière théâtrale, et la reconnaissance publique du « talent indiscutable » tant pour le lectorat auquel elle s'adresse que pour Alleyn, la critique use aussi d'une stratégie qui « valorise [son] interlocuteur et son savoir, ce qui rend [son] propos plus acceptable pour lui quand [elle] affirme avoir raison sur le reste⁴⁴⁹ ». Ce procédé rhétorique, tout en permettant d'éviter des conflits avec le principal destinataire, permet aussi à l'auteur d'avoir raison dans sa démarche⁴⁵⁰. Ceci dit, bien que Paule France Dufaux ait une plume habile, son papier n'est ni une nouvelle informative, ni une critique d'art véritable, en ce sens que

⁴⁴⁶ Paule France Dufaux, « Le beau talent d'Alleyn le destine au figuratif », *Le Soleil*, Québec, 12 février 1960. MNBAQ/ dossier Edmund Alleyn, 1954-1966.

⁴⁴⁷ *Ibid.*

⁴⁴⁸ Michel Meyer, *La rhétorique*, Paris, Presses Universitaires de France, 2011, p. 39.

⁴⁴⁹ *Ibid.*, p. 39.

⁴⁵⁰ *Ibid.*, p. 47.

l'article ne présente pas de description, ni d'interprétation des œuvres qui devrait, en principe, être le principal objet à la base de ce commentaire critique.

Or, la même année, Dufaux se montre plus modérée au sujet de l'exposition *Témoignages de leur évolution* à la galerie La Huchette du 1^{er} au 15 septembre 1960. Huit peintres de Québec, dont Alleyn, exposent des œuvres qui témoignent de leur passage au non figuratif⁴⁵¹. Plus informatif et beaucoup moins émotif que l'article du 12 février, elle invite même le public à visiter cette « excellente exposition que nous nous devons d'aller voir⁴⁵² ».

4.4.4 Jérôme

Jérôme retient l'attention des critiques notamment pour son rôle de cosignataire du premier *Manifeste des plasticiens* en 1955. D'ailleurs, la majorité des articles lui étant consacrés sont directement en lien avec cet évènement. La même année, le peintre se trouve au cœur du débat qui oppose les conceptions esthétiques et plastiques de Noël Lajoie à celles de Rodolphe de Repentigny, notamment au sujet du plasticisme, de leur lecture respective de Mondrian et de l'apport au réel dans les œuvres. Alors que de Repentigny témoigne de la facture particulière de Jérôme et y voit une évolution picturale « rompant avec les prestiges faciles d'un académisme où les petites sensations d'une matière bien tournée sont les principaux atouts⁴⁵³ », Lajoie se sert plutôt de l'exposition de ses œuvres à L'Actuelle en 1955 pour faire des

⁴⁵¹ À titre indicatif, les peintres cités dans l'article sont : André Garant, Arist Gagnon, Denys Morisset, M. Richard, Alleyn, Vézina, Bergeron, Gauthier et Benoit Côté. Voir Paule France Dufaux, « Exposition rétrospective de huit peintres à La Huchette », *L'Évènement-Journal*, Québec, 2 septembre 1960, p. 16-17.

⁴⁵² *Ibid.*

⁴⁵³ Rodolphe de Repentigny, « Vigoureuse élimination de la sensiblerie dans la peinture de Jérôme », *La Presse*, 16 novembre 1955. Cité dans Marie Carani, *op. cit.*, p. 31.

commentaires négatifs au sujet du manifeste⁴⁵⁴. En somme, l'appréciation de ses œuvres est mitigée au sein de la critique montréalaise et est tributaire du débat entre expressionnisme et formalisme géométrique.

Lors de son séjour à Paris entre septembre 1956 et novembre 1958, la presse ne parle que très peu de ses activités outremer, à l'exception de deux articles anonymes dans *La Presse* qui relatent son exposition à la Galerie Arnaud, du 6 octobre au 24 octobre 1957⁴⁵⁵. L'un d'eux est en fait une reproduction d'une œuvre *Climat* accompagnée d'une vignette constituée de quelques lignes donnant les détails factuels de l'exposition. Cependant, au moins quatre articles font état de son retour dans la presse montréalaise et annoncent l'exposition à la galerie Denyse Delrue en 1959⁴⁵⁶.

4.4.5 Borduas, Ferron, Riopelle

Les discours entourant ces trois artistes, Borduas, Riopelle et Ferron, physiquement absents du Québec durant presque toute la décennie, présentent des particularités qui méritent d'être soulignées en un même ensemble. Tout d'abord, Borduas, en sa qualité de chef de file du mouvement automatiste, bénéficie d'une excellente couverture médiatique à Montréal tout au long de la décennie, tant avant son départ que durant son exil au cours duquel il entretient une abondante

⁴⁵⁴ L'exposition a lieu à L'Actuelle du 8 au 22 novembre 1955. Noël Lajoie, « Une expérience décevante », *Le Devoir*, 15 novembre 1955. MBAC/ dossier Jean-Paul Jérôme.

⁴⁵⁵ Anonyme, « Exposition du peintre J.-P. Jérôme à Paris », *La Presse*, 19 octobre 1957, p. 74 et Anonyme, « Par un peintre canadien à Paris », *La Presse*, 4 novembre 1957. MBAC/ dossier Jean-Paul Jérôme.

⁴⁵⁶ *La Presse* annonce son départ pour l'Europe dans un petit encart, accompagné de sa photo. Anonyme, « En Europe », *La Presse*, 12 septembre 1956, p. 22. L'annonce de son retour et de l'exposition chez Denyse Delrue est présente dans au moins quatre journaux montréalais : Anonyme, « Jérôme fait sa rentrée à la galerie Delrue », *La Presse*, Montréal, 19 mai 1959 ; Dorothy Pfeiffer, « Jean-Paul Jérôme », *The Gazette*, Montréal, 23 mai 1959 ; Paul Gladu, « Nostalgie? Hantise? Décision rationnelle? Dans un studio de Paris, Jérôme découvre la... nature canadienne », *Le Petit Journal*, Montréal, 24 mai 1959 et René Chicoine, « Cela s'appelle "l'aurore" (boréale) », *Le Devoir*, Montréal, 27 mai 1959. MBAC/ dossier Jean-Paul Jérôme.

correspondance avec plusieurs amis montréalais⁴⁵⁷. Lors de ses quelques passages à Montréal pour des vernissages et des expositions, la presse est toujours au rendez-vous⁴⁵⁸.

En ce qui a trait à Riopelle, installé définitivement à Paris depuis décembre 1948, la réception critique dans la presse montréalaise est surtout liée à sa présence lors d'expositions, et encore, selon ce commentaire formulé par de Repentigny en 1955, l'artiste n'est que peu exposé au Canada, et conséquemment peu présent dans la critique :

Il n'y a guère, depuis une couple d'années, d'exposition internationale de peinture contemporaine qui ne comprenne un tableau du peintre ci-devant montréalais Jean-Paul Riopelle. Et surtout, il n'y a guère d'exposition de peinture canadienne dans le cadre des grands [sic] biennales qui ne comprenne plusieurs toiles de Riopelle. Même les Japonais, quand ils organisent des expositions internationales, font venir des tableaux de ce peintre qui, il y a neuf ans, quitta Montréal pour Paris. Il n'y a qu'au Canada, et particulièrement à Montréal, où son oeuvre soit inconnue du public⁴⁵⁹.

D'ailleurs, l'année même où est publié ce commentaire, Riopelle prend part à quelques expositions à Montréal, dont *Peintures canadiennes* au HEC. L'année

⁴⁵⁷ Entre autres Claude Gauvreau, Marcelle Ferron, les critiques Noël Lajoie et Guy Viau, les collectionneurs Max Stern et Gilles Corbeil. À ce sujet voir Paul-Émile Borduas, *Écrits I*, édition critique sous la direction d'André G. Bourassa, Jean Fiset et Gilles Lapointe, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1987, 700 p. et *Écrits II*, édition critique sous la direction d'André G. Bourassa et Gilles Lapointe, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1997, 1159 p., puis Gilles Lapointe, *L'envol des signes. Borduas et ses lettres*. Montréal, Fides/Céтуq, 1996, 272 p.

⁴⁵⁸ À titre d'exemple, plusieurs articles font état de sa venue à Montréal pour juger les œuvres à l'exposition *La matière chante* à la galerie Antoine en 1954. Notamment, Anonyme, « Borduas fera le choix d'œuvre pour une exposition collective », *La Presse*, 31 mars 1954 ; Robert Ayre, « La matière chante », *Montreal Star*, 24 avril 1954, p. 21 ; Rodolphe de Repentigny, « Borduas ravi par une jeune génération de peintres montréalais », *La Presse*, 21 avril 1954, p. 33. Son exposition à la Galerie Agnès Lefort en mai-juin 1956 est aussi couverte dans *La Presse* et *Le Devoir* : Rodolphe de Repentigny, « Une collection de 28 aquarelles de Borduas », *La Presse*, 30 mai 1956 et Noël Lajoie, « Les aquarelles de Borduas », *Le Devoir*, 2 juin 1956. MBAC/ dossier Paul-Émile Borduas.

⁴⁵⁹ Rodolphe de Repentigny, « Propos et impressions de Riopelle », *La Presse*, 20 mai 1955, p. 74.

suiivante s'ouvre pour l'artiste par une exposition à la galerie l'Acuelle en janvier et février, il expose en suite au restaurant Hélène de Champlain durant l'été, ainsi qu'au MBAM, en septembre⁴⁶⁰. Si bien qu'à la fin de 1956, le critique affirme, dans les pages de la revue *Vie des Arts* que

[l]a peinture de Jean-Paul Riopelle, depuis l'exposition au Musée des Beaux-Arts de Montréal en septembre, est familière à tous les montréalais amateurs d'art, comme elle est familière aux Parisiens et aux New Yorkais. Il y a une forte marge il est vrai, entre les attitudes des ces divers publics. Ceux de Paris et New York ont consacré Riopelle, l'ont extrait de l'obscurité. Celui de Montréal n'a fait que reconnaître [sic] un prestige déjà tout acquis⁴⁶¹.

Il en va de même pour Ferron qui part vivre à Paris à l'automne 1953 et qui, après son départ, est absente de la scène montréalaise jusqu'à une exposition à la galerie Agnès Lefort, en avril 1957⁴⁶². Dans *La Presse* du 10 avril 1957, de Repentigny ne manque pas de souligner cette exposition qui marque le retour de l'artiste dans l'espace de diffusion de la métropole. Parce qu'organisée à la hâte, le critique affirme que : « l'exposition n'a sans doute pas bénéficiée de toute l'attention qui eût été accordée à une rétrospective des quatre dernières années de travail de l'artiste en Europe⁴⁶³ ».

L'enjeu de la diffusion des artistes canadiens en exil dans leur propre pays, tel que soulevé dans l'article de de Repentigny au sujet de Riopelle est aussi visible dans

⁴⁶⁰ Art d'aujourd'hui à l'Actuelle en janvier et février, *Panorama de la peinture montréalaise* est présentée au Hélène de Champlain en juillet, et enfin, au MBAM, l'exposition *Jean-Paul Riopelle, Paintings. Jean Cartier, Ceramics* est présentée du 14 au 30 septembre.

⁴⁶¹ Rodolphe de Repentigny, « L'Art tellurique de Riopelle », *Vie des Arts*, n° 5, Noël 1956, p. 35.

⁴⁶² La dernière exposition montréalaise à laquelle elle prend part est *Place des Artistes* en mai 1953. Elle expose à Montréal seulement quatre ans plus tard, chez Agnès Lefort, où elle assiste au vernissage le 10 avril 1957. Réal Lussier signale aussi une exposition de Ferron chez Denyse Delrue à la fin mai 1957, cependant Sicotte n'en fait pas mention et nous n'avons trouvé aucune critique dans les journaux s'y rapportant. Voir, Réal Lussier, 2000, *op. cit.*, p. 117.

⁴⁶³ Rodolphe de Repentigny, « À la Galerie Lefort. Huiles et aquarelles de Marcelle Ferron », *La Presse*, 10 avril 1957. MNBAQ/ dossier Marcelle Ferron.

le cas de Marcelle Ferron. Dans une lettre datée du 6 novembre 1957 adressée à Donald Buchanan de la GNC, Ferron écrit :

Je rentre au Canada et je viens de lire l'article paru dans le *Canadian Art* par Monsieur Peacock [sic] sur les canadiens à Paris. J'imagine que ce dernier n'était pas au courant des activités picturales qui ont lieu à Paris car il me semble que les expositions que j'ai eues et l'encouragement qui m'a été donné dans cette ville nécessitent plus que la citation de mon expo chez Mademoiselle Lefort⁴⁶⁴.

Afin de rétablir les faits et souligner sa reconnaissance outremer, Ferron dresse, dans cette lettre, la liste de toutes les expositions auxquelles elle a participé depuis son arrivée à Paris⁴⁶⁵.

Enfin, les discours portant sur Borduas lient presque inévitablement le peintre à *Refus global* et à l'automatisme. Même s'ils ne sont pas nécessairement tous en accord avec ses idéaux, les critiques lui témoignent tout de même une valeur de changement et adoptent généralement un ton très respectueux pour parler de son travail. Dès les années 1950, on constate que l'artiste est en quelque sorte devenu une

⁴⁶⁴ Lettre de Marcelle Ferron à Donald Buchanan, datée du 6 novembre 1957. MBAC, Bibliothèque et archives du MBAC, Fonds du MBAC, Dossier d'artiste de Marcelle Ferron, Livre 1. Effectivement, les artistes présentés dans cet article (qui s'avère un reportage photographique des artistes dans leurs studios) sont Edmund Alleyn, Jack Nichols, Borduas et Suzanne Bergeron. Aucune photographie de Ferron n'y est présentée et seulement quelques lignes lui sont accordées à la toute fin de l'article. Voir, Philip et Jasmine Pocock, « Canadian Artists in Paris », *Canadian Art*, vol. 14, n° 4, Summer 1957, p. 154-159 et p. 166.

⁴⁶⁵ La liste des expositions auxquelles elle participe en Europe, telle qu'elle est rédigée dans la lettre est : « *Phases de l'art contemporain*, 1954 ; Saarländ Museum, 1955 ; *Salon des Surindépendants*, 1956 ; Maison Canadienne, 1956 ; Galerie Apollo, à Bruxelles, 1956 ; Galerie du Haut-Pavé, Paris, 1956 ; *Connaissances des Arts*, 1956 ; aux États-Unis avec le Groupe « New Talents in Europe », en 1956 ; *Présence des Arts*, 1957 ; *Micro Salon* de la Galerie Iris Clert à Paris, 1957 ; à Milan et au Musée d'Amsterdam en 1957 ; exposition internationale du Musée d'art moderne de Paris en 1957 ; Salon Comparaisons, 1957 ; membre du Salon des réalités nouvelles, 1957 ». Lettre de Marcelle Ferron à Donald Buchanan, datée du 6 novembre 1957. MBAC, Bibliothèque et archives du MBAC, Fonds du MBAC, Dossier de Marcelle Ferron, Livre 1.

figure mythique de l'histoire récente⁴⁶⁶, alors que Riopelle est plutôt perçu comme un génie qui représente la réussite d'un Canadien à l'étranger. À Montréal, la filiation avec son maître Borduas est fréquemment mise en évidence, ce qui n'est pas toujours le cas dans la presse étrangère. En outre, Ferron est elle aussi souvent liée à Borduas qui a été son mentor et l'a initiée à l'automatisme. Elle se distingue par contre, dans sa réception critique, de ses deux compatriotes du fait qu'elle est presque toujours décrite comme une figure héroïque, une femme talentueuse et courageuse⁴⁶⁷.

4.5. Réception critique des expositions internationales

4.5.1 Réception critique au Canada et circulation de l'information

À l'extérieur du Canada, ces mêmes artistes exposent quelques fois par année, notamment par le biais des expositions organisées en collaboration avec la GNC et le cas échéant, avec le ministère des Affaires extérieures, le ministère du Commerce et les ambassades. Les biennales de Venise et de Sao Paulo, les concours internationaux et grandes expositions, comme celle de Bruxelles en 1958 sont toujours couverts, d'autant plus lorsque des artistes sont honorés à l'étranger, car ils représentent une grande source de fierté, sur le plan local et national.

Les artistes à l'étranger sont aussi invités à prendre part à des expositions individuelles et collectives organisées par des galeries parisiennes (Arditti, Creuze, Rive Droite, du Haut-Pavé). Des échos d'expositions de la galerie Tooth's de Londres, ainsi qu'aux galeries Passedoit, Pierre Matisse et Martha Jackson de New York, parviennent fréquemment lorsque l'un ou l'autre de ces artistes y est exposé. D'ailleurs, en 1954, les expositions simultanées de trois artistes canadiens, dont

⁴⁶⁶ Dans un article de 1958, intitulé « Leduc et Borduas. Ils domptent la peinture abstraite », Borduas se voit même élevé au titre de « [D]ieu de ceux qui défendent parmi nous, la cause de l'art non-figuratif. Voir, Paul Gladu, « Leduc et Borduas. Ils domptent la peinture abstraite », *Le Petit Journal*, Montréal, 1^{er} juin 1958, p. 74.

⁴⁶⁷ Ceci sera explicité davantage au chapitre 5 de ce mémoire.

Riopelle, Borduas et Roloff Benny (1924-1984) à New York, retiennent l'attention dans la presse montréalaise qui fait état de ces participations avec grande fierté : « Pour qui connaissait Borduas avant son départ pour les E-U, ses tableaux récents émerveillent. L'on y voit l'artiste qui, en pleine possession de ses moyens, ayant trouvé une forme d'expression très personnelle [...] De dialogue avec le monde, la peinture de Borduas devient un chant du monde⁴⁶⁸ ». Quant à la première exposition de Riopelle à la galerie Pierre Matisse, on dit que « [s]es 18 tableaux [...], tous de 1953 sauf un laissent une commune impression : celle que le peintre a réussi à créer une matière spécifiquement sienne, matière sans nom, dont il pourra tirer à l'infini des ouvrages séduisants⁴⁶⁹ ».

Comme ces expositions bénéficient souvent d'une couverture par l'Agence de Presse canadienne (PC) qui relaie l'information aux différents quotidiens, il n'est pas rare qu'un même article trouve écho dans de multiples journaux à travers le pays, propageant le succès de nos artistes et ne tarissant pas d'éloges des Canadiens à l'étranger. Ainsi, la critique locale, dans les petites villes, devient de moins en moins importante, et l'attention critique portée à l'activité artistique cède le pas au reportage. Dans cette couverture de presse, les qualificatifs « canadien », « montréalais », ou « de Québec » sont presque systématiquement liés aux noms des artistes et utilisés dans les titres d'articles. Des variantes sont observables en fonction du lieu de publication d'un journal. Les titres des articles portant sur l'exposition de Riopelle à Londres en 1956 illustrent d'ailleurs bien cela. À Ottawa, *Le Droit* et le *Ottawa Journal* lui donnent respectivement les titres suivants : « Éloges anglais à Jean-Paul Riopelle, peintre canadien⁴⁷⁰ » et « Montreal Artist Praised In London⁴⁷¹ ».

⁴⁶⁸ Rodolphe de Repentigny, « Borduas, Riopelle et Benny à N.Y. », *La Presse*, 9 janvier 1954, p. 26.

⁴⁶⁹ *Ibid.*

⁴⁷⁰ Anonyme (PC), « Éloges anglais à Jean-Paul Riopelle, peintre canadien », *Le Droit*, Ottawa, 10 novembre 1956. MBAC/ dossier Jean-Paul Riopelle, Livre 1.

⁴⁷¹ Anonyme (PC), « Montreal Artist Praised In London », *Ottawa Journal*, Ottawa, 12 novembre 1956. MBAC/ dossier Jean-Paul Riopelle, Livre 1.

Dans le *Calgary Herald*, on peut y lire « Montreal Man in Art Show⁴⁷² ». À Montréal, sa ville d'origine, *La Presse* et *Le Devoir* ne prennent pas la peine de rattacher l'artiste à sa provenance et titrent respectivement: « Éloges pour les toiles de Riopelle à Londres⁴⁷³ » et « J.-P. Riopelle dans une exposition collective à Londres⁴⁷⁴ ».

La couverture de l'exposition *L'Art Vivant* à Londres en 1957 à laquelle participent Riopelle et Alleyn révèle aussi des caractéristiques propres au lieu de diffusion de l'information. À Ottawa, le titre du *Droit* est « 3 Canadiens dans l'exposition de L'Art Vivant⁴⁷⁵ », tandis qu'à Montréal, dans *La Presse*, le titre ne fait pas mention du troisième artiste, Peter Sager (né en 1920), de Vancouver : « Œuvres de Riopelle et Alleyn à Londres⁴⁷⁶ ». Ainsi, un lecteur qui se contente du titre et ne lit pas l'article ne saura jamais qu'un autre canadien y expose également.

Par ailleurs, plusieurs articles dans les journaux canadiens sont aussi issus de l'Agence française de presse (APF) qui couvre l'actualité française et notamment les expositions de la Cité universitaire où logent certains étudiants canadiens, dont Edmund Alleyn à son arrivée à Paris. Ce lieu accueille également des expositions d'artistes canadiens qui sont souvent l'occasion d'un premier échange avec les critiques et le monde de l'art français. L'exposition d'Alleyn en janvier 1956 fera d'ailleurs l'objet de commentaires très positifs dans une critique signée par Jean

⁴⁷² Anonyme (PC), « Montreal Man in Art Show », *Calgary Herald*, Calgary, 15 octobre 1956. MBAC/ dossier Jean-Paul Riopelle, Livre 1.

⁴⁷³ Anonyme (PC), « Éloges pour les toiles de Riopelle à Londres », *La Presse*, 10 novembre 1956, p. 79.

⁴⁷⁴ Anonyme (PC), « J.-P. Riopelle dans une exposition collective à Londres », *Le Devoir*, 16 octobre 1956, p. 7.

⁴⁷⁵ Anonyme (PC), « Trois Canadiens dans l'exposition "L'Art vivant" », *Le Droit*, Ottawa, 10 septembre 1957. MBAC/ dossier Jean-Paul Riopelle, Livre 1.

⁴⁷⁶ Anonyme (PC), « Œuvres de Riopelle et Alleyn à Londres », *La Presse*, 29 août 1957. MBAC/ dossier Jean-Paul Riopelle, Livre 1.

Gachon, pour l'AFP et qui sera reprise par *La Presse*⁴⁷⁷. C'est aussi à la Cité Universitaire qu'a lieu la première exposition de Borduas à Paris, en juin 1956, dont les échos parviennent au Québec de la même manière⁴⁷⁸.

4.5.2 Couverture critique dans la presse étrangère

À New York et en Europe, l'art abstrait ayant déjà franchi l'étape de la reconnaissance, les artistes canadiens qui y exposent obtiennent généralement une bonne critique, du moins, n'ont-ils pas à défendre et à justifier leur démarche artistique comme c'est fréquemment le cas au Québec. D'ailleurs, leur réception est souvent mise en relation avec l'école parisienne et new-yorkaise, comme l'illustre ce commentaire d'un journaliste du *Washington Post* à propos de l'exposition, à la Phillips Gallery de Washington, du groupe de peintres de la section canadienne de la Biennale de Venise de 1954. « The first two artists [Borduas et Riopelle] represent French Canada, and the influence of Paris⁴⁷⁹ ». L'auteur situe d'abord Borduas comme chef de file des automatistes de Montréal, puis les inscrit dans le mouvement international en plaçant Riopelle en filiation avec Pollock et Borduas en lien avec l'esprit de Delaunay.

4.5.2.1 Une école canadienne

Bien que la couverture critique des expositions d'artistes canadiens dans la presse internationale soit un peu plus inégale que celle de la presse canadienne, il tout de même possible de titrer quelques constats. Tout d'abord, alors qu'à Québec et à

⁴⁷⁷ Jean Gachon (AFP), « Exposition d'œuvres de 2 Canadiens », *La Presse*, 13 janvier 1956. MBAC/ dossier Paul-Émile Borduas, Livre 2.

⁴⁷⁸ Anonyme (AFP), « Borduas expose pour la 1^{ère} fois à Paris ; récital de Monik Grenier », *La Presse*, Montréal, 2 juin 1956. MBAC/ dossier Paul-Émile Borduas, Livre 2.

⁴⁷⁹ Anonyme, [Sans titre], *Washington Post*, 23 janvier 1955. MBAC/ dossier Jean-Paul Riopelle, Livre 1.

Montréal on fait état de la difficulté de consolider une école qui soit véritablement canadienne, surtout à cause des nombreux régionalismes, cette notion est plus qu'une évidence à l'étranger⁴⁸⁰. Il va de soi que les artistes en provenance du Canada forment ce que l'on appelle l'école Canadienne et soient d'emblée identifiés à celle-ci⁴⁸¹. Certains critiques lui associent d'ailleurs un caractère bien particulier, que met en relief ce commentaire de Marcelle Ferron, dans une entrevue réalisée par la journaliste Thérèse Conquer : « La peinture canadienne est simple, directe, spontanée. J'ai conservé ces traits de caractère, dont je ne pourrais me défaire d'ailleurs, et ma peinture, au dire [sic] des Européens, a une personnalité canadienne. On lui trouve même une agressivité, une spontanéité mordante⁴⁸² ».

4.5.2.2 Récurrence du thème de la nature

Lorsqu'elles font l'objet d'une analyse de la part des critiques, les œuvres sont très souvent associées à la thématique de la grande nature canadienne⁴⁸³. Cette association à la nature ressort en effet de deux critiques élogieuses publiées dans des

⁴⁸⁰ De l'avis de Gérard Morisset, du MPQ, cela serait dû en partie à l'immensité du territoire et aux nombreuses facettes de ses régionalismes. À ce sujet voir l'article de Raymond Brançon, « Exposition au Musée des œuvres de la Biennale de peinture canadienne », [source inconnue], 14 mars 1956. MNBAQ/ dossier d'exposition de « La Biennale de Peinture canadienne, 14 mars 1956 au 1 avril 1956 ». Par ailleurs, Gilles Corbeil et Noël Lajoie observent également la difficulté, voire l'impossibilité de définir une École montréalaise, justement à cause des nombreuses tendances qui émergent dans la jeune peinture. Dans ces circonstances, parler d'une école canadienne apparaît donc tout autant impossible. Voir Gilles Corbeil et Noël Lajoie, « Tendances actuelles de la jeune peinture canadienne », *Vie-Étudiante*, Montréal, 15 mai 1955, p. 8-9; 14. Pour Borduas, cela relève entre autres de la nécessité d'établir et d'affirmer mondialement une recherche picturale originale propre aux artistes canadiens. Voir l'article de Noël Lajoie, « Le texte de M. Borduas (suite de samedi) », *Le Devoir*, Montréal, 11 juin 1956. MBAC/ dossier Paul-Émile Borduas, Livre 2.

⁴⁸¹ Les discours portant sur Riopelle font parfois exception à cette règle. Lors d'une exposition à New York en 1955, certains critiques new-yorkais qualifient Riopelle de « parisien d'origine montréalaise ». Voir Rodolphe de Repentigny, « Borduas, Riopelle et Beny à N.-Y. » *La Presse*, 1^{er} septembre 1954, p. 26.

⁴⁸² Thérèse Conquer, « Marcelle Ferron, artiste peintre et l'une de ses œuvres », [source inconnue], [s.d.] 1962. MNBAQ/ dossier Marcelle Ferron, 1949-1969.

⁴⁸³ Louise Vigneault aborde cet aspect en lien avec la quête identitaire de Borduas, Riopelle et Sullivan, qui sous l'angle des mythes fondateurs du Canada, les confrontent et les influencent dans certains choix et attitudes. Voir Louise Vigneault, 2002, *op. cit.*

journaux londoniens à propos de l'exposition de Borduas à la Tooth's Gallery de Londres, en octobre 1958. « Borduas is obsessed with the whites infinities of a canadian winter scene », peut-on lire dans un article du *Art News and Review*⁴⁸⁴. En parlant de l'usage du blanc dans ses œuvres, le journaliste du *London Times* les associe lui aussi à l'hiver canadien : « virgin white of the Canadian winter », écrit-il⁴⁸⁵.

La lecture que fait Louise Vigneault de cette réception offre une autre piste de réflexion pour comprendre cette association que font régulièrement les critiques européens à l'égard des peintres canadiens. Dans son analyse de la réactualisation et de l'appropriation de la figure du chasseur trappeur par Riopelle dès 1949, elle affirme que l'artiste aurait profité de « l'éternelle popularité du primitivisme et du fait que le charme de la sauvagerie et de l'exotisme opère toujours dans l'Europe d'après-guerre⁴⁸⁶ » pour consolider cette identité. C'est donc de son propre chef que Riopelle adopte et entretient cette image qui le suivra tout au long de sa carrière⁴⁸⁷. Offrant aux critiques l'image recherchée, on peut penser que cela contribue sans doute à accroître cette tendance à comparer les Canadiens à la nature. D'autant plus que Riopelle est sans doute le Canadien qui a le plus de succès en Europe à cette époque. D'ailleurs Vigneault démontre que cette image du chasseur-trappeur canadien participe d'un mythe qui se dessine autour de la figure de l'artiste à un tel point qu'une confusion naît de cette création⁴⁸⁸.

⁴⁸⁴ Jean Carew, « Space and the Individual », *Art News and Review*, Londres, 8 octobre 1958. MBAC/ dossier Paul-Émile Borduas, Livre 2.

⁴⁸⁵ Anonyme, « Deliciousness on Paint. Mr. Borduas's Luxurious Manner », *London Times*, Londres, 10 octobre 1958. MBAC/ dossier Paul-Émile Borduas, Livre 2.

⁴⁸⁶ Louise Vigneault, 2002, *op. cit.*, p. 271.

⁴⁸⁷ Plus précisément, Vigneault parle d'un « emprunt au modèle du pionnier nomade ». Voir Louise *Ibid.*, p. 291.

⁴⁸⁸ L'anecdote qu'elle décrit mérite d'être explicitée ici afin de démontrer à quel point cette association avec la nature est fréquente. Ainsi, dans un article, le critique américain, Fitzsimmons affirme que pour lui, les œuvres de Riopelle « évoque[nt] une dense forêt la nuit avec le ciel bleu perçant ici et là à travers les branches et le feuillage. Cette expression verte de sauvagerie n'est peut-être pas surprenante puisque Riopelle vient du Canada et qu'il travailla un temps comme bûcheron ». Riopelle répond alors

4.6 Conclusion

À Montréal et à Ottawa, le milieu de la critique est assez réceptif à l'art non figuratif des artistes du corpus. Bien que l'acceptation de cette esthétique avant-gardiste ne soit jamais unanime, au début de la décennie l'ouverture face à la nouveauté y est généralement mieux tolérée que dans la ville de Québec où il subsiste, même à la fin des années 1950, un discours définitivement en faveur de l'art figuratif. Par ailleurs, la circulation des informations par l'entremise de l'Agence canadienne de presse facilite la transmission des nouvelles artistiques et est reprise par plusieurs journaux au pays qui témoignent fièrement de la réussite des artistes à l'étranger.

Cela dit, les questions identitaires évoquant ce lien d'appartenance subsistent dans la réception critique des artistes. Certes, les enjeux à Montréal, au Québec et au Canada ne sont pas les mêmes que sur la scène internationale et il semble bien que la difficulté de définir l'école canadienne au pays semble, au contraire, naturellement aller de soi à l'étranger. On peut ainsi se demander si cette apparente unité réside dans le fait que, justement, ce qui est montré ailleurs est soigneusement déterminé, sinon en harmonie avec les progrès artistiques mondiaux. Chose certaine, au Canada, l'appropriation du succès international des artistes canadiens-français passe généralement par une filiation nationale, tandis que dans leur propre province l'identité « locale » de artistes n'est pas systématiquement citée.

par l'entremise d'un autre journal : « Comme je suis canadien d'origine, on parle toujours des grandes forêts canadienne à propos de mes tableaux [...] Je ne suis pas le peintre des forêts vierges, des prairies ». Voir Pierre Schneider, *Riopelle, signes mêlés*, Paris et Montréal, Maeght et Leméac, 1972, p. 39, cité dans Louise Vigneault, *ibid.*, p. 291.

CHAPITRE V

DISCOURS ET CHEMINS D'EXIL

Il est inévitable que les voix qui s'élèvent au-dessus des rideaux de silence, des déserts et des océans, se croisent et se reconnaissent et, d'écho en écho, se fusionnent pour former le cri ultime de l'homme réclamant la vie à son image, son amour et sa magie. Le temps est venu de nommer nos raisons de vivre, de dessiner la ligne de feu qui sera notre trajectoire encore vive dans un monde recommencé ou momifié⁴⁸⁹.

- Roland Giguère, Paris, février 1955

Les chemins de l'exil sont souvent complexes et peuvent être nombreux. L'exil peut être forcé et le terme est souvent employé dans un contexte politique. Bien que le *Multi-dictionnaire de la langue française* le définisse comme la « situation d'une personne forcée de vivre hors d'un lieu, généralement sa patrie⁴⁹⁰ », certaines définitions, dont celle du *Petit Robert*, sont plus nuancées. Selon ce dernier, l'exil n'est pas obligatoirement « une expulsion de quelqu'un hors de sa patrie, avec défense d'y rentrer », mais peut aussi être « volontaire, qu'on s'impose selon les circonstances⁴⁹¹ ». Dans cette perspective, l'exil ne serait pas nécessairement forcé. Ainsi, le terme « chemins d'exil » utilisé dans ce mémoire peut être compris dans un sens plus large comme les voies qui conduisent l'artiste à l'étranger – en exil.

⁴⁸⁹ Roland Giguère, 1955, *loc.cit.*, p. 19.

⁴⁹⁰ Marie Éva de Villers, *Multi-dictionnaire de la langue française*, 3^e éd., Montréal, Québec /Amérique, 1997, p. 594.

⁴⁹¹ Josette Rey-Debove et Alain Rey (dir.), *Le Nouveau Petit Robert*, *op. cit.*, p. 859.

Une première partie de ce chapitre est donc consacrée à l'étude des raisons qui ont mené les artistes non figuratifs à s'exiler. Afin de bien comprendre les enjeux et problématiques en cause, ces motifs seront analysés et contextualisés à la lumière des propos évoqués par les artistes au sujet de leur propre situation et seront mis en perspective avec les discours critiques des années 1950, ainsi qu'avec les entrevues réalisée par France O'Leary en 1966⁴⁹². En second lieu, une analyse plus approfondie de l'usage terminologique et du champ lexical de l'exil sera réalisée, puis quelques caractéristiques de ces discours seront mises de l'avant afin de comprendre comment s'est réellement constitué le discours de l'exil dans la critique montréalaise.

5.1 Les chemins d'exil

Parmi les raisons qui poussent les artistes à quitter le pays au cours des années 1950, celles qui reviennent le plus souvent dans la littérature critique des journaux sont le climat social, le besoin de briser l'isolement intellectuel et artistique, le besoin d'élargir les horizons, les raisons économiques liées au sort de l'artiste et à la reconnaissance des œuvres et de son statut dans la cité, ainsi que les études (avec ou sans bourse). Cela dit, Borduas avait fait part de ses intentions au moment de son exposition au Foyer de l'Art et du Livre, à Ottawa, en octobre 1952 :

[...] C'est avec regret que nous avons appris la nouvelle de son départ. Paul-Émile Borduas espère trouver à Paris un climat plus favorable à l'éclosion d'œuvres qui soient une expression de sa personnalité et il va sans dire qu'il règne là bas pour l'artiste une liberté très grande et que la vie artistique y est beaucoup plus intense qu'elle ne l'est ici⁴⁹³.

⁴⁹² Pour mémoire, les artistes interrogés sont Fernand Leduc, Marcelle Ferron, Edmund Alleyn, Léon Bellefleur, Marcelle Maltais, Germain Perron et Réal Arsenault, France O'Leary, 1966, *loc. cit.*, p. 28-38.

⁴⁹³ Guy Sylvestre, « Borduas nous quitte », *Le Droit*, Ottawa, 18 octobre 1952, [p. ? et] p. 21. Par ailleurs, François-Marc Gagnon affirme que Borduas, dès le retour de son premier exil (1928 à 1932), « et durant toutes les années trente, vit dans une sorte de désert culturel [...] La pensée de l'exil ne le quitte pas ». Durant les années 1940, Borduas envisage toujours l'exil, mais des circonstances retarderont son projet de quelques années. Voir François-Marc Gagnon, « Les exils de Borduas »,

Cependant, à l'exception de Borduas qui annonce son départ des mois à l'avance et d'Alleyn qui en informe aussi la presse, il n'y a pas d'évidence formulée clairement par les autres artistes du corpus au moment du départ, pas de déclaration publique du type « *je pars parce que ...* » dans la presse écrite de l'époque.

Plusieurs raisons évoquées par les artistes se trouvent par ailleurs dans un article de Claude Picher, daté du 4 juin 1955, dont le point de départ est l'imminence du séjour d'Edmund Alleyn à Paris. En effet, l'artiste souhaite y faire carrière et exprime son intention d'y vivre de son art. Pour Picher, ce cas constitue l'occasion de réactualiser la question du « problème » économique de vouloir faire carrière et vivre de son métier.

[L]a disparition des grandes fortunes et l'augmentation du coût de la vie sont les facteurs les plus importants » [et menacent, selon Picher, les artistes, plus qu'au temps de Pellan et de Suzor-Côté]. Quel est le sort de l'artiste au Canada et particulièrement dans notre province? Soit qu'il aille vivre à l'étranger, comme Pellan, Jean Benoit, Mimi Parent, imitant en cela nombre d'intellectuels et d'hommes de science canadiens, avec la différence que ces derniers possèdent des professions plus rentables. Soit qu'ils se consacrent au professorat, ce qui les empêchent de se donner entièrement à leur art [...], soit qu'ils se confinent à la solitude et à une vie d'ermite [...] pour devenir tôt ou tard la proie des marchands de tableaux, qui exigent d'eux un style « vendable », soit qu'ils se consacrent à l'art commercial [...] ou soit enfin qu'ils abandonnent complètement. [...] Y a-t-il un remède à cette situation qui met en péril notre culture? Oui. Il faut admettre qu'au Canada les bourses artistiques sont de plus en plus nombreuses [...] Mais] Que vaut un métier de peintre [...] si parfait soit-il, si les œuvres qui en ressortent ne trouvent pas de marché chez nous? [...] Qui achète de la peinture? Personne sauf exceptionnellement des rares collectionneurs⁴⁹⁴.

1992, *loc. cit.*, p. 11-12 et Gilles Lapointe, « L'ultime expérience de détachement. Borduas à Paris en 1955 », 2011, *loc. cit.*, p. 137-147.

⁴⁹⁴ Claude Picher, « Le sort des artistes dans la province de Québec », *L'Évènement-Journal*, Québec, 4 juin 1955. MNBAQ/ dossier Edmund Alleyn, 1954-1966.

Souvenons-nous que l'auteur de ces lignes est d'abord un peintre qui prend part à plusieurs expositions au cours des années 1950 (il expose même parfois aux côtés de ceux qu'il critique) et dont la pratique est reconnue. Du fait de ses fonctions professionnelles de directeur des expositions au MPQ, de ses activités de critique d'art et de son rôle de secrétaire à *Vie des Arts* ainsi qu'aux Concours artistiques de la Province, cette prise de parole concernant les enjeux économiques est d'autant plus significative de la réalité qu'il côtoie et qui est décrite dans ce passage.

En 1966, soit seulement une dizaine d'années après leur départ de Montréal – et onze ans après l'article de Claude Picher –, sept artistes ont participé à une série d'entrevues menées par France O'Leary⁴⁹⁵, L'expérience plus récente de la Révolution tranquille, effectivement en pleine floraison en 1966, donne tout un nouveau sens aux actions entreprises dix ans plus tôt, ainsi que le confie la peintre Marcelle Maltais :

Si c'était aujourd'hui à refaire, je ne m'exilerais ni à Paris, ni encore moins à New York, car il n'existe plus de raisons valables de quitter le Québec : l'atmosphère intellectuelle y est devenue respirable, l'évolution politique y est passionnante et à tous les points de vue son réveil ne justifie plus ce rêve d'exil, qui était celui de notre génération⁴⁹⁶.

Marcelle Maltais (née en 1933) arrive à Paris en 1958, elle y est donc depuis huit ans au moment de cette entrevue et pourtant, son commentaire marque avec justesse un point de rupture dans le phénomène de l'exil des artistes non figuratifs. Le « réveil » du Québec dont il est question apporte un éclairage complémentaire à l'article de Claude Picher auquel viennent s'ajouter « l'atmosphère intellectuelle » et « l'évolution politique » dans la liste des raisons qui font du Québec des années 1950, un endroit qu'il faut quitter à tout prix.

⁴⁹⁵ Il s'agit de la même entrevue citée en introduction de ce mémoire.

⁴⁹⁶ France O'Leary, 1966, *loc. cit.*, p. 37.

5.1.1 L'Enjeu économique où se consacrer à son art

Dans l'ensemble des artistes pris à témoins, Fernand Leduc est, en 1947, le premier à s'installer pour vivre à Paris⁴⁹⁷. De retour de son premier exil en 1953, le peintre avait fait état des difficultés de se procurer de la matière pour peindre et avait avoué être rentré au Québec par nécessité financière. Interrogé par France O'Leary lors de son second exil parisien (1959-1970), à la question « *dans quel état êtes-vous venu à Paris ?* » Leduc répond : « c'est dans un état de libération que je suis venu ici, puisque je quittais un travail qui était un gagne-pain. J'avais obtenu une bourse du Conseil des arts du Canada, qui me permettait d'entrevoir une année complète sans soucis matériels et, en outre, de me consacrer uniquement à ma peinture⁴⁹⁸ ».

L'artiste soulève ici une autre facette de la question économique, à savoir le fait de devoir travailler autrement que de peindre pour subvenir à ses besoins. Ici, la libération associée aux contraintes financières, au fait de faire ce qu'il aime – peindre – rejoint la réalité de bien d'autres artistes à Montréal et au Québec également, où faute de moyens, la carrière artistique est reléguée au second plan. Répondant à une attaque de John Steegman contre l'art abstrait en 1958, Leduc fait d'ailleurs état de cette dure réalité au directeur du Musée des beaux-arts de Montréal :

[S]ait-il seulement comment vivent les artistes de Montréal, a-t-il visité leurs ateliers, sait-il que la plupart d'entre eux doivent cumuler les emplois pour subvenir à leurs besoins et peindre à loisir, soupçonne-t-il ce qu'ils ont risqué pour parfaire leurs études, voyager à leurs frais [...] ⁴⁹⁹.

Les propos de Bellefleur vont aussi dans ce sens : « Au Québec, les artistes ne se consacrent pas la majorité de leur temps à la peinture parce qu'ils ne le peuvent

⁴⁹⁷ Au moment où Leduc arrive à Paris, le 4 mars 1947, Riopelle y séjourne déjà, mais pas encore de manière définitive.

⁴⁹⁸ France O'Leary, 1966, *loc. cit.*, p. 29.

⁴⁹⁹ Anonyme, « L'Affaire du Musée. Fernand Leduc répond aussi à M. Steegman », *Le Devoir*, 4 septembre 1958. MNBAQ/ dossier Fernand Leduc 1957-1966.

matériellement pas, le contexte nuit à leur évolution⁵⁰⁰ ». D'ailleurs, cette réalité lui est bien familière puisqu'il doit concilier l'enseignement à temps plein, le jour, avec sa pratique picturale le soir. Un article paru en 1951 dans le *Standard* et intitulé « Leading Montreal Artist Must Teach for Living⁵⁰¹ » atteste également de cette réalité économique⁵⁰². D'ailleurs, Guy Robert écrit que : « L'obscur et difficile travail d'exploration de Bellefleur en atelier se trouve fortement stimulé par l'imminence du moment tant attendu de pouvoir enfin s'employer entièrement à peindre [...] Juin 1954 marque ainsi la fin de la lourde tâche d'enseignement que Bellefleur s'est imposée pendant vingt-cinq ans⁵⁰³ ». Ainsi, l'artiste quitte pour Paris à peine quelques mois plus tard, mais non sans peine⁵⁰⁴.

Le départ de Jean-Paul Jérôme pour Paris en septembre 1956 se fait aussi sans aucune aide financière gouvernementale. Dans le cadre d'une entrevue réalisée en 1980 par Robert Marteau pour la radio de Radio-Canada, Jérôme parle lui aussi de son amertume, lorsqu'il rentre à Montréal en 1959, de se voir contraint de travailler uniquement avec le pastel, parce qu'il n'a pas les moyens de se procurer des matériaux plus onéreux⁵⁰⁵. D'ailleurs, cette question du coût financier de la matière première, tant pour les artistes à Montréal que pour ceux qui quittent pour Paris,

⁵⁰⁰ France O'Leary, 1966, *loc. cit.*, p. 36.

⁵⁰¹ Michael Forster, « Leading Montreal Artist Must Teach for Living », *The Standard*, Montréal, 7 juillet 1951. MBAC/ dossier Léon Bellefleur.

⁵⁰² Cela ne l'empêchera pas de quitter pour aller étudier la technique de l'eau-forte à Paris entre 1954 et 1955. Peu après son retour à Montréal, il quitte l'enseignement pour se consacrer entièrement à la peinture. En 1958, c'est grâce à une bourse de recherche du CAC qu'il retourne à Paris étudier la lithographie. Voir Guy Robert, 1988, *op. cit.*, p. 47.

⁵⁰³ *Ibid.*, p. 43.

⁵⁰⁴ Guy Robert souligne aussi que Bellefleur a cinq enfants. Son salaire d'instituteur et les coûts de la vie ne lui avaient pas permis de faire d'économies pour entreprendre le voyage. L'exposition *Léon Bellefleur Paintings ; Anne Kahane, Sculpture*, au MBAM du 1^{er} au 17 octobre 1954 aurait donc été organisée afin de financer le voyage. Guy Robert, *Ibid.* Par ailleurs, la liste des 33 œuvres (19 huiles et 13 aquarelles) qui se trouve dans les archives du MBAM indique qu'une seule huile aurait été vendue : *Les chanterelles bleues*. MBAM/ Source : A *E635, dossier de l'exposition no. 1084.

⁵⁰⁵ Service des transcriptions et dérivés de la radio, *L'Atelier de Jean-Paul Jérôme*, Fernand Ouelette (réalisateur) et Robert Marteau (Interview), Montréal, Maison de Radio-Canada, 2 décembre 1980, p. 8. MNBAQ/ dossier Jean-Paul-Jérôme.

Marcelle Ferron l'explique très bien lorsqu'elle affirme avoir peint des miniatures dans ses premières années à Paris :

À mon arrivée en France, j'étais assez pauvre. Mon seul revenu assuré était le chèque de pension que je recevais de l'Armée canadienne en tant que femme d'officier. Bien sûr, j'avais des économies, mais avec 300 \$ par mois, je devais faire attention. Inutile de dire que les tubes de peinture se faisaient rares. Comme je peignais beaucoup malgré tout, je faisais de la peinture lilliputienne, chose que j'avais commencée à Montréal quelques mois auparavant. Mes toiles n'étaient pas plus grosses qu'un timbre! J'ai rencontré par hasard un homme qui était propriétaire d'une usine de peinture. Je lui ai parlé de la petitesse de mes tableaux. Je ne demandais rien, mais il a insisté pour me donner d'énormes sacs de pigments de peinture. En quelque sorte, je lui dois une partie de mon succès à Paris⁵⁰⁶.

Bien que l'arrivée à Paris est loin d'être un gage de succès financier, plusieurs artistes affirment cependant que la vie y est plus facile, simplement parce que les gens y sont moins matérialistes : « On a moins conscience d'être pauvre à Paris que dans n'importe quelle autre ville d'Amérique où la situation matérielle occupe une place primordiale⁵⁰⁷ » affirme Alleyn à France O'Leary. De fait, il ajoute, que « [s]i des exilés restent ici [à Paris], c'est parce que c'est un lieu où ils peuvent vivre et travailler⁵⁰⁸ ».

Cependant, le cas d'Alleyn est bien particulier. Quittant le Québec pour s'installer à Paris à la fin de 1955 avec 2750 \$ de prix en poche⁵⁰⁹, il a fermement

⁵⁰⁶ Ainsi, Marcelle Ferron affirme que les tubes « coutaient les yeux de la tête » et qu' « il fallait être riche pour pratiquer cet art ». Voir Marcelle Ferron et Michel Brûlé, 1996, *op. cit.*, p. 97-98.

⁵⁰⁷ France O'Leary, 1966, *loc. cit.*, p. 34.

⁵⁰⁸ *Ibid.*, p. 33.

⁵⁰⁹ Quelques mois auparavant, le Grand prix de peinture aux concours artistiques de la Province lui valait une bourse de 1500 \$. Au mois de mai de la même année, il avait aussi remporté le Prix Alexandre Thérien d'une valeur de 1250\$. Voir au chapitre 4 pour plus de précisions au sujet de ces prix.

l'intention de vivre de son art⁵¹⁰. En 1956, il obtient une bourse de la Société Royale du Canada qui sera déterminante dans le fait de pouvoir s'y établir⁵¹¹. Il semble que l'enjeu financier ne se soit pas posé de la même manière pour Alleyn que ce ne l'a été pour Jérôme; à l'instar du souhait formulé lors de son départ pour Paris, Alleyn affirme cinq ans plus tard qu'il est en effet possible de vivre de son art⁵¹².

5.1.2 Visibilité et reconnaissance

Sur le plan de la reconnaissance, Borduas représente sans doute l'exemple le plus cité de l'artiste qui s'exile dans une quête de consécration. Selon Louise Vigneault, après les événements entourant *Refus Global*, l'artiste « décide de se retirer du milieu montréalais et de chercher ailleurs une reconnaissance de sa position⁵¹³ ». Jean-Pierre Denis affirme aussi que son parcours est élaboré stratégiquement, dans cet objectif : « Aller à New York pour être reconnu à Montréal, aller à Paris pour être reconnu à New York, et enfin, aller au Japon pour pouvoir dire qu'il a fait le tour du "one big world", puis revenir à Saint-Hilaire...⁵¹⁴ ».

Bien que les raisons personnelles ne soient pas les mêmes pour chacun, ces propos trouvent écho dans le raisonnement d'Edmund Alleyn qui insiste sur la nécessité d'être reconnu à l'étranger : « En dehors du grand marché international, il n'y a pas d'audience universelle pour un peintre. Il faut se manifester hors de ses

⁵¹⁰ Claude Picher, « Le sort des artistes dans la Province de Québec », *L'Évènement-Journal*, Québec, 4 juin 1955. MNBAQ/ dossier Edmund Alleyn, 1954-1966.

⁵¹¹ Dans une lettre datée du 9 avril 1956 et adressé à Jean-René Ostiguy, Alleyn alors à Paris, lui parle de sa demande de bourse et fait appel à son soutien : « P.S. Je sollicite une bourse de la Société Royale... Si tu pouvais donner un coup de pouce, je te serais reconnaissant ». Lettre d'Edmund Alleyn à Jean-René Ostiguy, Paris, 9 avril 1956, p. 4. MBAC/ Dossier d'exposition 5.5 C « Canadian abstract painting », 1956 – (file1), Exhibition in Gallery.

⁵¹² Propos rapportés par Stéphane Moissan : « Je me suis risqué à lui demander si la peinture apportait assez de "pain sur la planche" ...A [sic] ma grande surprise, il a répondu positivement ». Voir Stéphane Moissan, « Edmund Alleyn », *La Patrie*, 17 juillet 1960, p. 98.

⁵¹³ Louise Vigneault, 2002, *op. cit.*, p. 146.

⁵¹⁴ Jean-Pierre Denis, « L'exil au temps des automatistes », *Le Devoir*, Cahier spécial « Refus global : un lieu de mémoire », 9 mai 1998, p. E-16, cité dans Louise Vigneault, *ibid.*, p. 147.

frontières. Nombre de bons peintres au Canada ne seront jamais en vedette, parce qu'ils ne sont pas dans un grand centre⁵¹⁵ ». Ainsi, le fait d'appartenir au Québec et de choisir d'y rester pourrait avoir des effets indésirables sur la portée de l'art et sur sa reconnaissance, tant à l'étranger qu'au pays. C'est entre autres ce qu'affirme Alleyn au sujet de Riopelle : « notre gloire nationale en peinture est Riopelle. Or il a été reconnu par le Québec après l'avoir été en France : on lui pardonne d'avoir élu la France comme foyer. On l'accueille parce qu'il a réussi. On peut se demander s'il en serait ainsi s'il était resté au Canada⁵¹⁶ ».

D'ailleurs, en 1955, de Repentigny fait de la diffusion des artistes canadiens à l'étranger un enjeu majeur pour Montréal – et pour le Québec. Il déplore le fait que les artistes canadiens vivant à l'étranger ne soient pas suffisamment diffusés et constate que, trop souvent, la seule occasion d'en connaître le travail est d'aller les voir ailleurs. Tel qu'il le souligne, le cas de Riopelle très représentatif de ce constat :

Il n'y a guère, depuis une couple d'années, d'exposition internationale de peinture contemporaine qui ne comprenne un tableau du peintre ci-devant montréalais Jean-Paul Riopelle. Et surtout, il n'y a guère d'exposition de peinture canadienne dans le cadre des grands [sic] biennales qui ne comprennent plusieurs toiles de Riopelle. Même les Japonais, quand ils organisent des expositions internationales, font venir des tableaux de ce peintre qui, il y a neuf ans, quitta Montréal pour Paris. Il n'y a qu'au Canada, et particulièrement à Montréal, où son œuvre soit inconnue du public⁵¹⁷.

⁵¹⁵ France O'Leary, 1966, *loc. cit.*, p. 33.

⁵¹⁶ *Ibid.*, p. 34. Ces propos rejoignent l'analyse de Marcel Fournier au sujet de Robert Roussil. Fournier reprend l'exemple de la théorie des champs de Bourdieu pour expliquer que l'artiste s'assure une meilleure position dans le champ local lorsqu'il obtient la reconnaissance d'un champ de plus grande importance. Cette explication est entre autres formulée dans l'introduction de ce mémoire. Voir le texte de Marcel Fournier, « L'artiste et l'exil. Robert Roussil entre Tourettes-sur-Loup et Montréal », dans Guy Bellavance (dir.), 2000, *op. cit.*, p. 55.

⁵¹⁷ Rodolphe de Repentigny, « Propos et impressions de Riopelle », *La Presse*, 20 mai 1955, p. 74.

Le texte qui accompagne la vignette d'une œuvre de Riopelle, reproduite dans la même édition du quotidien se lit d'ailleurs comme suit: « C'est la seule façon qu'on a de la voir [l'œuvre], étant donné que notre musée ni aucune galerie de Montréal ne possèdent d'œuvres de ce peintre montréalais de réputation internationale⁵¹⁸ ». De Repentigny déplore aussi le fait que les artistes en exil aient souvent plus de visibilité à l'extérieur du pays que dans leur milieu d'origine⁵¹⁹ et que les œuvres des artistes montréalais soient parfois plus connues dans les autres centres artistiques que dans leur propre province⁵²⁰. Ce faisant, le critique prône la nécessité d'une meilleure circulation des expositions d'artistes canadiens au Canada, afin de favoriser leur reconnaissance dans leur propre pays et de favoriser les liens entre les artistes eux-mêmes⁵²¹.

5.1.3 L'engagement de l'État

En demandant à Leduc si « [l]es peintres canadiens doivent [...] encore s'exiler pour être reconnus par leur pays » France O'Leary reconnaît d'emblée l'existence du phénomène. La réponse de Leduc à cette question lourde de sens oriente les motifs de l'exil vers l'enjeu de la reconnaissance du statut de l'artiste, qu'il place avant celle de son succès international. Pour lui (en 1966), le rôle de l'état a une incidence certaine sur la reconnaissance et a aussi un lien avec l'exil. D'abord parce que l'État doit reconnaître le statut de l'artiste, ensuite parce qu'il doit y consacrer les sommes nécessaires. Avant tout, il s'agit pour lui d'une question de « fierté culturelle » et « d'engagement culturel ». L'état se doit de retenir ses artistes : « c'est son rôle de les faire valoir⁵²² ». De fait, il affirme que « si la société dans laquelle il

⁵¹⁸ Anonyme, « Une œuvre de Riopelle, vue à New York », *La Presse*, 20 mai 1955. MBAC/ dossier Riopelle, Livre 1.

⁵¹⁹ Rodolphe de Repentigny, « Propos et impressions de Riopelle », *loc. cit.* p. 74.

⁵²⁰ Rodolphe de Repentigny, « L'union a des avantages en art aussi », *La Presse*, 18 février 1956, p. 74.

⁵²¹ Rodolphe de Repentigny, « Peintures canadiennes: confrontations », *La Presse*, 16 juin 1956, p. 75.

⁵²² France O'Leary, 1966, *loc. cit.*, p. 30.

évolue fait preuve d'une fierté culturelle, elle gardera plus facilement ses artistes, ses intellectuels et ses hommes de science⁵²³ ». Cela sous-tend aussi toute la question de l'offre de bourses pour soutenir financièrement les artistes, tant au pays qu'à l'étranger, et est nécessairement lié avec les témoignages des artistes concernant la possibilité de se consacrer à leur art⁵²⁴.

5.1.4 Liberté et ouverture

C'était pour moi un besoin impétueux de partir, dit-il. Je tournais en rond ici, insatisfait de moi comme de ma peinture. Mais comment savoir ce qui ne va pas quand on a rien vu d'autre que son milieu habituel. L'enseignement tout technique et théorique de l'École des Beaux-arts m'avait desséché. Et d'un cadre provincial j'avais hérité les préjugés, les refoulements. L'homme en moi était atrophié, le peintre désincarné⁵²⁵.

Cet état dont témoigne rétrospectivement Jean-Paul Jérôme à son retour de Paris, en 1959, reflète une autre facette du besoin de s'exiler. Alors que le contexte social est certes encore l'objet d'un sentiment d'oppression pour l'artiste, le besoin d'enrichissement personnel, de recherche et d'ouverture sont également des dimensions dont il faut tenir compte dans cette quête.

⁵²³ *Ibid.*, p. 29. Corolairement, Roland Giguère écrivait en 1955 : « L'immensité du Canada en plein développement économique est peut-être l'une des raisons pour lesquelles l'art tient une place restreinte dans ce pays, mais il y a surtout le fait d'une société qui ignore ou rejette ses artistes [...] ». Voir Roland Giguère, « Peinture vivante au Canada », *loc. cit.*, p. 19.

⁵²⁴ Rappelons qu'Alleyne reçoit une bourse de la Société royale du Canada en 1956, que Bellefleur et Ferron obtiennent tous deux une bourse du CAC en 1958, et que Leduc est aussi récipiendaire d'une bourse du CAC en 1959. Borduas qui a fait deux demandes de bourses n'aura pas eu cette chance. D'ailleurs, Marcel Barbeau attribue une part de responsabilité du destin tragique de Borduas à l'État : « Avant de partir pour New York, Borduas aurait demandé une bourse au gouvernement fédéral ; elle lui avait été refusée. Ottawa récompense nos grands artistes après leur mort... On vient de présenter généreusement le nom d'Émile Borduas pour le prix Guggenheim. Il est mort. Il n'est plus dangereux ». Voir Marcel Barbeau, « L'exilé Borduas », *Revue socialiste pour l'indépendance du Québec et la libération prolétarienne nationale des Canadiens français*, n° 4, juin 1960, p. 56.

⁵²⁵ Jean Bouthillette, « La Peinture, une aventure poétique », [source inconnue], [s.d., probablement 1959 ou 1960 puisqu'il est question du retour de Jérôme à Montréal après son séjour à Paris et de son poste comme enseignant à l'ÉBAM]. MNBAQ / dossier de Jean-Paul Jérôme.

Ce témoignage fait aussi échos aux raisons évoquées par Borduas lors de son exposition au Foyer de l'Art et du Livre à Ottawa en 1952, soit avant son départ pour New York. Le journaliste rapporte en effet qu'il « espère trouver à Paris un climat plus favorable à l'éclosion d'œuvres qui soient une expression de sa personnalité et il va sans dire qu'il règne là-bas pour l'artiste une liberté très grande et que la vie artistique y est beaucoup plus intense qu'elle ne l'est ici⁵²⁶ ».

5.2 Champ lexical du vocabulaire de l'exil et des exilés

Bien que l'usage du mot « exil » soit utilisé dans le vocabulaire journalistique pour traiter de la condition des artistes européens venus en Amérique à cause de la Seconde Guerre mondiale et que son emploi soit couramment en usage dans les discours contemporains aux années 1950 et dans les entrevues menées par France O'Leary en 1966, l'expression semble avoir été très peu employée par les critiques d'art au cours de la période qui nous concerne.

De ce fait, un relevé des autres terminologies employées pour parler des migrations d'artistes dans les discours critiques des années 1950 s'impose dans la compréhension de ce phénomène. Ainsi, les expressions communément employées pour parler de l'exil sont le plus souvent liées aux motifs du départ à l'étranger. On parle de départ, de voyage, de séjour (d'étude ou pas) et de travail, mais presque jamais d'un « exil ». Même lorsqu'un article porte sur l'artiste à l'étranger au moment où paraît le texte, le critique ne parle que très rarement d'un « exilé ». La question est

⁵²⁶ Guy Sylvestre, « Borduas nous quitte », *Le Droit*, Ottawa, 18 octobre 1952. MBAC/ dossier Paul-Émile Borduas, Livre 2. Il faut par contre se garder des analyses hâtives. Le cas de Borduas, qui a fait l'objet de plusieurs lectures, révèle un second niveau de compréhension. Selon Gilles Lapointe « [c]ette recherche d'une sortie hors du pays natal ne répond pas simplement à une soif de liberté et de nouveauté ». Elle relève d'enjeux identitaires beaucoup plus complexes liés à son besoin de détachement dans les lieux de ses exils et de redéfinition « à son rapport d'appartenance à son lieu d'origine ». À ce sujet, voir Gilles Lapointe, 2008, *op. cit.*, p. 35.

plutôt orientée dans l'optique d'un séjour prolongé et le critique indique depuis combien de temps l'artiste est parti.

Dans l'ensemble des articles recensés, soit environ 400 articles de journaux et de revues, le terme « exil » est employé seulement dans 6 articles et, dans tous les cas, ils ont été écrits après 1958. De ces articles, le premier porte sur une exposition de Leduc à la Galerie Agnès Lefort⁵²⁷, 2 portent sur le retour de Jérôme en 1959⁵²⁸, 2 sur le succès de Ferron à Paris en 1960⁵²⁹ et le dernier est rédigé par Marcel Barbeau, quelques mois après la mort de Borduas, en 1960⁵³⁰.

Avant 1958, quatre articles faisant usage d'une terminologie similaire ont été recensés. Le premier provient d'une déclaration de Fernand Leduc lors du lancement de la première exposition de l'AANFM, en 1956 : « Ainsi viendra le temps où les départs ne seront plus des expatriations, l'artiste vivra dans la cité⁵³¹ ». Le second commentaire est tiré d'un article de 1955 dans le *Montreal Star*, alors que Borduas expose à New York. On peut y lire : « one great Canadian expatriate⁵³² ».

Enfin, deux autres cas s'ajoutent à ce repérage terminologique. Le premier est issu d'une lettre de Borduas publiée dans *Le Devoir* où, pour parler de son propre

⁵²⁷ Paul Gladu, « Leduc et Borduas. Ils domptent la peinture abstraite », *Le Petit Journal*, Montréal, 1^{er} juin 1958, p. 74.

⁵²⁸ René Chicoine, « Cela s'appelle l'aurore (boréale) » *Le Devoir*, 27 mai 1959 ; Paul Gladu, « Nostalgie? Hantise? Décision rationnelle? Dans un studio de Paris, Jérôme découvre la... nature canadienne », *Le Petit Journal*, Montréal, 24 mai 1959, p. 112. MNBAQ/ dossier Jean-Paul Jérôme.

⁵²⁹ Anonyme, « Marcelle Ferron, peintre en exil. Lutte fructueuse d'une artiste à Paris », *La Presse*, Montréal, 18 février 1960 ; Anonyme (PC), « Succès à Paris d'une artiste de Montréal », [source inconnue], [février ?] 1960. MNBAQ/ dossier Marcelle Ferron.

⁵³⁰ Marcel Barbeau, « L'exilé Borduas », *loc. cit.*, p. 56.

⁵³¹ Anonyme, « Une exposition qui laisse présager que l'artiste pourra "vivre dans la cité" », *La Presse*, Montréal, 28 février 1956, p. 36-37.

⁵³² Jerry Clark, « Jerry Clark's, New York, Talk with an Artist », *Montreal Star*, 9 juin 1955. MBAC/ dossier Paul-Émile Borduas, Livre 2.

exil, mais sans en utiliser le terme, il affirme qu'il lui a « fallu émigrer à New York⁵³³ ». Enfin, dans un article de Catherine Jones du *Macleans Magazine* portant sur Riopelle, l'auteure affirme qu'il est connu partout dans le monde, mais que dans son propre pays, il est un étranger, « a foreigner »⁵³⁴.

5.2.1 Exil et expatriation

Par définition, l'expatriation est l'« action d'expatrier ou de s'expatrier⁵³⁵ » et elle se rapproche beaucoup de l'exil en ce sens qu'elle offre la même possibilité de pouvoir choisir, d'en décider soi-même et d'être volontaire : « qu'on s'impose selon les circonstances, le danger⁵³⁶ ». Le *Nouveau Petit Robert* définit l'exil comme ayant un grand rapport de sens, au même rang que le bannissement, la déportation, l'émigration, l'expulsion et la proscription. Dans cette liste, force est d'admettre que seule la définition de l'exil offre cette possibilité du libre choix, comme l'expatriation et l'émigration. Et si l'exilé est une personne « qui est en exil », elle est, par extension, retirée « très loin », que l'expatrié a « quitté sa patrie ou en a été chassé » et que l'émigré « s'est expatriée pour des raisons politiques, économiques, etc.⁵³⁷ », on comprend que l'usage de ce vocabulaire relève d'une même famille de sens qu'il convient d'employer.

5.2.2 *Canadian Painting in Europe, 1958*

Du 20 septembre au 18 octobre 1958 a lieu, à la Jordan Gallery de Toronto, l'exposition *Canadian Painting in Europe* à laquelle prennent part Alleyn, Jérôme,

⁵³³ Noel Lajoie, « Le texte de M. Borduas », *Le Devoir*, 9 juin 1956. MBAC/ dossier Paul-Émile Borduas, Livre 2.

⁵³⁴ « ...but in his home town they think he's a foreigner », Catherine Jones, « The Native Genius We're Never Discovered », *Macleans Magazine*, 3 août 1957, p. 17.

⁵³⁵ Josette Rey-Debove et Alain Rey (dir.), *Le Nouveau Petit Robert*, op. cit., p. 862.

⁵³⁶ *Ibid.*, p. 859.

⁵³⁷ *Ibid.*, p. 742.

Borduas et Riopelle, aux côtés de 19 autres artistes « en exil » invités par la Galerie. Cette exposition constitue un important jalon dans les discours portant sur l'exil, d'abord parce qu'elle pose un regard inédit et exclusif sur cette thématique et qu'elle pose d'emblée cet état de fait comme un sujet marginal auquel elle souhaite confronter les mentalités: « to provoke ideas, challenge opinions on the controversial subject of the Canadian artist as expatriate, as world traveler, as international figure », peut-on lire dans le communiqué de presse de l'exposition⁵³⁸.

Il s'agit en effet d'une première prise de conscience de cet enjeu⁵³⁹, affirmée ouvertement par la direction d'une Galerie d'art privée et par un représentant de la GNC qui signe par ailleurs l'avant-propos du catalogue d'exposition. Ainsi, plusieurs citations du texte de Jean-René Ostiguy, sont reprises dans le communiqué de presse de la Jordan Gallery, ce qui donne d'autant plus d'importance et de légitimité à cette action. Par le fait même, la rencontre de ces deux visions participe à la construction d'un discours autour du phénomène de l'exil. D'une part, il y a reconnaissance de l'exil en tant que phénomène. D'autre part cela consiste en un effort de théorisation de cette problématique sur laquelle des mots sont apposés (« expatriate », « world traveler », « international figure ») et mis en relation, notamment avec les voyages d'études et l'ouverture sur le monde. Selon Ostiguy, l'exposition est : « an important

⁵³⁸ Jordan Gallery, « Canadians Painting in Europe », Communiqué de presse, Jordan Gallery, Toronto, 10 septembre 1958, p. 1. MNBAQ/ dossier d'Edmund Alleyn, 1954-1966.

⁵³⁹ En 1956, l'exposition *Canadian Artists Abroad* organisée par l'Art Gallery and Museum of London et mise en circulation par la GNC rassemble aussi des œuvres d'artistes canadiens à l'étranger. Elle se veut un témoignage de la richesse des acquis et de l'impact des séjours à une époque où les voyages d'artistes sont facilités : « Art cannot stand still. The artist must always be searching for new ways of expression as the world around him changes, and as he himself changes in relation to his environment [...] Travel is much easier and quicker today than ever before, and more and more Canadian artists are spending time abroad » de dire Alan Jarvis dans la préface du catalogue de l'exposition. Cependant bien qu'elle reconnaisse cette réalité du voyage, l'exposition n'aborde pas la thématique sous l'angle de l'exil. De l'avis du commissaire Clare Bice elle constitue plutôt un témoignage résultant de l'importance des différents programmes de bourses : « the exhibition may be considered a justification of the several Fellowships and Scholarships now offered ». Voir National Gallery of Canada, *Canadian Artists Abroad*, catalogue, Ottawa et London, National Gallery of Canada et Art Gallery and Museum, mars 1956, p. 1-2 [n.p.].

preview of achievements made by those artists who either had to learn a new technique which they could not learn in Canada, or needs [sic] a stimulus from the extremely vital artistic atmosphere of Europe⁵⁴⁰ ».

Le communiqué de presse se pose alors ici comme une remarquable justification médiatique de cette manifestation artistique. Le public doit aller voir cette exposition :

this exhibition, give[s] the opportunity to witness this evolution of BORDUAS and RIOPELLE [sic] as they compete with artists of international reputation. In order to profit by the advantages of continuous information on artistic developments and immediate widespread criticism and appreciation of their own work...they would rather live in Europe.⁵⁴¹

Elle permet en outre de rester à l'affût de nos artistes en Europe et de s'assurer de leur retour, définitif ou occasionnel, au Canada. Étant donné que certains artistes canadiens remportent les honneurs à l'étranger, Ostiguy souligne qu'il est d'autant plus important de rester en phase avec la scène artistique mondiale : « look at Canadian art not with chauvinistic eyes but with WORLD eyes⁵⁴² ». Enfin, tel qu'en témoigne le discours de Jean-René Ostiguy au nom de la GNC, cette exposition formule aussi la problématique de l'exil sous la forme d'un enjeu national, celui de la reconnaissance des artistes en exil, véritables ambassadeurs du Canada à l'étranger.

⁵⁴⁰ Cette phrase est soulignée dans le texte original. Jordan Gallery, « Canadians Painting in Europe », *op. cit.*

⁵⁴¹ *Ibid.*, p. 2.

⁵⁴² *Ibid.*, p. 3.

5.3 Récurrence des thématiques associées à l'artiste en exil

5.3.1 Glorification et fierté : le cas de Marcelle Ferron

Mis à part les quelques commentaires et polémiques suscités par l'art non figuratif, l'une des principales caractéristiques qui se dégage de l'analyse des écrits est la fierté ressentie et témoignée dans les articles de journaux canadiens envers les réussites des artistes à l'étranger.

Tout d'abord, l'importance des titres est manifeste dans cette analyse. L'exemple de l'exposition de Marcelle Ferron, à Paris, à la Galerie Ursula Girardin, qui donne lieu à plusieurs articles (tous issus de la Presse canadienne) illustre bien cet état de fait. À titre d'exemple on peut lire, « Une Canadienne aux portes du succès à Paris⁵⁴³ »; « Marcelle Ferron, peintre en exil. Lutte fructueuse d'une artiste à Paris⁵⁴⁴ »; « Succès à Paris d'une artiste de Montréal⁵⁴⁵ » et « Marcelle Ferron, peintre canadien, vient d'exposer avec succès à Paris⁵⁴⁶ ». Si en 1960, Marcelle Ferron connaît réellement le succès, alors que ses œuvres sont exposées à la Galerie Ursula Girardin, à l'exposition *Antagonismes* et à la Galerie Denyse Delrue, notamment, cela n'a pas toujours été le cas.

Le ton employé pour décrire Ferron est très glorificateur : « Il y a sept ans, n'écoutant que son courage et cédant à l'attrait du voyage, Madame Ferron ramassait ses penates [*sic*] et partait pour Paris. Après avoir connu le succès à Montréal

⁵⁴³ Anonyme (PC), « Une Canadienne aux portes du succès à Paris », *Le Droit*, Ottawa, 22 février 1960. MBAC/ dossier Marcelle Ferron, Livre 1.

⁵⁴⁴ Anonyme, « Marcelle Ferron, peintre en exil. Lutte fructueuse d'une artiste à Paris », *La Presse*, Montréal, 18 février 1960. MNBAQ/ dossier Marcelle Ferron, 1949-1969.

⁵⁴⁵ Anonyme (PC), « Succès à Paris d'une artiste de Montréal », [source inconnue], février (?) 1960. MNBAQ/ dossier Marcelle Ferron, 1949-1969.

⁵⁴⁶ Paquerette Villeneuve (PC), « Marcelle Ferron, peintre canadien, vient d'exposer avec succès à Paris », [source inconnue], 1960. MNBAQ/ dossier Marcelle Ferron, 1949-1969.

[...]»⁵⁴⁷, peut-on lire. Or, Ferron n'a pas véritablement connu le succès à Montréal avant son départ pour la France. Bien qu'elle y ait exposé à quelques reprises, l'art non figuratif des automatistes rencontrait encore de la résistance en 1953. En témoigne un commentaire critique daté de 1949 dans lequel l'auteur, Maurice Huot, parle à la troisième personne et trouve difficile d'appréhender les œuvres présentées chez Tranquille : « Le critique se demande si soudainement le monde n'a pas fait un pas de géant en avant, ne laissant pas aux contemporains le temps de se projeter si avant dans le futur. Le critique doit être tolérant et ne pas bouder le progrès mais dans le cas présent il faut avouer que sa tolérance est étirée à l'extrême⁵⁴⁸ ».

On peut aussi y lire que, « [t]ous les ans elle fait le voyage pour rendre visite à la famille et assister au vernissage de ses expositions⁵⁴⁹ ». Dans les faits, elle n'expose pas à Montréal entre 1953 et 1957, mais participe alors à plusieurs expositions en Europe, où elle construit une véritable carrière internationale⁵⁵⁰. Néanmoins, Paul Gladu alimente lui aussi cette confusion en affirmant le 21 février 1960 : « Chaque année elle vient exposer ses œuvres à Montréal, comme pour constater son évolution⁵⁵¹ ». Si l'artiste participe effectivement à plusieurs expositions dans les galeries montréalaises entre 1957 et 1960⁵⁵², ce n'est pas le cas

⁵⁴⁷ Anonyme, « Marcelle Ferron, peintre en exil. Lutte fructueuse d'une artiste à Paris », *La Presse*, Montréal, 18 février 1960. MNBAQ/ dossier Marcelle Ferron, 1949-1969.

⁵⁴⁸ Maurice Huot, « La Peinture Ferron-Hamelin », *La Patrie*, Montréal, 20 janvier 1949.

⁵⁴⁹ Anonyme (PC), « Succès à Paris d'une artiste de Montréal », *op. cit.*

⁵⁵⁰ La liste de ses participations à des expositions outremer est citée au chapitre 4 de ce mémoire.

⁵⁵¹ Paul Gladu, « Marcelle Ferron », *Le Petit Journal*, 21 février 1960. MNBAQ/ dossier Marcelle Ferron, 1949-1969.

⁵⁵² D'après la chronologie établie par Réal Lussier, elle expose notamment à la Galerie Denyse Delrue en mai 1957, puis chez Delrue de nouveau en décembre 1957 pour le lancement de l'album *10 Sérigraphies originale en couleurs* des Éditions Erta (dans lequel une de ses œuvres paraît). Du 10 au 23 mars 1958 elle est de retour chez Delrue pour une autre exposition de peinture, puis elle expose au MBAM en août 1958 avec l'AANFM, prend part à l'encan de Denyse Delrue en février 1959 pour le fond de secours des grévistes de Radio-Canada, tient une exposition individuelle à la Galerie Delrue en juin 1959, prend part à la *Troisième exposition Biennale de l'art canadien* de la GNC, aussi à l'été 1959, puis expose à la Galerie de l'Étable du MBAM du 11 septembre au 11 octobre 1959, dans le cadre d'*Automatisme Painting by Barbeau, Borduas, Ferron, Gauvreau, Leduc, Mousseau and*

au MBAM où elle est absente des expositions de 1953 à 1957, puis en 1959. À Québec, la situation de Ferron n'est pas meilleure et il faudra attendre 1960 pour que le MPQ expose ses œuvres pour la première fois⁵⁵³.

Enfin, la combativité est une autre caractéristique des discours portant sur les artistes en exil. Ainsi, en plus de l'usage d'un vocabulaire élogieux, on retrouve dans bon nombre d'articles des termes associant l'artiste au combattant. C'est le cas de la journaliste Lisette Fortier-Roy qui admire visiblement Marcelle Ferron:

L'entreprise de cette femme ne manquait pas d'audace. Affronter la capitale de l'univers artistique, s'y faire connaître et creuser sa place... ». Elle poursuit : « En dépit de tout ce qui actuellement se ligue contre l'expression artistique de la pensée, malgré l'incompréhension si fréquente que rencontrent ceux qui tentent de s'évader des formes traditionnelles, Marcelle Ferron accroche ses toiles auprès de celles d'artistes de renom ». Vers la fin de l'article : « ...qui donnent finalement à son œuvre le ton miraculeux dont jadis elle rêva. La voici tendue vers une nouvelle beauté et cette beauté constitue comme le printemps de sa vie d'artiste, dont le rêve intense voulu inventer un nouveau mode d'expression⁵⁵⁴.

5.3.2 Canadienneté et nature canadienne

Autant sur le plan international, on a pu voir au chapitre précédent une forte récurrence des associations entre l'œuvre de l'artiste en exil et son pays d'origine, notamment par l'usage d'un vocabulaire emprunté au registre de la nature dans l'analyse critique des œuvres, autant la critique à Montréal et à Québec livre le discours d'un exil qui semble salutaire pour les artistes du corpus. En effet, d'un point de vue nationaliste, ils se découvrent presque tous soit : un aspect canadien dans leurs

Riopelle. Enfin, elle est de retour à la Galerie Denyse Delrue en février 1960, ce qui correspond au moment de rédaction de l'article de Gladu. Réal Lussier, 2000, *op. cit.*, p. 117-119.

⁵⁵³ Une de ses œuvres circule dans le cadre de la *Troisième exposition biennale de peinture canadienne*, organisée par la GNC en 1959 et qui circule au MPQ du 7 au 24 avril 1960.

⁵⁵⁴ Lisette Fortier-Roy, « Les canadiens à Paris. Marcelle Ferron expose à la Galerie du Haut-Pavé », [Source inconnue], [s.d.] 1956. MBAC/ dossier Marcelle Ferron, Livre 1.

œuvres, un trait de caractère propre à la figure du canadien, ou encore, ils renforcent les liens vitaux avec leur pays. Selon les critiques, plusieurs se découvrent aussi être plus Canadiens que jamais lors de leur exil. Comme le confirment les quelques articles exemplifiés dans les lignes qui suivent, ces discours cultivent l'image d'un nationalisme croissant qui accentue les liens d'attache entre l'ici et l'ailleurs de l'artiste.

Dans cette optique, l'exil aurait donc profité à Jean-Paul Jérôme : il se serait retrouvé et se serait réconcilié avec lui-même, son art et la nature⁵⁵⁵. « Né à Paris sous le ciel d'exil – fût-ce, par maints côtés, un doux exil », peut-on lire dans le texte de présentation du catalogue de l'exposition⁵⁵⁶. Bien que de l'aveu du peintre, cela comporte une part de vérité – son voyage lui aurait effectivement été très bénéfique – il est possible de déceler dans un article de Paul Gladu, dont l'exposition chez Denyse Delrue en mai 1959 est le principal objet, certains éléments qui amplifient ce trait caractéristique. D'abord, l'usage de deux typographies marque bien les sections du titre, assez évocateur : « *Nostalgie? Hantise? Décision rationnelle?* Dans un studio de Paris, Jérôme découvre la... nature canadienne ». La première partie, interrogative, est rédigée en italique et les caractères, de plus petite taille, sont soulignés. L'autre portion est définie par de plus gros caractères, ce qui met en relief la dualité entre le studio de Paris et la nature canadienne.

En outre, dès le début de l'article, Gladu place le peintre en filiation avec la nature : « Un jeune artiste qui nous transporte – grâce à ses tableaux – parmi les météores et les lueurs polaires, qui donne l'idée d'un style nordique » et explique que c'est à Paris que Jérôme s'est retrouvé : « Après avoir exposé en groupe à plusieurs reprises, il est allé vivre quelque temps à Paris. C'est là que l'étincelle se produit!

⁵⁵⁵ Jérôme quitte Montréal pour Paris en septembre 1956 et revient au pays à la fin de novembre 1958.

⁵⁵⁶ Extrait du texte de présentation de l'exposition, cité par René Chicoine dans une critique qui complimente les travaux de Jérôme à la Galerie Delrue en 1959. René Chicoine, « Cela s'appelle l'aurore (boréale) » *Le Devoir*, 27 mai 1959. MBAC/ dossier Jean-Paul Jérôme.

Ce Canadien amoureux de la nature québécoise, celui qui s'était cherché (en vain?) [...] trouva soudain un moyen d'expression personnelle!⁵⁵⁷ ».

Bellefleur aussi se découvre une nouvelle manière, une nouvelle liberté dans ses œuvres lors de son premier voyage en 1954-1955 : « Je note que le voyage de Bellefleur en Europe l'a pour ainsi dire libéré⁵⁵⁸ », écrit Gladu en parlant de sa peinture et de ses dessins dont les formes seraient maintenant plus ouvertes qu'autrefois.

Les propos de Paul Gladu vont également dans ce sens alors qu'il parle de l'exposition de Ferron chez Denise Delrue en février 1960 : « j'ai vu plusieurs peintres de chez nous ne trouver véritablement leur style – et un style agréable à nos yeux canadiens – qu'après avoir traversé la frontière ou l'océan, et s'être mesuré au public de New York ou de Paris! Ferron confirme ceci avec éclat⁵⁵⁹ ». L'auteur la place en filiation avec le Canada : « On ne peut que songer à un art d'inspiration canadienne à cause de la persistance du blanc (évocation de la neige?) [...] Je ne sais quelle vigueur associée à notre nature et à notre tempérament national [...]»⁵⁶⁰ ». De son propre aveu, Ferron confirme à quel point son expérience parisienne a été enrichissante pour sa pratique : « Je me suis plus découverte ici que si j'étais restée au Canada⁵⁶¹ ». Cependant, son commentaire est axé sur le développement de son identité personnelle et artistique et elle ne situe pas son expérience de l'exil avec la question nationale.

⁵⁵⁷ Paul Gladu, « Nostalgie? Hantise? Décision rationnelle? Dans un studio de Paris, Jérôme découvre la... nature canadienne », *loc. cit.*

⁵⁵⁸ Paul Gladu, « Des dessins pour tout le monde. Les monstres de Bellefleur », *Le Petit Journal*, Montréal, 16 décembre 1956, p. 66.

⁵⁵⁹ Paul Gladu, « Marcelle Ferron », *Le Petit Journal*, Montréal, 21 février 1960. MNBAQ/ dossier Marcelle Ferron, 1949-1969.

⁵⁶⁰ *Ibid.*

⁵⁶¹ France O'Leary, 1966, *loc. cit.*, p. 30.

Enfin, il est vrai que les séjours prolongés à l'étranger sont souvent des moments d'exploration et de prises de contact avec de nouveaux horizons. Cela dit, de tous ces extraits – dont on remarquera qu'ils sont pour la plupart de la plume de Paul Gladu – se dégagent un fort sentiment nationaliste liant l'identité de l'artiste en exil à celle de son pays natal où justement, la thématique de la nature est un fort point d'ancrage.

5.4 Conclusion

La mise en place du discours sur l'exil dans la critique montréalaise passe d'abord par une redéfinition de ce phénomène au sens particulier où il est vécu par les artistes au cours de cette décennie. Le premier effort de cette théorisation remonte fort probablement à l'exposition *Canadians Painting in Europe* à la Jordan Gallery en 1958. C'est d'ailleurs à partir de cette même année que l'on commence à retrouver des traces de l'utilisation de ce terme dans les discours critiques.

En fait, si son usage est très peu fréquent dans les discours journalistiques des années 1950, ce terme est courant pour identifier les ressortissants européens venus en Amérique durant la Seconde Guerre mondiale. Il sera aussi repris plusieurs fois par France O'Leary en 1966, de même qu'utilisée communément de nos jours par les historiens contemporains à notre objet d'étude. En outre, l'expérience de l'exil, telle que relatée avec fierté et enthousiasme par les critiques des années 1950, se révèle somme toute en général assez positive au cours de cette période comme en témoigne le regard rétrospectif des artistes concernés par ces problématiques, dans l'entrevue d'O'Leary. Par contre, dans les cas où l'exil se prolonge au-delà des paramètres acceptables (motifs ou raisons considérées valables) il semble qu'on en vienne, dans les années 1960, à questionner cet état de l'artiste hors d'une province en pleine

évolution qui « tente d'entrer dans la course en intensifiant sa culture artistique⁵⁶² ». De l'expérience enrichissante et d'ambassadeur de la culture au cours des années 1950, l'artiste en exil en viendrait à être perçu négativement dans la décennie suivante. Dans son préambule, la journaliste France O'Leary explique d'ailleurs cette situation :

Nous avons tendance à considérer les peintres québécois demeurant à Paris comme des étrangers. Alors que le Québec est en plein essor, nous acceptons difficilement que certains de ses ressortissants aient établi leur domicile ailleurs. Notre nationalisme nouveau comprend mal cet état de fait. Nous adoptons en face des Canadiens hors du Canada une position d'hostilité plus ou moins grande selon notre niveau d'engagement⁵⁶³.

Il y aurait ainsi un revirement dans lequel l'artiste, dorénavant considéré comme un « renégat »⁵⁶⁴, se voit contraint de se justifier contre des accusations de désertion. « Vous semblez sous-entendre que j'aurais déserté, que je serais un transfuge. Si la question se pose sous cet angle, je ne suis pas d'accord⁵⁶⁵ », affirme Fernand Leduc en réponse à une question de la journaliste à propos du rôle de l'artiste en exil face au Québec. En fait, pour Leduc et Alleyn, le lieu géographique importe peu, ils sont des peintres du Québec. Pour sa part, Ferron revendique le droit au libre choix :

Pourquoi ne respecterait-on pas le côté nomade de certains peintres même si leur pied à terre est à Paris ? Là n'est pas le véritable problème : le peintre qui n'appartient plus au Québec serait celui qui le renierait. Un artiste canadien peut voyager sans que cela ne soit un exil. Si auparavant ce l'était, nous ne sommes plus dans le même état psychologique⁵⁶⁶.

⁵⁶² *Ibid.*, p. 28.

⁵⁶³ *Ibid.*

⁵⁶⁴ À ce sujet voir Jean-Pierre Denis, « L'exil au temps des automatistes », *Le Devoir*, Cahier Spécial : « Refus global : un lieu de mémoire », 9 mai 1998, p. E-16. Bien que Jean-Pierre Denis associe ce terme de renégat aux discours portant sur les automatistes, nous n'avons pas trouvé de trace d'une telle connotation négative dans les propos portant sur l'exil des artistes de notre corpus au cours des années 1950.

⁵⁶⁵ France O'Leary, 1966, *loc. cit.*, p. 29.

⁵⁶⁶ *Ibid.*, p. 30.

CONCLUSION

L'objectif principal de ce mémoire était de documenter, d'analyser et de comprendre la relation entre les artistes non figuratifs du Québec et les différents acteurs des mondes de l'art. Plus particulièrement, il s'agissait de révéler le rôle de l'État dans la circulation et le rayonnement des artistes et de leurs œuvres par l'entremise des musées nationaux entre 1955 et 1960. Sous l'angle de la reconnaissance, l'analyse avait aussi pour but de quantifier l'espace d'exposition accordé aux artistes du corpus sur la scène locale (dans les galeries montréalaises et au Musée des beaux-arts de Montréal), à l'échelle provinciale (au Musée de la Province) et nationale (à la Galerie nationale du Canada) afin de déterminer la proportion réelle de cette reconnaissance en regard des autres esthétiques. Par ailleurs, ce mémoire visait également à documenter la réception critique de ces artistes, tant dans les discours entretenus par les directions des musées que dans ceux de la critique d'art, puisque chacun confère une valeur de légitimité aux œuvres. Ceci a été fait afin de comprendre leur incidence sur la reconnaissance et l'exil. Enfin, cela devait permettre de révéler la manière dont s'est constitué le discours de l'exil au cours des années 1950 et, ultimement, d'apporter des nuances aux discours actuels d'une histoire de l'art qui conforte encore l'exil dans une réception négative dans cette décennie qui précède la Révolution tranquille.

Ainsi, il a été démontré que la reconnaissance de l'art non figuratif a connu, au Québec, une évolution significative au cours des années 1950, et particulièrement à partir de 1955. Non seulement dans les institutions qui définissent l'espace local de l'art montréalais, mais aussi au sein des musées nationaux, provincial et fédéral, la seconde partie de la décennie voit l'art abstrait se définir et faire sa place dans la culture visuelle. Alors qu'à Québec, le Musée de la Province, tout comme le milieu de la critique, est moins enclin à s'ouvrir à l'art non figuratif et lui oppose parfois une

vive résistance, il accroît néanmoins sa collection par l'achat d'œuvres d'artistes contemporains et non figuratifs dans la seconde partie de la décennie.

C'est aussi dans la seconde partie de la décennie que la Galerie nationale du Canada construit et consolide son image d'un musée pour tous les Canadiens en faisant circuler des expositions à la grandeur du pays et en prenant part à l'organisation d'expositions destinées à promouvoir son image sur la scène internationale. Pour y parvenir, la GNC puise entre autres dans un registre esthétique qui rompt avec la sobriété stylistique des années précédentes dans le but de s'aligner avec la production artistique mondiale. C'est en partie dans cette perspective que l'art non figuratif y fait son entrée. Le musée d'état, par l'entremise de cette reconnaissance, devient donc le porte-étendard d'une culture en devenir qui, dans la mire des politiques naissantes, instrumentalise le travail des artistes non figuratifs du Québec à des fins nationalistes. Ce faisant, les artistes non figuratifs bénéficient de ce programme de diffusion. Parce qu'ils représentent justement les nouvelles tendances artistiques et démontrent les plus récentes expérimentations, les œuvres de Borduas et Riopelle, de Bellefleur, Alleyn et, plus tardivement, de Ferron, seront invitées par la GNC à circuler dans les plus grandes biennales et manifestations internationales. Par ailleurs, l'exemple des biennales de peintures canadiennes constitue un cas de figure singulier puisqu'on y observe une augmentation significative de l'art non figuratif au cours des premières éditions. Sur le plan des acquisitions, ce mémoire a aussi démontré que la collection de la GNC s'enrichit significativement de plusieurs œuvres d'artistes du corpus à partir de 1955.

Si la reconnaissance au MPQ et à la GNC peut se mesurer à la quantité d'espace allouée aux œuvres dans les collections et dans les expositions, on a vu qu'à Montréal, la décennie est ponctuée de polémiques entourant l'enjeu de la reconnaissance de l'art abstrait. Le MBAM se trouve au cœur de ces problématiques, notamment à cause des propos méprisants de John Steegman qui impose son opinion

à l'endroit de la non figuration sur la scène publique tout au long de son mandat. Malgré les réticences, voire la résistance du MBAM à l'art non figuratif, les expositions d'artistes du corpus prennent de plus en plus de place dans la programmation au fil des ans. En fait, l'analyse quantitative a permis d'observer que les expositions du MBAM occupent sensiblement les mêmes proportions que celles contenues dans le programme de diffusion de la GNC, sauf que contrairement aux expositions de la Galerie, elles ne circulent pratiquement pas hors de l'institution. Par ailleurs, sur le plan des acquisitions, l'analyse des sources démontre que l'institution n'intègre pratiquement pas les œuvres des artistes du corpus à la collection au cours de cette décennie. Les achats se comptent effectivement sur les doigts d'une seule main entre 1955 et 1960. Néanmoins, l'achat primé du *Signal Dorset* (1959) de Ferron lors du 77^e *Salon du Printemps*, en 1960, est une véritable marque de reconnaissance.

L'incidence de la scène artistique locale est sans doute celle qui a eu le plus d'impact sur les artistes montréalais, car sans la reconnaissance du milieu dans lequel ils évoluent, l'appel de l'exil se laisse entendre plus facilement. Ainsi, en prenant appui sur les recherches d'Hélène Sicotte au sujet des lieux de diffusion dans les années 1950, il a été démontré que le champ de l'art montréalais s'adapte progressivement aux réalités de l'abstraction, ce qui profite grandement aux artistes du corpus. Sur le plan de la diffusion, l'ouverture de la Galerie Agnès Lefort en 1950, mais surtout de L'Actuelle en 1955 et de la galerie Denyse Delrue en 1957, contribuent à diversifier l'espace de diffusion de la métropole, dont le MBAM détenait jusqu'alors le quasi-monopole institutionnel. S'amorce donc une période qui marque significativement l'entrée de l'art non figuratif dans un réseau de distribution, mais également l'intérêt et la reconnaissance que lui portent les marchands en diffusant ces artistes à plusieurs reprises. Cette étape est très importante puisqu'elle participe de la légitimation de cette esthétique dans le champ des collectionneurs qui eux aussi contribuent de plus en plus à soutenir et à développer le réseau. Comme le

mentionne Caroline Ohrt dans son mémoire, il ne faut pas oublier que c'est en partie grâce à ces derniers que Borduas a financé ses exils à New York, puis à Paris, ce qui n'est pas sans effet sur la reconnaissance de son statut particulier.

L'analyse d'un corpus de presse issu des dossiers conservés au MBAM, au MNABQ et au MBAM a aussi permis de constater que l'art non figuratif bénéficie de la reconnaissance et de l'appui du milieu de la critique d'art. En outre, en prenant appui sur la lecture de Marie Carani à propos du rôle actif de Rodolphe de Repentigny dans la lutte pour la reconnaissance de l'art non figuratif, l'étude de ces sources a également démontré un déplacement du discours entourant la non figuration. Ceci est particulièrement visible à Montréal. Alors que le débat se situait plutôt sur la légitimité de cette esthétique encore considérée avant-gardiste dans la première partie de la décennie, on assiste à un déplacement de ce débat entre les critiques d'art qui, outre quelques prises de position, est axé sur la reconnaissance de deux pôles au sein des pratiques abstraites dans la seconde partie de la décennie : l'art d'expression gestuelle et le formalisme géométrique. Le sujet des articles n'est donc plus de savoir si l'art abstrait est accepté par les critiques, mais bien plus de savoir quelle forme d'abstraction est la plus légitime et la plus noble dans l'échelle de valeurs de chacun.

Une différence marquée dans la fortune critique des artistes du corpus dans la presse à Québec par rapport à Montréal ressort aussi de cette analyse. Tout d'abord, sur le plan de la forme même des comptes rendus d'exposition, il semble que les différents quotidiens de Québec ne possèdent pas de journalistes spécialisés dans le domaine artistique. Alors qu'à Montréal, les différents quotidiens développent des départements consacrés à la critique d'art et que l'expertise critique laisse transparaître une certaine rigueur analytique, à Québec la couverture des expositions donne plus souvent lieu à une critique manichéenne, basée sur l'appréciation personnelle des journalistes et sans véritable portée analytique.

À la lumière de ces observations portées aux discours de la critique d'art, deux constats ressortent aussi de l'analyse. Tout d'abord, il se dégage un sentiment de grande fierté à l'égard des artistes qui sont à l'étranger. Souvent rapportées dans les quotidiens par l'entremise des agences de presse à la manière de reportages, les expositions d'artistes du corpus donnent lieu à des commentaires élogieux où sont vantés les mérites de l'artiste. De plus, le sentiment d'appartenance à la terre natale est souvent rappelé par l'usage d'un vocabulaire associé à la thématique de la nature canadienne, et ce, tant dans la critique montréalaise que dans la presse étrangère. D'ailleurs, la filiation au Canada est caractéristique des discours de la presse à Montréal qui ne manque pas de noter tout changement dans l'évolution de la carrière de l'artiste en exil qui se découvre par ailleurs plus Canadien que jamais dans cette expérience de déracinement avec la terre natale.

Enfin, l'analyse quantitative des expositions auxquelles ont pris part les artistes du corpus au cours des années 1950, tant au MPQ, à la GNC et au MBAM a permis de démontrer que s'est réellement produit un changement de paradigme dans la reconnaissance sur le plan local, provincial et national autour de 1955.

Il a également été illustré qu'à Montréal, une chaîne de coopération qui reconnaît et soutient les artistes non figuratifs dans leur quête de reconnaissance s'est mise en place. Bien qu'encore imparfait, ce réseau prend significativement de l'expansion à partir de 1955. En plus de forger un système de distribution actif (les galeries), qui tout comme la critique d'art, ont une incidence sur les réputations des artistes, ce mémoire a démontré que l'État fédéral, par la voix de la GNC, assume un rôle important puisqu'il encourage et soutient la production artistique des artistes non figuratifs en la diffusant sur ses différents circuits au Canada et à l'international. Dans une moindre mesure, le gouvernement provincial soutient lui aussi la production par l'achat d'œuvres des artistes du corpus entre 1955 et 1960. Cette intégration progressive de l'État par le biais des musées nationaux participe à la chaîne de

coopération, assurant ainsi à l'art non figuratif une légitimité dans les mondes de l'art⁵⁶⁷. A priori, ce mémoire a donc démontré que toutes les constituantes d'un monde de l'art en plein développement sont réunies dans cette seconde partie de la décennie⁵⁶⁸.

Pourtant, malgré ce changement de paradigme dont la preuve a été faite, l'exil demeure le choix de plusieurs artistes de cette génération, en quête de quelque chose qui souvent ne se trouve visiblement pas dans leur propre pays. En ce sens, ce mémoire a également révélé que malgré la mise en place d'un réseau d'acteurs engagés dans la reconnaissance de l'art non figuratif, il y a véritablement une lutte pour ces enjeux. Borduas quitte le Québec peu de temps après son renvoi de l'École du Meuble. Leduc pointe les difficultés économiques des artistes et contribue, aux côtés de Jérôme et de Bellefleur notamment, à fonder, non sans raison, l'AANFM. Avec Ferron et Jérôme le désir de s'affranchir du poids de la société et de ses enseignements est significatif de leur démarche d'exil. Pour sa part, le critique d'art et artiste de Repentigny fait état des difficultés d'exposer dans la métropole et de l'inadéquation des lieux d'expositions. De prime abord, il semble que cela rejoigne certains des motifs énoncés par Denise Leclerc, Jean-Pierre Denis, Louise Vigneault, Marcel Fournier et François-Marc Gagnon en introduction de ce mémoire, à savoir le climat de censure et de répression idéologique post *Refus global*, les difficultés économiques, l'étroitesse du milieu, la dynamique culturelle, et l'insuffisance de la masse critique. Par contre, au terme de notre démarche, il s'avère que tous ces motifs sont surtout le fait de la première moitié de la décennie.

⁵⁶⁷ Pour Becker, « l'État [...], doit permettre la production des objets et manifestations qui constituent l'art, et le cas échéant apporter un soutien actif ». Howard S. Becker, *op.cit.*, p. 30.

⁵⁶⁸ Becker affirme que la constitution d'un nouveau monde de l'art est souvent le fait d'innovations : « Un monde de l'art est né quand il rassemble des personnes qui n'avaient jamais coopéré auparavant, et qui produisent un art fondé sur des conventions inconnues jusque là ou utilisées à des fins nouvelles ». *Ibid.*, p. 310.

L'analyse quantitative combinée à l'étude des discours démontre en effet qu'à partir de 1955, la mise en place de la chaîne de coopération vient améliorer les conditions des artistes non figuratifs. Ainsi, ces motifs ne sont plus suffisants pour justifier l'exil. En effet, le dynamisme de la scène montréalaise de la seconde partie de la décennie, la mise en place d'un réseau, l'intégration des artistes du corpus aux expositions de la GNC et leur diffusion sur des réseaux favorise la circulation des œuvres dans les mondes de l'art. Cette reconnaissance engendre d'ailleurs de véritables retombées pour les artistes du corpus et contribue non seulement à leur rayonnement à l'étranger, mais à leur reconnaissance dans leur propre pays. Si leur expérience de l'exil est somme toute très positive, les raisons du départ après 1955 ne sont donc pas si sombres qu'elles n'y paraissaient et ne peuvent désormais plus être les seules causes de l'exil. Alors que François-Marc Gagnon situe Borduas dans une dialectique de déracinement avec le milieu et de découvertes toujours enrichissantes, il convient maintenant de se demander si cette dialectique peut aussi s'appliquer à tous les artistes du corpus?

Par ailleurs, il subsiste une ambiguïté entourant le caractère volontaire de l'exil. D'une part, il y a une première contradiction dans le fait que deux dictionnaires de la langue française proposent une interprétation différente sur son caractère forcé⁵⁶⁹. D'autre part, il y a aussi un écart qui se crée dans les discours de l'histoire de l'art qui entretiennent une connotation négative autour de sa signification de l'exil et de l'usage qu'elle en fait pour qualifier les voyages des artistes non figuratifs du Québec dans les années 1950. Or, la relation entre les propos des artistes lors de l'entrevue de France O'Leary et les motifs de l'exil rapportés par les artistes ouvrent

⁵⁶⁹ Rappelons que le *Multi-dictionnaire de la langue française* le définit comme la « situation d'une personne forcée de vivre hors d'un lieu, généralement sa patrie » et que le *Petit Robert*, est, par définition, plus nuancé puisque l'exil n'est pas obligatoirement « une expulsion de quelqu'un hors de sa patrie, avec défense d'y rentrer », mais peut aussi être « volontaire, qu'on s'impose selon les circonstances. Marie Éva de Villers, *Multi-dictionnaire de la langue française*, *op.cit.*, p. 594, et Josette Rey-Debove et Alain Rey (dir.), *Le Nouveau Petit Robert*, *op.cit.*, p. 859.

sur une dimension qui relève du libre choix. L'exil n'est pas une nécessité. Il s'agit d'un désir, d'un besoin, d'une envie propre à chacun, d'une quête ou même d'une fuite, mais pas d'une obligation. Le recours à d'autres disciplines pour explorer plus profondément le phénomène complexe de l'exil apporterait sans doute des pistes d'interprétations complémentaires pour clarifier la question. Ceci dit, sur le plan historiographique, cette dualité s'observe aussi dans l'usage de ce terme par la critique d'art au cours des années 1950 où il est peu commun de qualifier comme tels les départs. Ces voyages étaient alors nommés réellement pour ce qu'ils étaient : recherche, études, travail, ouverture, dépaysement, déracinement aussi...

Et si, comme le démontre Louise Vigneault, Riopelle en renforçant l'image du chasseur/trappeur, participe à créer un mythe autour de sa propre personne, ne serait-ce pas cette fois la construction d'un discours sur l'exil⁵⁷⁰, qui aurait contribué à amplifier l'image négative de la (non) reconnaissance de cette génération d'artistes du Québec dans la seconde partie des années 1950, forgeant ainsi l'identité marginale et mythique associée, bien après sa reconnaissance institutionnelle, à l'art non figuratif ?

⁵⁷⁰ À ce sujet, le sociologue Gérard Bouchard affirme que les discours sont les véhicules de la pensée qui se transmet d'une génération à l'autre. Ils sont des produits de la culture instituée qui s'offrent « à toute personne intéressée, à l'usage social, [et] à la consommation » (p. 22). Ils représentent donc l'information qui, de la plume des érudits et consignée dans les recueils, est transmise à la population en tant que patrimoine intellectuel. C'est ce répertoire qui participe à la construction de la mémoire collective. Les écrits contemporains, par exemple l'extrait de Jean-Pierre Denis, cités dans ce mémoire, participent donc de la constitution de la mémoire des années 1950. Or, comme nous l'avons démontré, ce discours entre en contradiction avec les résultats de l'analyse quantitative, l'étude des discours et autres sources primaires. Pour tenter de comprendre cette distorsion, Bouchard propose une démarche d'analyse qui aborde « la pensée sociale sous l'angle des contradictions, en tant qu'alliage plus ou moins efficace de raison et de mythe qui influe puissamment sur les comportements collectifs et s'articule donc de quelque façon à la structure de la société (p. 101). Ainsi, le mythe est subtil, mais non moins efficace. En le perpétuant dans les différentes formes de discours, et prenant parfois la forme d'un récit, le mythe servirait l'un des objectifs des discours collectifs, les discours nationaux par exemple, dont les finalités seraient notamment de « produire de la cohésion », de « [c]onvaincre [de] réaliser un consensus, [et d'] inculquer des représentations communes » (p. 31). Voir, Gérard Bouchard, *Raison et contradiction le mythe au secours de la pensée*, Québec, Nota bene, coll. « CEFAN », 2003, 129 p.

ANNEXE A.1

LISTE DES EXPOSITIONS AU MBAM ENTRE 1950 ET 1960

ANNEXE A.1

LISTE DES EXPOSITIONS AU MBAM ENTRE 1950 ET 1960

Note : Les expositions en caractères **gras** indiquent la participation d'artistes du corpus.

Année	Dates	Exposition MBAM
1950	7 janvier - 31 janvier	"Contemporary paintings from Great Britain and the United States and France with sculptures from the United States"
1950	28 janvier - 17 février	"The Eastern Group"
1950	9 février - 5 mars	"Canadian Society of painters in water-colour"
1950	10 février - 28 février	"Miserere et La Guerre, etchings by Georges Rouault"
1950	18 février - 5 mars	"Pegi MacLeod and Ernst Neumann"
1950	18 février - ?	"Paintings by Henri Eveleigh"
1950	11 mars - 2 avril	"9e Salon international de la photographie de Montréal"
1950	14 mars - 9 avril	"67e Salon annuel du Printemps"
1950	8 avril - 19 avril	"Students exhibition, MMFA, School of Art and Design"
1950	12 avril - 22 avril	"Léon Bellefleur and Fritz Brandtner"
1950	21 avril - 30 avril	"Children's Exhibition"
1950	27 avril - 31 mai	"L'Art en France et en Angleterre au 18e Siècle"
1950	3 mai - 24 mai	"Group show of women painters"
1950	25 mai.	"Queen Mary's carpet"
1950	3 juin - 24 juin	"Young painters of Montreal"
1950	14 juin - 2 juillet	"Photographs by Bert Beaver and Estelle Smilowitz"
1950	14 juin - 9 juillet	"Arthur Lismer : 1913 - 1949"
1950	27 septembre - 15 octobre	"Second annual exhibition of advertising art"
1950	11 octobre - 29 octobre	"So this is Paris: Exhibition of Paintings / Voici Paris exposition de tableaux"
1950	11 novembre - 30 novembre	"Exhibition by Polish artists in exile / Exposition des artistes polonais en exile (sic)"
1950	7 novembre - 23 novembre	"Paintings by Helene Schjerfbeck"
1950	15 novembre - 31 décembre	"Paintings by Lovis Corinth"

Année	Date	Exposition MBAM
1950	27 novembre - 31 décembre	"New Painters of Paris / Paris peintres nouveaux"
1950	2 décembre - 17 décembre	"Paintings from the Vollard Collection"
1950	?	"Reading Room: Paintings: 19th and 20th centuries"
1950	?	"Reading Room: Ch'ing Ming Shang Ho Spring Festival on the river"
1950	?	"Reading Room: Wild Flowers of Switzerland"
1950	?	"Reading Room: Manet to Matisse"
1950	?	"Reading Room: Madonnas in Art"
1950	?	"Reading Room: Vlaminck"
1950	?	"Reading Room: Modigliani"
1950	?	"Reading Room: French and English 18th century paintings"
1950	?	"Reading Room: Illuminations and miniatures by Primitive artists"
1950	?	"Reading Room: Wild flowers of Canada"
1951	3 janvier - 31 janvier	"Canadian Group of Painters Biennial exhibition"
1951	13 janvier - 31 janvier	"Portraits of nine artists by Dora Tower and Leo Velleman"
1951	23 janvier - 23 février	"Photographs of masterpieces of French Art"
1951	3 février - 12 mars	"Woodcuts and lithographs by Ernst Barlach"
1951	9 février - 28 février	"Contemporary ceramics selected from the 14th Ceramic National"
1951	13 février - 21 février	"Sculptures by Anne Kahane, Sybil Kennedy and Louis Archambault"
1951	15 février - 4 mars	"The art of dining"
1951	24 février - 14 mars	"Drawings by 12 Montreal artists chosen by Jacques de Tonnancour"
1951	28 février - 25 juin	"Chinese textiles, costumes, rugs and furniture from the collection of A. W. Bahr"
1951	10 mars - 28 mars	"10th Montreal international Exhibition of photography and First Montreal international exhibition of Colour Slides"
1951	12 mars - 22 avril	"Native arts of the Pacific Northwest/ L'art des indiens de la côte nord-ouest du Pacifique"

Année	Date	Exposition MBAM
1951	17 mars - 4 avril	"Paintings by Robin Watt and the Late Alexander Bercovitch"
1951	7 avril - 15 avril	"Students exhibition, MMFA, School of Art and Design"
19511951	7 avril - 25 avril	"Contemporary artists and collectors"
1951	20 avril - 6 mai	"Children's Exhibition, MMFA, Children's classes"
1951	21 avril - 22 mai	"Lithographs, drawings and reproductions by Kathe Kollwitz prêtés par des collectionneurs montréalais"
1951	1 mai - 30 mai	"68th Annual Spring Exhibition / 68e Salon annuel du Printemps"
1951	13 juin - 9 juillet	"Third Annual exhibition of Advertising and editorial Art"
1951	3 octobre - 17 octobre	"Landscape Architecture"
1951	6 octobre - 31 octobre	"Montreal painters of to-day: a selection from Canadian National Exhibition"
1951	6 octobre - 7 novembre	"Birds and Beasts: paintings, ceramics, tapisseries and objets d'art"
1951	7 novembre - 2 décembre	"Masterprints from the National Gallery of Canada"
1951	11 novembre - 28 novembre	"Jewellery by Georges Delrue and ceramics by Louis Archambault"
1951	1er décembre - 29 décembre	"Drawings and prints by Ghitta Caiserman, Mary Filer and Eldon Grier"
1951	5 décembre - 31 décembre	"Sculpture by Ivan Mestrovic"
1951	12 décembre au 8 janvier 1952	"Six forest landscapes / Six paysages forestiers"
1951	?	"Reading Room: Poems of Nizami"
1951	?	"Reading Room: Greek and Roman sculpture in the Louvre"
1951	?	"Reading Room: "Los Caprichos", drawings by Goya"
1951	?	"Reading Room: Canadian Paintings from the National Gallery of Canada"
1951	?	"Reading Room: Masaccio frescoes"
1951	?	"Reading Room: Maurice Utrillo"
1951	?	"Reading Room: Manet"
1951	?	"Reading Room: Degas"
1951	?	"Reading Room: Views of Mount Fuji, painted by Hokusai"

Année	Date	Exposition MBAM
1952	5 janvier - 23 janvier	"Paintings by Goodridge Roberts and William Armstrong"
1952	16 janvier - 31 janvier	"Lithographs by Marc Chagall and Henri Moore and Etchings by Picasso"
1952	16 janvier - ?	"Paintings from the permanent collection together with loans from Intercontrol Canada Ltd"
1952	26 janvier - 13 février	"Paintings by Paul-Emile Borduas and group of younger Montreal artists"
1952	30 janvier - 6 février	"Exhibition of works by Philip Aziz"
1952	8 février - 24 février	"Ten Montreal collectors"
1952	9 février -17 février	"Posters from Annual competition held by Ladies'Committee of Les Concerts Symphoniques de Montréal"
1952	16 février - 5 mars	"Memorial exhibition: Sarah Robertson, 1891-1948"
1952	1er mars- 12 mars	"Print show"
1952	7 mars - 13 avril	"Six centuries of landscape / Six siècles de paysages"
1952	8 mars - 28 mars	"Paintings by John S. Walsh and André Bieler"
1952	15 mars -30 mars	"1st Annual Directors' Club exhibition"
1952	29 mars -13 avril	"Paintings by Michel Forster and Louis Muhlstock"
1952	5 avril - 20 avril	"Students exhibition, MMFA, School of Art and Design"
1952	16 avril -30 avril	"Paintings by Louis Oppenheimer, John Fox and Lillian Freiman"
1952	25 avril - 9 mai	"Childrens exhibition, MMFA Children's classes"
1952	9 mai - 18 juin	"69th Annual Spring Exhibition / 69e Salon annuel du Printemps"
1952	17 mai - 8 juin	"11th Montreal International Salon of Photography and Second Montreal International Exhibition of Colour Slides / 11e Salon international de photographie et 2e Exposition internationale de diapositifs (sic) de Montréal"
1952	4 juin -	"Competitive Floral arrangement display"
1952	25 juin - 22 juin	"British industrial design: exhibits from the festival of Britain"

Année	Date	Exposition MBAM
1952	18 août - 7 septembre	"The arts of Quebec"
1952	3 octobre - 15 octobre	"B. Michalowska, Lutka Pink and H. Gransow"
1952	10 octobre - 22 octobre	"Marion Richardson Exhibition"
1952	18 octobre - 29 octobre	"J. Nichols, E. Neumann and M. Reinblatt"
1952	25 octobre - 9 novembre	"Finish arts and crafts"
1952	31 octobre - 30 novembre	"Berthe Morisot and her circle"
1952	1er novembre - 12 novembre	"O. Chicoine, J. Ostiguy and G. Tondino"
1952	15 novembre - 26 novembre	"Arthur Lismer, R.C.A.. LL.D., and A.Y. Jackson, C.M.G., LL.D."
1952	15 novembre - 7 décembre	"73rd Annual Exhibition, Royal Canadian Academy of Arts"
1952	29 novembre - 10 décembre	"J. Beder, L.F. Downes and D. Morrice"
1952	9 décembre - 21 décembre	"First ORT exhibition of contemporary Painters of Montreal"
1952	12 décembre au 11 janvier 1952 (?)	Five Contemporary British painters"
1952	17 décembre - 4 janvier 1953	"F.A. Johnston, M. Lockerby and E. Seath"
1952	?	"Reading Room: Views on Mount Fuji painted by Hokusai"
1952	?	"Reading Room: Gaugin"
1952	?	"Reading Room; Velasquez"
1952	?	"Reading Room: Leonardo da Vinci"
1952	?	"Reading Room: New acquisitions"
1952	?	"Reading Room: Van Gogh: Watercolors and drawings"
1953	1er janvier - 15 janvier	"The Unknow Political prisoner"
1953	10 janvier - 25 janvier	"12th Montreal International Salon of Photography and Third Montreal International Exhibition of Colour Slides = 12e Salon international de photographie et 3e Exposition internationale de diapositifs (sic) de Montréal"
1953	7 janvier - 8 février	"Canadian Group of Painters"
1953	10 janvier - 21 janvier	"Michel Rostand, Henry Simpkins, A.R.C.A. and Campbell Tinning"
1953	24 janvier - 4 février	"Marion Aronson, Andrea Russel and Fanny Wiselberg"

Année	Date	Exposition MBAM
1953	7 février - 18 février	"Sam Borenstein, Betty Galbraith-Cornell and G. Paige Pinneo"
1953	21 février - 4 mars	"Pierre de Ligny Boudreau, Eric Byrd and John Little"
1953	7 mars - 18 mars	"Posters from the Annual competition held by Ladies' Committee of Les Concerts Symphoniques de Montréal"
1953	13 mars - 18 mars	"Second Annual Exhibition of Advertising and Editorial Art "
1953	13 mars - 19 avril	"70th Annual Spring Exhibition / 70e Salon du Printemps"
1953	21 mars - 6 avril	"Edwin Holgate and Albert Cloutier A.R.C.A."
1953	7 avril - 3 mai	"Canadian Graphic Art Society"
1953	11 avril - 19 avril	"Students' exhibition, MMFA. School of Art and Design"
1953	17 avril- 31 mai	"Victoria at sea: paintings by Canadian Official war artists"
1953	24 avril - 10 mai	"Children's exhibition, MMFA. Children's classes"
1953	6 mai - 6 juin	"The Italian scene : photographs of Italian scenery and architecture"
1953	5 juin - 4 juillet	"Toulouse-Lauterc: his Lithographic work from the collection of Ludwig Charell"
1953	20-juin	2nd Competitive Floral arrangement display
1953	8 juillet - 25 juillet	"Calvert Drama Festival Trophies, created by sculptors Florence Wylie, Sylvia Daoust and Frances Loring"
1953	? - ? Août	Grandma Moses and the Red Feather Painting
1953	1er août - 30 août	Some Modern Canadians
1953	2 octobre - 19 octobre	"Rupert Davidson Turnbull memorial exhibition"
1953	23 octobre - 22 novembre	"Five Centuries of drawings"
1953	24 octobre - 8 novembre	"Art Directors's Club exhibition: individual members' paintings"
1953	13 novembre - 29 novembre	"Edith Chatfield, paintings; Harold Pfeiffer, sculpture; Marguerite Millette, paintings"

Année	Date	Exposition MBAM
1953	28 novembre - 3 janvier	"Sculptors' Society of Canada Silver jubilee exhibition / Société des sculpteurs du Canada exposition du vingt-cinquième anniversaire"
1953	2 décembre - 23 décembre	"Leslie Smith, John Collins, George Eitel, water-colours"
1953	?	"reading Room: Van Gogh: watercolors and drawings"
1953	?	"Reading Room: The Art of Children"
1953	?	"Reading Room: Renoir drawings and watercolors"
1953	?	"Reading Room: Ansel Adams: photographs"
1954	2 janvier - 17 janvier	"E.B. Cox, sculpture; Ludwig Flancer, Eva Landori, Paintings"
1954	9 janvier - 24 janvier	"13th Montreal International Salon of Photography and Fourth Montreal International Exhibition of Colour Slides = 13e Salon international de photographie et 4e Exposition internationale de diapositifs (sic) de Montréal"
1954	23 janvier - 7 février	"Gordon MacNamara and the Late David Milne watercolours"
1954	26 janvier - 28 février	"A.Y. Jackson paintings 1902-1953"
1954	12 février - 28 février	"Hilde Bolte, Ruth Dingle Douet, P. Roy Wilson, A.R.C.A."
1954	17 février - 28 février	"Women's Art Society exhibition"
1954	6 mars - 21 mars	"Posters from Annual competition held by Ladies Committee of Les Concerts Symphoniques de Montréal"
1954	6 mars - 4 avril	"Etchings of Goya : Andrés Laszlo collection"
1954	17 mars -18 avril	"71st Annual Spring Exhibition / 71e Salon annuel du Printemps"
1954	26 mars - 11 avril	"Marc-Aurèle Fortin, A.R.C.A. and Harry Mayerovitch paintings"
1954	10 avril - 18 avril	"Students' exhibition, MMFA. School of Art and Design"
1954	17 avril - 9 mai	"Swiss posters"
1954	23 avril - 9 mai	"Children's Exhibition, MMFA, Children's classes"

Année	Date	Exposition MBAM
1954	24 avril -23 mai	"Paintings by European masters from Public and Private collections in Toronto, Montreal and Ottawa"
1954	14 mai - 30 mai	"3rd Annual Exhibition of the Advertising and Editorial Art "
1954	15 mai - 30 mai	"Eleven Modern Greek artists"
1954	1er juin	"Fête des fleurs"
1954	4 juin - 20 juin	"Canadian drawings of the last 100 years"
1954	4 juin - 20 juin	"Calvert International House Design Competition : exhibition of prize Winning entries"
1954	14 juillet - 31 juillet	"Exhibition of Coronation robes and Regalia"
1954	1er octobre - 17 octobre	"Leon Bellefleur, paintings: Anne Kahane, Sculpture"
1954	22 octobre -7 novembre	"Herman Heimlich, Gérard Tremblat, Roland Truchon, paintings"
1954	1er novembre - 14 novembre	"Professional Photographers Association of Quebec : 3rd Annual exhibition"
1954	12 novembre - 28 novembre	"Arthur Lismer, Louis Muhlstock, drawings"
1954	20 novembre - 19 décembre	"75th Annual Exhibition of the Royal Canadian Academy"
1954	3 décembre -19 décembre	"Jean-Paul Jérôme, Marthe Rakine, Paintings"
1954	29 décembre - 16 janvier 1955	"Paraskeva Clark, Henri Masson, paintings"
1954	?	"Reading Room: Van Gogh: Watercolors and drawings"
1954	?	"Reading Room: Early German Woodcuts"
1954	?	"Reading Room: Pisanello and his school"
1954	?	"Reading Room: Masterpieces of painting"
1954	8 janvier - 6 février	"F.H. Varley paintings 1915-1954"
1954	8 janvier -23 février	14th Montreal International Salon of Photography and Second Montreal International Exhibition of Colour Slides / 14e Salon international de photographie et 5e Exposition internationale de diapositifs (sic)

Année	Date	Exposition MBAM
1955	21 janvier - 6 février	"Ghitta Caiserman, H.W. Jones, paintings"
1955	2 février -5 février	"Women's Art Society, 61st anniversary exhibition"
1955	11 février - 27 février	"Espace '55"
1955	19 février - 20 mars	"Henri Matisse: sculptures, paintings and drawings"
1955	4 mars -20 mars	"Mural paintings of Ajanta and other cave temples of India and Ceylon, facimiles by Sarkis Katchadourian"
1955	4 mars -20 mars	"Lawren P. Harris, Jack W. Humphrey, Paintings"
1955	4 mars -27 mars	"Scale-models of Historic buildings by Orson Wheeler, R.C.A."
1955	25 mars - 10 avril	"Canadian Group of Painters"
1955	2 avril au 1er mai	"72nd Annual Spring Exhibition / 72e Salon annuel du Printemps"
1955	3 avril -17 avril	"Students exhibition, MMFA, School of Art and Design"
1955	15 avril - 1er mai	"Paintings and drawings from Annual competition held by Ladies' Committee of Les Concerts Symphoniques de Montréal"
1955	23 avril - 8 mai	"Children's Exhibition, MMFA, Children's classes"
1955	6 mai - 22 mai	"Young Canadian Contemporaries, paintings "
1955	6 mai - 22 mai	"Paul Andrew, Paterson Ewen, paintings"
1955	13 mai - 28 mai	"Canadian ceramics of 1955 : pottery, sculpture, enamel "
1955	31-mai	"Fête des fleurs"
1955	4 juin - 19 juin	"Exhibition of Modern Ukrainian paintings = Exposition de peintures ukrainienne modernes"
1955	4 juin - 3 juillet	" Selection from Solomon R. Guggenheim Museum, New York"
1955	8 juin - 19 juin	"4th Annual Exhibition of Advertising and Editorial Art"
1955	28 juin - 28 août	"French Canadian art exhibition = Les arts anciens du Canada "
1955	2 septembre -25 septembre	"Good design in aluminium"
1955	16 septembre - 25 septembre	"Recreational paintings by children, City of Montreal Parks Department"

Année	Date	Exposition MBAM
1955	24 septembre - 9 octobre	"Exposition des collections du Musée de la Comédie Française"
1955	1er octobre - 16 octobre	"E.J. Hughes, J.L. Shadbolt, paintings"
1955	1er octobre - 30 octobre	"Henri Moore, sculpture and drawings"
1955	21 octobre - 6 novembre	"Philip H. Surrey, drawings and oil sketches, R. York Wilson, paintings"
1955	4 novembre -4 décembre	"The Nathan Cummings collections"
1955	11 novembre -4 décembre	"Six painters from Cornwall (The St. Ives Group) = Six peintres de Cornwall"
1955	14 décembre - 27 décembre	"Elizabeth Delafield, Catherine Gensonnet, Irene Shaver, paintings"
1955	17 décembre - 4 janvier 1956	"Canadian Group of Painters"
1955	30 décembre - 15 janvier 1956	"Pierre Bourassa, sculpture and drawings, Clément Picard, paintings"
1955	?	"Reading Room: Leaves from an Antiphonary, Regensburg, circa 1300"
1955	?	"Reading Room: Paintings from the Louvres"
1955	?	"Reading Room: Art of children"
1955	?	"Reading Room: Madonas in art"
1955	?	"Reading Room: Theatrical designs by Francine Galliard-Risler"
1955	?	"Reading Room: Dufy, Marquet, Vlaminck"
1956	7 janvier - 29 janvier	"Paintings from Great Britain"
1956	15 janvier -31 janvier	"Collector's Choice: Bronze sculpture Portrait of Dr. George Stream by Sir Jacob Epstein from Dr. George J. Stream Collection"
1956	20 janvier - 5 février	"Louis Archambault, sculpture and drawings. Jacques G. de Tonnancour, paintings and drawings"
1956	4 février - 26 février	"David Milne Restropective exhibition"
1956	07-févr	"Photographs of Greece and the Greek Scene"
1956	7 février - 7 mars	"Reading room: Exhibition of photographs of Greece and the Greek scene"
1956	8 février- 21 février	"Women's Art Society, 62ndt annual"
1956	10 février - 26 février	"Frances-Anne Johnston, Frederick B. Taylor, paintings"

Année	Date	Exposition MBAM
1956	15 février -29 février	"Collector's Choice: Watercolours by Thomas Davies from the National Gallery of Canada Collection"
1956	2 mars - 18 mars	"Exhibition of paintings by Czechoslovak painters living in Canada"
1956	2 mars - 31 mars	"Barbara Hepworth, carvings and drawings, 1937-1954 "
1956	3 mars - 18 mars	"15th Montreal International Salon of Photography and 6th Montreal Exhibition of Colour Slides = 15e Salon international de photographie de Montréal et 6e Exposition internationale de diapositifs (sic) de Montréal"
1956	15 mars - 31 mars	"Collector's Choice: English china from Mr. & Mrs. Andrew Collard collection and Mr. & Mrs. J.S. Connolly collection"
1956	23 mars -10 avril	"Gisela Lamprecht, Portrait Busts. M. Reinblatt, paintings"
1956	6 avril - 6 mai	"73rd Annual Spring Exhibition = 73e Salon annuel du Printemps"
1956	7 avril - 15 avril	"Students exhibition, MMFA, School of Art and Design"
1956	13 avril - 29 avril	"Exhibition of Children's paintings and drawings, Young People's Symphony Concerts"
1956	15 avril - 30 avril	"Collector's Choice: Hellenic head from Mr. Pierre Beique collection"
1956	20 avril - 6 mai	"Children's Exhibition, MMFA, Children's classes"
1956	4 mai - 20 mai	"James B. Shearer, Peter Whalley, paintings"
1956	11 mai -27 mai	"5th Annual Exhibition of Advertising and Editorial Art "
1956	22 mai - 12 juin	"A Half-century of Picasso : exhibition of prints"
1956	25 mai - 22 juin	"A Collection of objets d'art and jewels designed by Salvador Dali = Une collection d'objets d'art et de bijoux dessinés par Salvador Dali"
1956	31-mai	"Fête des fleurs"
1956	8 juin - 30 juin	"The Mendel Collection: a selection of paintings"

Année	Date	Exposition MBAM
1956	7 août - 31 août	"Les arts du Québec"
1956	25 août - 1er septembre	"Reading room: Rare and Beautiful Chess Sets"
1956	7 septembre - 23 septembre	"Canadian Artists abroad = œuvres d'artistes canadiens à l'étranger"
1956	14 septembre - 30 septembre	"Jean-Paul Riopelle, paintings. Jean Cartier, ceramics"
1956	14 septembre - 12 octobre	"Three murals for the Montreal Children's Hospital by Dorothy Cole Ruddick"
1956	1er octobre - 15 octobre	"Collector's Choice: "Portrait of Mrs. Eric Phillips by Salvador Dali from Colonel W.E. Phillips collection"
1956	4 octobre - 7 novembre	"Collector's Choice: An exhibit of Shakespeare books from the collection of Mr. Sidney Fisher"
1956	5 octobre - 21 octobre	"Louis Belzile, Fernand Toupin, paintings"
1956	5 octobre - 28 octobre	"Maurice Cullen, 1866-1934 exhibition"
1956	10 octobre - 5 novembre	"Israel Contemporary paintings"
1956	26 octobre - 6 novembre	"René Content, René Durocher, paintings"
1956	7 novembre - 21 novembre	"Ars Medica: collection of medical prints"
1956	16 novembre - 2 décembre	"Irène Legendre, Pierre Clerk, paintings"
1956	16 novembre - 23 décembre	"77th Annual Exhibition of The Royal Canadian Academy of Arts"
1956	18 novembre - 30 novembre	"Collector's Choice: Negro sculpture : collections of Dr. Aimé Pelletier, Mr. and Mrs. J. Justin Lang, Mr. and Mrs. René Chicoine, Dr. and Mrs. Paul Dumas, Anonymous lender"
1956	20 novembre - 9 décembre	"Reading room: Tarascan Art of Ancient Mexico"
1956	7 décembre - 30 décembre	"Studio 9 : Mary Burce, paintings, Louis Cimon, ceramics and sculpture, Malenka Hrisby, paintings, M.P. Kingsmille, paintings, E. Palfreeman, sculpture and drawings and Edna Tadeschi, paintings"
1956	21 décembre - 7 janvier 1957	"Drawings and paintings by Polish Children"

Année	Date	Exposition MBAM
1956	?	"Reading Room: Toulouse-Lautrec (reproductions)"
1956	?	"Reading Room: Maurice Utrillo (reproductions)"
1956	?	"Reading Room: Tom Thomson (reproductions)"
1956	?	"Reading Room: Etchings by Rembrandt from the original copper plates"
1957	3 janvier - 20 janvier	"Cleeve Horne, R.C.A., paintings; Cecil Buller, A.N.A., woodcuts "
1957	4 janvier - 3 février	"Ossip Zadkine, sculpture and gouaches"
1957	19 janvier - 3 février	"Thirty-Five Painters of Today = 35 peintres dans l'actualité"
1957	25 janvier - 10 février	"Art Price, sculpture; Sylvia Lefkowitz, paintings"
1957	28 janvier - 10 février	"Collector's Choice/ Choix du collectionneur: [Four caricatures of General James Wolfe by General Townsend 1759. Collection of the McCord Museum, McGill University"
1957	6 février - 19 février	"Women's Art Society 63e exposition annuelle"
1957	9 février - 1er mars	"Victorian America : Currier and Ives lithographs"
1957	11 février - 28 février	"Collector's Choice/Choix du collectionneur: Raoul Duffy "Les Pêcheurs". Collection Mrs. I.A. Chipman"
1957	15 février - 3 mars	"Jeanne Rhéaume, paintings, Gilles Delorme, ceramics"
1957	22 février - 17 mars	"2e exposition annuelle de l'Association des Artistes Non-figuratifs de Montréal"
1957	8 mars - 4 mars	"Paintings by T.R. MacDonald, A.R.C.A. and Clare Bice, A.R.C.A."
1957	9 mars - 31 mars	"The Family of Man"
1957	18 mars - 31 mars	"Collector's Choice/Choix du collectionneur: Scenes of Montreal and environs : pen and ink sketches by James Duncan 1806-1881"

Année	Date	Exposition MBAM
1957	20 mars - 31 mars	"Some American paintings from the collection of Joseph H. Hirshhorn = Quelques peintres américains de la collection de Joseph H. Hirshhorn"
1957	29 mars - 18 avril	"Painting by Graeme H. Ross and Rose Wiselberg"
1957	5 avril - 5 mai	"74th Annual Spring Exhibition = 74e Salon annuel du Printemps"
1957	5 avril - 15 mai	"Collector's Choice/Choix du collectionneur: Silver and porcelain dishes. Collection of the Duke of Wellington"
1957	6 avril - 18 avril	"Students exhibition, MMFA, School of Art and Design"
1957	24 avril - 5 mai	"Spring exhibition drawings, paintings and desings, MMFA, Children's classes"
1957	27 avril - 12 mai	"Exhibition of children's paintings and drawings"
1957	10 mai - 26 mai	"Canadian ceramics 1957: pottery, sculpture, enamel"
1957	15 mai - 26 mai	"Desings submitted to "City Centre" Mural Competition"
1957	29-mai	"Fête des fleurs"
1957	6 juin - 19 juin	"16th Montreal International Salon of Photography and 7th Exhibition of Colour Slides = 16e Salon international de la photographie de Montréal et 7e Exposition internationale de diapositifs (sic) de Montréal"
1957	25 ? Juin - 13 ? Juillet	"Sixth Annual Exhibition of Advertising and Editorial Art of the Art Directors Club of Montreal "
1957	24 juillet - 8 septembre	"Selections from the Stavros Niarchos collection of paintings and sculpture "
1957	13 septembre - 17 septembre	"Monsanto 1957 Canadian Art Competition"
1957	13 septembre - 29 septembre	"Young Contemporaries, 1957"
1957	4 octobre - 3 novembre	"British paintings in the Eighteenth Century"
1957	11 octobre - 27 octobre	"Paintings by Patrick Landsley and Gentile Tondino "
1957	1er novembre - 17 novembre	"Frances Benjamin, watercolours; Monique Voyer, paintings"
1957	1er novembre - 1er décembre	"Contemporary British Lithographs"

Année	Date	Exposition MBAM
1957	4 novembre - 30 novembre	"Collector's Choice/Choix du collectionneur: Portraits by William Williams and an English cithern. Mr. John Steegman collection"
1957	8 novembre - 8 décembre	"Canadian Group of Painters"
1957	22 novembre - 8 décembre	"Marcelle Maltais, paintings. François Soucyy, sculptures"
1957	2 décembre - 30 décembre	"Collector's Choice/Choix du collectionneur: The Honourable William McGillivray attributed to Louis de Longpré. Historical collection of the McCord Museum, McGill University"
1957	20 décembre - 12 janvier 1958	"Rita Briansky, paintings and etchings; Nata Pervouchine, paintings; Andrei Zadorozny, watercolours 1958"
1958	3 janvier - 2 février	"A selection from The Ayala and Sam Zachs collection"
1958	6 janvier - 31 janvier	"Collector's Choice/Choix du collectionneur: "Major Sir Thomas Mills, K.B., Aide-de-camp to General Lord Amherst at the capitulation of Montreal, September 8, 1760", by Sir Joshua Reynolds, 1776. Mr. Thomas Greenshields Henderson, Ph.D., Collection"
1958	8 janvier - 26 janvier	"Contemporary American paintings = Peintres américains contemporains"
1958	17 janvier - 2 février	"Paintings by Eric Goldberg and Yvonne Housser, R.C.A."
1958	25 janvier - 2 février	"First Annual exhibition and sale of works by Contemporary Canadian artists of the Province of Quebec = Première exposition et vente annuelle d'oeuvres d'artistes contemporains de la province de Québec"
1958	1er février- 28 février	"Collector's Choice/Choix du collectionneur: "Still Life" by Cornelius Krieghoff. Collection M. Maurice Corbeil"
1958	5 février - 18 février	"Women's Art Society 64e exposition annuelle"
1958	7 février- 23 février	"Paul V. Beaulieu, watercolours, Jean Dallaire, paintings"
1958	7 février - 2 mars	"Contemporary Australian painters"

Année	Date	Exposition MBAM
1958	24 février - 10 mars	"17th Montreal International Salon of Photography, Eighth Montreal International Exhibition of Colour Slides and First Montreal International Exhibition of Nature Slides = 17e Salon international de photographie de Montréal, Huitième Exposition internationale de diapositifs (sic) et Première Exposition internationale de diapositifs (sic) "Nature"
1958	28 février - 16 mars	"Françoise Desrochers-Drolet, enamels, Claude Picher, paintings
1958	5 mars - 30 mars	"Collector's Choice/Choix du collectionneur: "Les cyclistes" by Fernand Léger. Collection M. Luc Choquette"
1958	21 mars - 6 avril	"Young People's Symphony Concerts, children's paintings"
1958	28 mars - 27 avril	"75th Annual Spring Exhibition = 75e Salon annuel du Printemps"
1958	3 avril - 27 avril	"Collector's Choice/Choix du collectionneur: "Nature Morte" by André Derain. Collection M. Jean C. Lallemant"
1958	7 avril - 20 mai	"Collector's Choice/Choix du collectionneur: Maurice de Vlaminck : A Flower Arrangement. Collection Mr. Louis Gélinas"
1958	11 avril - 27 avril	"Luba Genush, collages, Natacha Wrangel, drawings"
1958	12 avril - 20 avril	"The School of Art and Design Student's Annual Exhibition"
1958	23 avril - 11 mai	"Children of the Art classes Annual exhibition"
1958	1er mai - 25 mai	"Collector's Choice/Choix du collectionneur: "Pierrette" by George Rouault. Collection Dr. and Mrs. G.R. McCall"
1958	2 mai - 22 mai	"Lionel Lemoine Fitzgerald, 1890-1956 : A Memorial exhibition"
1958	14 mai - 20 mai	"Portrait of Her Majesty the Queen by Pietro Annigoni"
1958	28 mai - 29 mai	"Fête des fleurs"
1958	6 juin - 22 juin	"Seventh Annual exhibition of Editorial and Advertising Art"

Année	Date	Exposition MBAM
1958	2 juillet - 26 juillet	"Paintings presented by the Windmill Point Inc. = Peintures présentées par la Pointe du Moulin Inc."
1958	16 juillet - 20 juillet	"Exhibition of paintings by the Right Hon. Sir Winston Churchill"
1958	1er août - 23 août	"Association des Artistes Non-Figuratifs de Montréal, 3e exposition annuelle"
1958	3 octobre - 2 novembre	"Biennale 57 -Jeune Peinture- Jeune Sculpture"
1958	10 octobre - 26 octobre	"Paintings by Albert Cloutier, R.C.A. and John Walsh"
1958	18 octobre - 28 octobre	"Architectural drawings, models, photographs"
1958	27 octobre - 21 novembre	"Collector's Choice/Choix du collectionneur: Items from the collections of Mrs. Guy Savard, (Kashmir evening coat, Kashmir shawl, sari) Mr. Gilbert Dulfer (sari) and Mrs. C.S. Le Mesurier set of jewelry and Indian brass urn"
1958	31 octobre - 16 novembre	"Paintings by Gilles Gauvreau and Guy Michon"
1958	8 novembre - 7 décembre	"Royal Canadian Academy of Arts"
1958	21 novembre - 7 décembre	"Paintings by Jack Beder and Ethel Planta"
1958	25 novembre - 31 décembre	"Collector's Choice/Choix du collectionneur: Spode Blue printed earthenware and source books for the Spode pattern. Collection Mrs. Andrew Collard"
1958	17 décembre - 6 janvier 1959	"Paintings by Graham Coughtry and Tom Hodgson"
1958	19 décembre - 4 janvier	"Ernst Neumann exhibition"
1959	3 janvier - 6 janvier	"Paintings by English school children: a selection from [10th] National Exhibition of Children's Art 1957"
1959	9 janvier - 25 janvier	"Paintings by Stephen Andrews and John Korner"
1959	15 janvier - 15 mars	"Collector's Choice/ Choix du collectionneur: Feather Cloak and Helmet lent by the B.P. Bishop Museum, Honolulu (U.S.A.)"

Année	Date	Exposition MBAM
1959	19 janvier- 11 février	"Collector's Choice/Choix du collectionneur: Spanish chair, silver plate, oak coffer, 16th-17th Century"
1959	23 janvier - 8 février	"African sculpture (from the Segy Galleries, N.Y.)"
1959	27 janvier - 8 février	"[2nd] Exhibition and sale of works by Canadian artists 1951 = [2e] exposition et vente d'oeuvres par des artistes canadiens"
1959	27 janvier - 14 février	"Aquarelles canadiennes = Canadian watercolours"
1959	30 janvier - 15 février	"Anne Kahane, drawings; Louis Muhlstock, paintings "
1959	13 février - 1er mars	" Canadian ceramics, 1959: pottery, sculpture, enamel "
1959	18 février - 1er mars	"Women's Art Society 65e exposition annuelle"
1959	18 février - 15 mars	"Collector's Choice/Choix du collectionneur: Antique silver. Collection Mr. Harold Agnew"
1959	20 février - 8 mars	"Paintings by R.P. Egerton and Curtis Fields "
1959	9 mars - 22 mars	"Oriental art. UNESCO week"
1959	9 mars - 22 mars	"18th Montreal International Salon of Photography, Ninth Montreal International Exhibition of Colour Slides and Second Montreal International Exhibition of Nature Slides = 18e Salon international de photographie de "Montréal, 9e exposition internationale de diapositives de Montréal et 2e Exposition internationale de diapositives "Nature"
1959	13 mars - 29 mars	"Richard Billmeier, paintings; Jordi Bonet, paintings and drawings"
1959	16 mars - 5 avril	"Collector's Choice/Choix du collectionneur: Early French Canadian furniture. Collection Mrs. Malcom Ross. Painting by Cécile Bouchard : "Procession of St-Jean Baptiste, Baie St-Paul". Collection Mrs. Emme Frankenberg"
1959	3 avril - 19 avril	"Paintings by Sylvia Ary and Roslyn Swartzman"

Année	Date	Exposition MBAM
1959	3 avril - 3 mai	"76th Annual Spring Exhibition = 76e Salon annuel du Printemps"
1959	7 avril - 20 mai	"Collector's Choice/Choix du collectionneur: [Maurice de Vlaminck "A Flower Arrangement". Mr. Louis Gélinas Collection"
1959	11 avril - 19 avril	"School of Art and Design. Students' Annual Exhibition"
1959	17 avril - 7 mai	"Stable Gallery/Galerie de l'étable: jamm I : History of Montreal, Painting"
1959	24 avril - 10 mai	"Stanley Lewis, sculpture; Tobie Steinhouse, paintings"
1959	29 avril - 10 mai	"Children of the Art Center classes Annual exhibition"
1959	13 mai - 2 juin	"Stable Gallery/Galerie de l'étable: Jamm II : Emily Carr"
1959	27 mai - 28 mai	"Fête des fleurs"
1959	1er juin - 10 juin	"8th Annual exhibition of Advertising and Editorial Art"
1959	5 juin - 19 juin	"Animals in Art = L'animal dans l'art"
1959	13 juin - 3 juillet	"Stable Gallery/Galerie de l'étable: Jamm III : Sculpture and Photography by Sam Tata"
1959	17 juin - 23 juin	"Silver Rose Water Dish presented to Her Majesty Queen Elizabeth II by the City of Montreal"
1959	21 juillet - 8 août	"Wedgewood Great table"
1959	6 août - 29 août	"Stable Galery/Galerie de l'étable: Jamm IV : Media"
1959	15 août - 13 septembre	"Canadian Botanical art"
1959	11 septembre - 9 octobre	"Stable Gallery/ Galerie de l'étable: Automatisme-Paintings by Barbeau, Borduas, Ferron, Gauvreau, Leduc, Mousseau and Riopelle"
1959	18 septembre - 18 octobre	"Art and the Found object presenting Cornell, Duchamp, Louise Nevelson, Rauschenberg, Schwitters and Stankiewicz"
1959	9 octobre - 25 octobre	"Paintings by Harold Beament, R.C.A. and Adrien Hébert, R.C.A."
1959	16 octobre - 15 novembre	"Stable Gallery/ Galerie de l'étable: Nous des Stable Gallery/ Galerie de l'étable : paintings by members of the Group"

Année	Date	Exposition MBAM
1959	30 octobre - 30 novembre	"Eva Landori, Paintings; Marjorie Winslow, sculptures and drawings"
1959	30 octobre - 15 novembre	"Works by Canadian Jewish artists "
1959	octobre - ?	"Collector's Choice/Choix du collectionneur: Antique English china from the collection of Mrs. T.T. McG. Stoker"
1959	2 novembre - 27 novembre	"Collector's Choice/ Choix du collectionneur: Four objects from the collection of Mr. Jacques Simard "
1959	11 novembre - 29 novembre	"34th Annual exhibition of the Canadian Society of Painters in Water Colour"
1959	19 novembre - 13 décembre	"Stable Gallery/ Galerie de l'étable: Their humour : Jean Dallaire, paintings; Louis Archambault, Ceramics"
1959	20 novembre - 6 décembre	"Paintings by Helmut Gransow and Gordon Webber"
1959	20 novembre - 20 décembre	"Original drawings and facsimilies from the Albertina and from other collection"
1959	14 décembre - 6 janvier 1960	"Some dolls from Elizabeth Bennett collection of Antique dolls"
1959	18 décembre - 3 janvier	"Paintings by G. Lamartine and Sam Borenstein"
1960	8 janvier - 24 janvier	"Paintings by Alex Colville and Pierre Gendron"
1960	8 janvier - 7 février	"Stable Gallery/Galerie de l'étable: The Formal lyricists-paintings by Virginia de Vera, Paterson Ewen, Henriette Fauxteux-Massé, Ray Mead"
1960	11 janvier - 31 janvier	"Collector's Choice/Choix du collectionneur: An Antique Chinese tile screen from the collectin (sic) of Mrs. John F. McIntosh"
1960	19 janvier - 21 février	"Canada collects : European Painting 1860-1960 = Le Canada collectionne : peinture européenne"
1960	29 janvier - 14 février	"Arthur Lismer, R.C.A., drawings; David Silverberg, etchings; Armand Vaillancourt, sculpture"

Année	Date	Exposition MBAM
1960	2 février - 9 février	"Collector's Choice/Choix du collectionneur: An Early French-canadian butternut commode (circa 1700). Primitive Canadian pine crucifix from the collection of Mme Claude Bertrand"
1960	10 février - 25 février	"Stable Gallery/Galerie de l'étable: A not always Reverent journey : Donald W. Buchanan, photographs "
1960	19 février - 6 mars	"Paintings by Suzanne Meloche and Jean McEwen"
1960	26 février - 3 mars	"3rd Annual exhibition and sales of works by Canadian artists 1960 = 3e Exposition et vente d'oeuvres d'artistes canadiens"
1960	27 février - 27 mars	"Eskimo Graphic Art"
1960	1er mars - 31 mars	"Collector's Choice/Choix du collectionneur: Painting by Renoir, "Réunion autour d'un bateau, 1862". From the collection of Mr. and Mrs. Maxwell Cummings"
1960	4 mars - 3 avril	"Stable Gallery/Galerie de l'étable: Graphics by artists of the CBC"
1960	5 mars - 27 mars	"19th International Salon of Photography, Tenth Montreal International Exhibition of Colour Slides and Third Montreal Exhibition of Nature Slides = 19e Salon international de photographie de Montréal, 10e Exposition internationale de diapositives "Nature""
1960	7 mars - 13 avril	"Soviet Painting = Peinture soviétique"
1960	11 mars - 27 mars	"Oscar Cahén, paintings; André Jasmin, Serigraphs"
1960	1er avril - 17 avril	"Marion Scott, paintings; Sarah Jackson, sculpture, paintings, drawings"
1960	1er avril - 30 avril	"Collector's Choice/Choix du collectionneur: Three Bizantine icons from the collection of Mr. and Mrs. G. E. Embiricos"
1960	8 avril - 8 mai	"77th Annual Spring Exhibition = 77e Salon annuel du Printemps "

Année	Date	Exposition MBAM
1960	9 avril - 8 mai	"Stable Gallery/ Galerie de l'étable: Painters Eleven : J. Bush, H.M. Gordon, T. Hodgson, A. Luke, J. Macdonald, R. Mead, K. Nakamura, H. Town, W. Yarwood"
1960	10 avril - 24 avril	"Annual Exhibition of Students' work of the School of Art and Design"
1960	22 avril - 8 mai	"Paintings by Frank Lipari and Umberto Bruni"
1960	28 avril - 8 mai	"Children of the Art Center classes Annual exhibition"
1960	3 mai - 31 mai	"Collector's Choice/Choix du collectionneur: Bronze sculpture by Mario Marini. painting by Massimo Campigli from the collection of Mr. Gérard O. Beaulieu"
1960	20 mai- 17 juillet	"Stable Gallery/Galerie de l'étable: City planning"
1960	28 mai - 17 juillet	"Changing face of Montreal; paintings, photographs, plans, models, objects since 1860 "
1960	1-2 juin	"Fête des fleurs"
1960	6 juin - 26 juin	"9th Annual Exhibition of Advertising and Editorial art "
1960	11 juin - 30 juin	"Stable Gallery/Galerie de l'étable: Outdoor exhibition of sculpture "
1960	4 juillet - 31 août	"Photographs of Montreal. Notman Collection"
1960	8 août - 9 septembre	"Stable Gallery/Galerie de l'étable: Quebec master sculptors "
1960	1er septembre - 27 septembre	"Contemporary French tapestries : a selection from the 1958 exhibition shown at the Louvre "
1960	9 septembre - 2 octobre	"Eleven artists in Montreal. 1860-1960 = Onze artistes à Montréal"
1960	14 septembre - 27 octobre	"Stable Gallery/Galerie de l'étable: [Contemporary artists of Japan and China"
1960	10 septembre - 25 septembre	"Architectural exhibition by members of the Province of Quebec Association of Architects"
1960	7 octobre - 23 octobre	"Micheline Beauchemin, tapisserie; Art Price, sculpture"
1960	7 octobre - 6 novembre	"Vincent Van Gogh : paintings, drawings = Vincent Van Gogh : tableaux, dessins "

Année	Date	Exposition MBAM
1960	28 octobre - 13 novembre	"Kazuo Nakamura, paintings, drawings; Harold Town, oils, collage, prints, drawings, etc"
1960	28 octobre - 27 novembre	"Vivace : A Bronze Sculpture by Yves Trudeau"
1960	2 novembre - 4 décembre	"Stable Gallery/Galerie de l'étable: Trends 1960 Non-figurative painting in Montreal "
1960	3 novembre - 14 décembre	"Canadian Group of Painters"
1960	9 novembre - 4 décembre	"New acquisitions, 1950-1960: Collection permanente"
1960	12 novembre - 31 décembre	"Collection du Docteur Paul Larivière"
1960	18 novembre - 4 décembre	"Jean Goguen, paintings; François Soucy, sculpture"
1960	7 décembre - 5 janvier 1961	"Stable Gallery/Galerie de l'étable: Société des Peintres-Graveurs de Montréal "
1960	13 décembre - 23 mai 1961	"Norton collection; Canadian paintings and sculptures"
1960	16 décembre - 8 janvier 1961	"Paintings by Oscar de Lall, R.C.A. and Betty Goodwin"

ANNEXE A.2

LISTE DES EXPOSITIONS AU MPQ ENTRE 1950 ET 1960

ANNEXE A.2

LISTE DES EXPOSITIONS AU MPQ ENTRE 1950 ET 1960

Note : Les expositions en caractères **gras** indiquent la participation d'artistes du corpus

Année	Date	Exposition MPQ
	29 novembre - 18 décembre	"Concours artistiques de la Province de Québec"
1950	22 mai - 24 mai	"Le tapis de la reine Marie"
1950	17 janvier - 17 février 1951	"Paris, peintres nouveaux"
1950	4 novembre - 26 novembre	"Peintures de l'ouest canadien"
1950	20 avril - 8 mai	"Salon du Printemps"
1950	11 au 25 octobre	"Travaux de l'École des Beaux-arts de Québec"
1950	11 mai - 18 mai	"Travaux de la classe des enfants de l'École des Beaux-arts de Québec"
1950	8 février - 5 mars	"Trente peintres américains depuis 1860"
	16 mai - 27 mai	"8e Concours de zoologie"
1951	28 novembre - 16 décembre	"Concours artistiques de la Province de Québec"
1951	27 septembre - 14 octobre	"Exposition annuelle des œuvres des membres de la Société des Sculpteurs du Canada"
1951	18 avril - 13 mai	"Robert Pilot, V.P., R.C.A., Harold Beament, R.C.A., Madeleine Laliberté, Benoit East, Albert Rousseau"
1951	16 mai - 27 mai	"Travaux de la classe des enfants de l'École des Beaux-arts de Québec et de l'École préparatoire de dessin de Lévis"
1952	9 octobre - 20 octobre	"30e Salon Annuel de l'École des Beaux-arts de Québec"
1952	17 décembre - 18 janvier 1953	"Berthe Morisot et ses amis"
1952	22 avril - 30 avril	"Exposition du livre français"
1952	29 mai - 28 septembre	"Rétrospective de l'art au Canada français"
1952	22 octobre - 2 novembre	"Salon 1952 des travaux de Loisirs des membres de l'Association des employés civils"
1952	7 mai - 18 mai	"Travaux de la classe des enfants de l'École des Beaux-arts de Québec"

Année	Date	Exposition MPQ
1953	24 septembre - 25 octobre	"Concours artistiques de la Province de Québec (Sculpture)"
	4 novembre - 16 novembre	"Salon 1953 des travaux de Loisirs des membres de l'Association des employés civils (Québec)"
	7 mai - 18 mai	"Travaux de la classe des enfants de l'École des Beaux-arts de Québec"
1954	7 octobre - 1er novembre	"Concours artistiques (Arts décoratifs)"
	2 octobre - 3 octobre	"Exposition de champignons"
	5 juillet - 29 août	"Industrie d'art en Limousin"
	? Mai -23 mai	"L'Histoire de France à la Chalcographie du Louvre"
	10 février - ?	"La vierge dans l'art français"
	12 novembre -15 novembre	"Répliques des bijoux du couronnement"
1955	29 septembre - 23 octobre	" Concours artistiques (peinture) "
	21 mars - 17 avril	"L'architecture suisse contemporaine"
	13 juin - 21 août	"L'esthétique industrielle au Canada"
	13 juin - 21 août	"L'esthétique industrielle en France"
	3 novembre - 27 novembre	"La Société des arts plastiques de la province de Québec"
1er décembre - 19 décembre	"Rétrospective David Milne"	
1956	10 octobre - 4 novembre	"Concours artistiques (sculpture)"
	12 septembre - 30 septembre	"Culture australienne aborigène"
	27 avril - 6 mai	"Dessins d'enfants de France de 3 à 6 ans"
	29 août - 4 septembre	"Exposition d'art liturgique"
	6 février - 27 février	"Exposition d'entomologie"
	12 janvier - 29 janvier	"Jacques Villon"
	14 mars - 1er avril	" La Biennale canadienne "
	15 novembre - 2 décembre	"Peintures d'Israel"
21 avril - ?1956	"Photographies du Vieux-Québec, 1858-1878"	
2 février - 19 février	"Rétrospective Ozias Leduc"	

Année	Date	Exposition MPQ
1957 1957	3 octobre - 28 octobre	Concours artistiques de la Province Arts décoratifs et esthétique industrielle)
1957 1957	16 mai - 3 juin	Deuxième exposition annuelle de l'Association des artistes non figuratifs de Montréal
1957	8 septembre - ? Octobre	Le trésor de Lorette
1957	21 novembre - 9 décembre	Quelques peintres de Montréal à Québec
1957	10 janvier - 23 janvier	Rétrospective Maurice Cullen
1958	8 octobre - 3 novembre	"Concours artistiques (peinture)"
	6 mars - 30 mars	"Deuxième Biennale de l'art canadien"
	17 avril - 4 mai	"L'Art italien moderne"
	13 novembre - 14 décembre	"La Biennale 57"
	3 octobre - 7 octobre	"Le Québec d'autrefois"
	20 septembre - 21 septembre	"Mycology exhibit"
1959	12 décembre - printemps 1960	"Collection Duplessis"
	1er octobre - 18 octobre	"Concours artistiques (sculpture)"
	23 janvier - 8 février	"Honoré Daumier"
	6 novembre - 30 novembre	"Quatre-vingtième exposition annuelle R.C.A."
1960	29 septembre - 16 octobre	"Concours artistiques (Arts décoratifs et esthétique industrielle)"
	2 juin - 27 juin	"Portraits canadiens du XVIIIe et du XIXe siècles"
	23 octobre - 30 octobre	"Salon du Livre 1960"
	7 avril - 24 avril	"Troisième Biennale de l'art canadien"

ANNEXE A.3

LISTE DES EXPOSITIONS À LA GNC ENTRE 1950 ET 1960

ANNEXE A.3

**LISTE DES EXPOSITIONS À LA GNC
ENTRE 1950 ET 1960**

Note 1 : Les expositions en caractères **gras** indiquent la participation d'artistes du corpus

Note 2 : Les dates placées entre crochets [] indiquent des expositions organisées par la GNC (ou en collaboration avec elle) et qui ont circulé au Canada ou à l'international, sans toutefois être présentées à la GNC. Lorsqu'elles sont présentées à la GNC, c'est cette date qui a préséance dans le tableau.

Note 3 : L'ordre de présentation des expositions reprend la même logique que leur numérotation dans les dossiers du MBAC. Ainsi l'année indiquée dans cette liste, est celle du début de leur mise en circulation. Par conséquent, il arrive parfois que l'année inscrite dans la colonne « année » diffère de celle indiquée dans la colonne « date » qui représente le moment réel de l'exposition à la GNC.

Année	Date	Exposition GNC
1950	7 janvier - ? 1951]	"Royal Canadian Academy Travelling exhibition
1950	17 janvier - 13 février	"Contemporary Canadian Sculpture"
1950	21 janvier - 30 janvier	"Exhibition of Children's drawings from Great Britain"
1950	11 mars - 8 avril 1951	"Industrial Design 1951"
1950	15 février - 12 mars	"Contemporary paintings from Great Britain, France and the United State"
1950	?	"Design exhibition at Saskatoon"
1950	9 mars - 15 mai	"Selected French Prints"
1950	10 mars - 16 mai	"Durer's Engraved Passion"
1950	15 mars - 12 avril	"Special exhibition by the Canadian Society of Painters in Water Colour"
1950	26 mars - 28 mars	"Queen Mary's carpet, official souvenir"
1950	?	"Design display at London Public Library and Art Museum"
1950	13 avril - 30 mai	"Arthur Lismer: paintings 1913-1949"
1950	20 avril - 20 mai	"Exhibition of twelve paintings by Lawren Harris"
1950	15 mai - 2 novembre	'Acquisitions récentes: dessins européens"
1950	[25 ? - 17 mai]	"Design display, Canadian Manufacturer's Association Convention"
1950	13 juin - ? juillet	"Contemporary Irish Painting"

Année	Date	Expositon GNC
1950	11 juillet - 17 août	"Canadian Society of Painters in Water Colour 1950 Travelling exhibition"
1950	18 août - 22 septembre	"Canadian Society of Graphic Art Travelling exhibition"
1950	23 septembre - ? Octobre	"Lovis Corinth 1858-1925: Retrospective exhibition"
1950	[16 octobre - 3 juillet 1951]	"Paintings and drawings by Children of the United States"
1950	[29 octobre - 6 mai 1951]	"Canadian Painting: An exhibition Arranged by the National Gallery of Canada"
1950	7 novembre - 26 novembre	"Paintings from the Vollard Collection"
1950	7 novembre - 3 décembre	"Scotish painters: A selection of works by contemporary Painters and their immediate predecessors"
1950	15 novembre - 22 novembre	"Swedish Children's paintings and drawing"
1950	2 décembre - 11 décembre	"Architectural designs submitted for the Massey medals"
1950	13 décembre - 6 janvier 1951	"Illustration for <i>Webster the Pig</i> by Peggi Nicol MacLeod"
1950	13 décembre - 21 mars 1951	"Prints and drawings of the Nativity and the Adoration"
1950	15 décembre - 16 mai 1951	"Contemporary Canadian drawings" [collection permanente]
1951	6 janvier - 16 mai	"The master Engravers; Germany and the Netherlands"
1951	13 janvier - 13 février	"Exposition des œuvres de Robert La Palme"
1951	16 février - 4 mars	"Canadian Group of Painters Travelling Exhibition 1951"
1951	1er mars - ?	"Prints relating to Lent and Easter"
1951	11 mars - 8 avril	"Industrial Design 1951 B.-C. -A.D. 1951"
1951	[mars]	"English Drawings and Water Colours from the National Gallery of Canada"
1951	[7 avril - 28 avril]	"The women's International Art Club Festival of Britain Exhibition"
1951	[19 avril - 20 avril]	"Contemporary canadian Painting and Contemporary canadian Graphic Arts"
1951	28 avril - 21 mai	"Canadian Society of Painters in Water Colour Travelling exhibition 1951"

Année	Date	Exposition GNC
1951	3 mai - 31 mai	"Britain: 1921-1951 A photogaphic survey"
1951	16 mai - 1er novembre	"Acquisitions récentes"
1951	16 mai - 1er décembre	"Acquisitions récentes"
1951	23 mai - ? Juillet	"Graphic Art 1951"
1951	[mai - septembre]	"London County Council International Sculpture Exhibition"
1951	1er juin - 1er novembre	"Drawings and water colours: English School"
1951	7 septembre - 15 septembre	"Ukrainian Folk Art and handicrafts Exhibition"
1951	[10 septembre - 7 mai 1953]	"A selection of the Diploma works of the Royal Canadian Academy in the NGC"
1951	[15 septembre - 12 juin 1952]	"Canadian Drawings, 1951"
1951	27 septembre - 21 octobre	"An exhibition of sculpture by Ivan Mestrovic"
1951	[14 octobre - 19 février 1952]	"Sisley painting and prints travelling exhibition"
1951	[20 octobre - ? Décembre]	"I Bienal do Museu de Arte Moderna de Sao Paulo"
1951	[? Octobre - 4 décembre]	"Recent Quebec Painting"
1951	3 novembre - 29 novembre	"Memorial exhibition: Sarah Robertson, 1891-1948"
1951	[15 novembre - ? Mars 1952]	"Canadian Society of Painters in Water Colour, retrospective exhibition 1926-1951"
1951	6 décembre - 2 janvier 1951]	"An exhibition of paintings by J.M.W. Turner (1775-1851)"
1951	6 décembre - 4 janvier 1952	"Turner's Liber Studiorum"
1951	6 décembre - 28 avril 1952	"Turner's Sothern Coast"
1951	[17 décembre - 30 décembre]	"Exposition internationale d'art graphique au Chili"
1951	? Décembre - ? Décembre	"Useful Gifts of Good Design under \$6.00 from Ottawa Stores"
1952	8 janvier - 26 août	"French drawings" [collection permanente]
1952	18 janvier - 10 février	"Eskimo Art"
1952	[5 février - 16 février]	"Canadian painting, Florida State Fair"
1952	23 février - 24 mars	"Paintings and drawings from the Collection of J.S. McLean"
1952	[? Février - ? Février]	"Colombo plan Exhibition"

Année	Date	Exposition GNC
1952	[10 avril - 2 juin]	"II Monstra internazionale di Bianco e Nero"
1952	28 avril - 16 mai	"Marion Richardson memorial exhibition"
1952	[30 avril - 3 mai]	"Prize winning designs from the National Industrial Design Council of Canada Product Design Contest"
1952	? Avril - ? Avril	"L'enfant et nous"
1952	14 mai - 3 juin	"British designers today"
1952	19 mai - 3 novembre	"Acquisitions récentes"
1952	[? Mai - ? Décembre]	"Display of furnishing, trend house, Toronto"
1952	[14 juin - 19 octobre]	"XXVI Esposizione Biennale d'Arte"
1952	[30 juin - 4 juillet]	"Design exhibition, Manitoba trade fair "
1952	[? Juin - ? Juillet]	"Canadian Children's drawings"
1952	[1er juillet - 20 avril 1953]	"Canadian Society of Painters in Water Colour"
1952	27 août - 21 septembre	"Unesco Travelling Print Exhibition:Leonardo DaVinci"
1952	22 septembre - 3 novembre	"Acquisitions récentes: dessins"
1952	23 septembre - 4 décembre	"Acquisitions récentes: Chagall et Rouault"
1952	4 novembre - 3 décembre	"Five contemporary British Painters"
1952	29 septembre - 20 octobre	"Exhibition of Finnish arts and crafts"
1952	? Septembre	"French prints"
1952	[Septembre - 19 novembre]	"German Industries Fair"
1952	[octobre - novembre]	"Phidelphia Water color Club internaitonale exhibition"
1952	[octobre ?]	"photographic display of Canadian design" First international Exhibition of Fine Arts
1952	[1er novembre - 3 mai 1953]	"Canadian Society of graphic art travelling exhibition"
1952	21 novembre - 8 décembre	"Architectural design submitted for Massey medals"
1952	4 décembre - 9 février 1953	"Etchings and Drawings by his Contemporaries" [collection permanante]
1952	4 décembre - 9 février 1953	"Modern prints and drawings"
1952	5 décembre - 10 février 953	"Prints of the Nativity and Adoration"

Année	Date	Exposition GNC
1953	[12 janvier - 21 janvier]	"Prize Winning Designs from 1952 National Industrial Design Council of Canada Award of merit competition"
1953	11 février - ? Février	"Canadian Designs of Merit from 'Trend House' "
1953	12 février - 28 février	"painting and drawing from the Collection of Mr. and Mrs. C.S. Band"
1953	[17 février - ? Octobre]	"Exhibition of Commonwealth Children's Art"
1953	[février]	"Lawren Harris Paintings travelling Exhibition"
1953	2 mars - 20 avril	"Toulouse Lautrec: His Lithographic Work from the collection of Ludwing Charell"
1953	11 mars - 7 avril	"Annual Exhibition of canadian Painting, 1953"
1953	[mars - janvier 1954]	"Original canadian Manufactured Designs of Merit"
1953 ([mars - mars 1954]	"2e International Exhibition of Fine Arts"
1953	14 avril - 30 avril	"2e Annual National Industrial Design Council of Canada Design Merit Awards to Industry, 1953"
1953	14 avril - 26 avril	"A selection of modern french painting from the permanent collection of the NGC"
1953	21 avril - 3 décembre	"Acquisitions récentes: Old master Prints"
1953	28 avril - 10 mai	"L'Affiche Suisse"
1953	11 mai - ?	"Acquisitions récentes: Modern prints and drawings"
1953	11 mai - 30 septembre	"Acquisitions récentes: Old master drawings"
1953	20 mai - 27 mai	"Children's Drawings from the Saturday morning classes"
1953	30 mai - ?	"Rembrandt <i>Bathsheba at her toilet</i> and Filippino Lippi's <i>Esther at the Palace Gate</i> and <i>Mordecai Led by Haman</i> "
1953	2 juin - 13 septembre	"Coronation exhibition"
1953	[12 août - 19 mai 1956]	"Japanese Children's Art exhibition"
1953	août	"German Industries Fair"
1953	[7 septembre - 21 juin 1954]	"Second international Biennial of Contemporary Color Lithography"

Année	Date	Exposition GNC
1953	[12 septembre - 5 mai 1954]	"Canadian Society of painters in water colour travelling exhibition"
1953	[15 septembre - 15 août 1954]	"Old master Facsimiles"
1953	16 septembre - 3 novembre	"Small houses and Their Furnishings"
1953	[15 octobre - 5 novembre]	"Canadian Art exhibit"
1953	octobre	"Special Exhibition of Holbein's <i>Portrait of King Henry VIII</i> "
1953	[octobre]	"Canadian design for living exhibition"
1953	6 novembre - 29 novembre	"The modern design in Italy"
1953	[15 novembre - 15 mai 1954]	"Société canadienne d'art graphique"
1953	19 novembre - 7 décembre	"Exhibition of Contemporary Indian Art and Crafts in the United States of America"
1953	[8 décembre - 15 février 1954]	"II Bienal do Museu de Arte Moderna de Sao Paulo"
1953	9 décembre - 17 janvier 1954	"A.Y. Jackson: paintings, 1902-1953"
1953	décembre	"Christmas Gifts of good design under \$15.00"
1954	[8 janvier - 5 décembre]	"Royal Canadian Academy Travelling Exhibition"
1954	22 janvier - 14 février	"Seven Cuban Painters"
1954	[janvier - janvier?]	"Good design for everyday use"
1954	janvier - février	"Trends in American and British design"
1954	[5 février - 16 juillet]	"L'histoire de France à la chalcographie du Louvre."
1954	19 février - 8 mars	"Acquisitions récentes: prints and drawings"
1954	19 février - 8 mars	"Water Colours by David Milne: War memorial collection, 1914-1918"
1954	8 mars - avril 1954	"3e Annual National Industrial Design of Merit Awards to Industry"
1954	10 mars - 11 avril	"Paintings by European masters from public and private collections in Toronto, Montréal and Ottawa"
1954	[mars]	"Children's Art exhibition"
1954	15 avril - 20 mai	"Paintings from the collection of John A. MacAuley, QC."
1954	[15 avril - 29 juin]	"III Mostra internazionale di Bianco e Nero"
1954	[avril - février 1955]	"Design to meet human needs"

Année	Date	Exposition GNC
1954	[avril - 25 mars 1955]	"Regency Brighton: An exhibition of Photographs"
1954	[12 mai - 24 avril 1955]	"Lawren Haris sketches"
1954	21 mai - 22 juin	"Canadian Society of painters in water colour travelling exhibition"
1954	[19 juin - 17 octobre]	"XXVII Esposizione Biennale Internazionale d'Arte = Biennale de Venice"
1954	23 juin - 11 octobre	"Acquisitions récentes: Twenty water color views of Canada by Thomas Davies"
1954	juin - 15 septembre	"New selections for the Canadian design Index"
1954	22 juillet - 11 juillet	"Robes and Regalia = Atours et bijoux du couronnement"
1954	[26 juillet - 13 février 1955]	"Traditional French Paintings"
1954	[juillet - avril 1955]	"10e Triennale della Arti Decorativi di Milano, Contemporary industrial design"
1954	[1 août - 10 juillet 1955]	"Sculpture Reproductions"
1954	[1er septembre - 23 décembre]	"The arts of France"
1954	66 septembre -22 septembre	"Shopping centres of Tomorrow"
1954	[11 septembre -14 avril 1955]	"The Brooklyn museum Seventh national print annual exhibition"
1954	[]21 septembre - 25 février 1955]	"Colour prints from Postwar Germany"
1954	[septembre]	"Appreciation of the arts"
1954	[1er octobre -30 avril]	"Water colours from the National Gallery of Canada collection"
1954	14 octobre -24 octobre	"Contemporary British Water colours"
1954	[22 octobre - 21 novembre 1955]	"Canadian Society of graphic art travelling exhibition"
1954	28 octobre - 15 novembre	"Theatre Art from the Stratford Festival"
1954	28 octobre - 25 novembre	"A selection of Master Drawings from the permanent Collection"
1954	octobre - novembre	"How to furnish your Office"
1954	[octobre - décembre]	"A contemporary Japanese Tea Room"
1954	16 novembre -24 novembre	"Canadian Drawings"
1954	26 novembre -27 décembre	"F.H. Varley: paintings, 1915-1954"
1954	27 novembre -26 décembre	"Water colours and drawings by F.H. Varley"

Année	Date	Exposition GNC
1954	[29 novembre - 30 avril 1955]	"Recent architecture in Western Germany, 1954"
1954	novembre - décembre	"Christmas Gifts of good design under \$15.00 from Ottawa Stores"
1954	[novembre -? Novembre]	"World Children's Art Exhibition"
1954	17 décembre - 21 janvier 1955	"Design in Scandinavia"
1954	30 décembre -mai 1955	"Acquisitions récentes: Drawings"
1954	30 décembre -mai 1955	"Colour Lithographs in the permanent collection"
1954	[décembre - juin 1955]	"An exhibition of Canadian Painting: Ceylon, India, Pakistan 1954-55"
1955	15 avril -27 acril	"Henri Matisse: Sculptures, Paintings, Drawings = Henri Matisse, sculptures, peintures, dessins"
1955	[16 janvier - 31 janvier]	"Canadian abstract expressionist paintings"
1955	19 janvier - 28 janvier	"Eskimo Sculpture"
1955	[24 janvier - 24 décembre]	"Bridges are Beautiful = Les ponts sont beaux"
1955	8 février - 14 mars	"Some Edinburg Painters = Quelques peintres d'Édimbourg"
1955	10 février - 28 février	"Models submitted for the Sir Robert Borden Monument Competition"
1955	16 mars - 18 avril	"Canadian Group of Painters"
1955	28 février - ? Mars	"Design competition for drapery and upholstery Fabrics"
1955	mars - avril	"4e Annual National Industrial Design Council of Canada Design Awards of Merit to Industry, 1955"
1955	2 mai -?	"Contemporary designs from France"
1955	6 mai - 15 mai	"Albert H. Robinson: Retrospective exhibition, 1955"
1955	10 mai - 6 juin	"Master prints from the permanent collection"
1955	18 mai - 20 juin	"1ere biennale de peinture canadienne"
1955	10 juin - 10 juillet	"Canadian Society of Graphic Art annual exhibition = exposition ambulante de la Canadian society of Graphic Art, 1955"
1955	[juin - août 1956]	"Deux cent ans de peinture chinoise"
1955	[4 juillet - 31 janvier 1956]	"Six paysages forestiers"

Année	Date	Exposition GNC
1955	13 juillet - 19 décembre	"Modern prints and drawings"
1955	13 juillet - 19 décembre	"Prints by Georges Rouault"
1955	août	"Art of Peru = L'Art péruvien"
1955	9 septembre - 2 octobre	"California and canadian watercolour = Aquarelistes californiens et canadiens"
1955	14 septembre - 6 décembre	"Thomas Davies water colours"
1955	16 septembre - 9 octobre	"David Milne, 1955-1956"
1955	[septembre]	"Japanese Association of Graphic Arts printing Exhibition"
1955	[1er octobre - 20 mai 1956]	"Canadian Society of painters in water colour travelling exhibition = exposition ambulante de la Société des aquarellistes canadiens"
1955	[1er octobre - 17 juin 1956]	"Henry Moore: An exhibition of Sculpture and drawings = Sculptures et dessins d'Henri Moore"
1955	[10 octobre -14 mai 1956]	"Canadian Group of Painters travelling exhibition"
1955	19 octobre - 6 novembre	"Jacques Villon: His graphic Art = L'œuvre graphique de Jacques Villon"
1955	[10 novembre -15 décembre 1957]	"Tom Thompson travelling exhibition: Sketches and paintings from the NGC Collection"
1955	[11 novembre - 15 novembre 1956]	"Six peintres de Cornwall"
1955	18 novembre -4 décembre	"Massey medals for architecture, 1955 competition: Travelling exhibition of Award winners"
1955	[juin - 11 décembre]	"III Bienal de Sao Paulo = 3e Biennale de Sao Paulo"
1955	novembre -? Novembre	"Display by the Toy Testing Committee of Ottawa"
1955	9 décembre - 19 décembre	"Ozias Leduc, 1864-1955"
1955	11 décembre -10 janvier 1956	"Goya: Drawings and Prints from the Museo del Prado and the Museo Lazaro Galdiano"
1955	8 mai 1957 - 2 juin 1957	"British watercolours and drawings of the Twentieth Century, Canadian Tour 1955-1957"
1955	?	"Good designs in aluminium"
1956	[janvier -février]	"International exhibition of children's Art"
1956	7 décembre -31 décembre	"Canadian artists Abroad"

Année	Date	Exposition GNC
1956	19 mars - 13 novembre	"Acquisitions récentes: Drawings"
1956	29 mars - 15 avril	"Canadian Group of Painters annual exhibition, 1955-1956"
1956	[29 mars - 10 juin]	"IV Mostra Internazionale di Bianco e Nero = quatrième exposition internationale des arts graphiques"
1956	mars - avril	"5e Annual National Industrial Design Council of Canada Design Awards of Merit to Industry"
1956	18 avril - 8 mai	"A half century of Picasso Prints"
1956	[18 avril - ?]	"2e annual canadian furniture conference"
1956	17 mai - 3 juin	"F. Mendel Collection: selected works"
1956	8 juin - 10 juillet	"Canadian Abstract painting, 1956-1957"
1956	18 juin - 3 juillet	"Loan exhibition of chinese paintings"
1956	28 août - 16 septembre	"Theatre and Ballet Design by Pavel Tchelitchev and Leslie Hurry"
1956	[juin - octobre]	"XXVIII Esposizione Biennale Internazionale d'Arte"
1956	14 juillet -10 novembre	"Rembrandt"
1956	août	"Improved design in street furniture"
1956	[1er septembre -16 avril 1956]	"Sculptures by Giovanni Pisano, Figures from Baptistery at Pisa"
1956	[1er septembre -18 avril 1957]	"Still Life: Twentieth Century"
1956	[15 septembre - 6 octobre 1957]	"Canadian Group of Painters travelling exhibition, 1956 = exposition ambulante du Canadian Group of painters"
1956	[28 septembre -18 avril 1957]	"19th century leaders of modern painting"
1956	[30 septembre - 1er juillet 1957]	"Exhibition of original prints from the NGC collection: Dürer to the present day"
1956	[1er octobre 12 décembre]	"By the sea"
1956	[1er octobre - 10 février 1957]	"Canadian Society of painters in water colour travelling exhibition, 1956"
1956	[1er octobre - 21 mars 1957]	"Quelques peintres canadiens français"
1956	3 octobre -28 octobre	"Ossip Zadkine"
1956	8 mars - 31 mars	"Maurice Cullen 1866-1934"
1956	[10 octobre - 26 avril 1957]	"Canadian Society of graphic art travelling exhibition, 1956"

Année	Date	Exposition GNC
1956	[15 octobre -30 novembre]	"Sculpture Lessons"
1956	[15 octobre -15 décembre]	"Acquisitions récentes: Prints and Drawings, 1956, Touring Exhibition"
1956	[20 octobre -17 avril 1957]	"Drawing in America"
1956	octobre	"Development of painting in Canada"
1956	6 février -24 février 1957	"International colour woodcuts"
1956	15 novembre - 9 décembre	"A selection from the Ayala and Sam Zacks Collection: Nineteenth and Twentieth Century Paintings and Drawings"
1956	13 décembre - ? Décembre	"Prints and drawings of the Nativity"
1956	13 décembre - 6 janvier 1957	"Rowlandson and Some Contemporaries"
1956	14 décembre - 6 janvier 1957	"Victorian America: Currier and Ives Lithographs from the library of Congress"
1956	?	"Dutch Arts and Crafts"
1956	?	"Retrospective collection of items selected for the Canadian Design Index"
1956	?	"For the Bride"
1956	?	"Textile and colour"
1957	10 janvier -31 janvier	"Some American paintings from the collection of Joseph H. Hirshhorn = Quelques peintres américains de la collection de Joseph H. Hirshhorn"
1957	[15 janvier -23 mars]	"Highlights of American painting"
1957	15 janvier -29 mai 1958]	"Royal Canadian Academy Travelling Exhibition"
1957	janvier	"Graphic Art of Great Britain"
1957	[janvier]	"Third international contemporary art exhibition"
1957	1er février - 22 février	"International colour woodcuts"
1957	1er février - 22 février	"The Family of Man"
1957	[1er mars - 16 mars]	"International exhibition of children's Art"
1957	[25 février -novembre]	"Contemporary canadian painters"
1957	8 mars -31 mars	"Maurice Cullen 1866-1934"
1957	12 mars - 26 mai	"Acquisitions récentes: dessins et prints contemporains"
1957	mars - avril	"6th Annual national Industrial Design Council of Canada Design Awards competition, 1957"

Année	Date	Exposition GNC
1957	3 avril -14 mai	"2e Biennale de l'art canadien"
1957	[5 avril - 12 avril]	"Impressionism to cubism"
1957	[25 avril - ? Avril]	"3rd Annual furniture conference"
1957	[avril]	"International children's Art exhibition"
1957	8 mai - 2 juin	"British watercolours and drawings of the Twentieth Century, Canadian Tour 1955-1957"
1957	27 mai -10 juin	"Canadian water colours"
1957	7 jui - 26 juin	"Canadian ceramics travelling exhibition"
1957	11 juin - 20 novembre	"Dürer to Picasso"
1957	[12 juin - 30 juin 1958]	"Contemporary british paintings"
1957	[15 juin -21 septembre	"Art et travail"
1957	[19 juin -15 juin 1959]	"Canadian Society of painters in water colour '57: A Selection of 30 paintings"
1957	12 décembre - 15 janvier 1958	"Contemporary Australian painters"
1957	[27 juillet -4 novembre]	"XI Triennale della arti decorativi di Milano"
1957	[15 septembre -29 septembre]	"German Industries Fair"
1957	16 septembre -29 septembre	"Selected mural designs from the National Competition for the canadian pavillon"
1957	[17 septembre -20 mai 1958]	"The streets we live in, 1957-58"
1957	[septembre - décembre]	"IV Bienal de Sao Paulo"
1957	3 octobre -30 octobre	"The Vollard Suite: 100 Etchings by Picasso recently acquires by the NGC"
1957	14 novembre -15 décembre	"British paintings in the 18th century"
1957	[4 octobre -5 juin 1958]	Acquisitions récentes: Prints and Drawings, travelling exhibition 1957-58"
1957	[8 octobre - ? Juillet 1958]	" Quelques peintres contemporains du Québec / Some Contemporary painters from Quebec "
1957	[22 OCTOBRE -MARS 1958]	"Canadian cultural exhibition"
1957	[1er novembre - 10 avril 1958]	"Canadian water colours from the NGC"
1957	[1er novembre - 24 avril 1958]	"A decade of prints"
1957	1er novembre - 15 mai 1958]	"Selected works by canadian artists fom the NGC collection"
1957	4 novembre -?	"German architecture today"
1957	[13 novembre - 13 décembre]	"Emily Carr exhibition"
1957	22 novembre - 20 janvier 1958	"William Blake and his Circle"

Année	Date	Exposition GNC
1957	[25 novembre - 10 juin 1958]	"Six principles of good toy design"
1957	[décembre]	"Christmas Gifts of good design"
1957	[décembre - mars 1962]	"Persian miniatures"
1957	?	"Norwegian furniture and ceramics"
1958	1er janvier - 5 février	"New furniture - USA"
1958	7 mars - 30 mars	"Modern Italian art from the Estorick collection"
1958	[15 janvier - 24 mai 1959]	"Monsanto Canadian Art Competition"
1958	20 janvier - 18 août	"Acquisitions récentes: Prints and Drawings"
1958	20 janvier - 18 août	"Acquisitions récentes: Old master drawings"
1958	[janvier]	"Design Awards, 1958"
1958	5 février - 2 mars	"A loan exhibition of paintings and sculptures from the Niarchos Collection"
1958	[7 février -28 janvier 1959]	"Suiss contemporary art: paintings, prints, ill. books and posters"
1958	13 février - 2 mars	"School furniture"
1958	21 février -17 mars	"Exhibition of Daumier lithographs"
1958	3 avril - 27 avril	"L.L. FitzGerald, 1890-1956: A memorial exhibition"
1958	mars - avril	"7th Annual national industrial design council of Canada Award of merit to industry, 1958"
1958	[2 avril - 1er octobre]	"Canadian Fine Arts", Universal and international exhibition, Bruxelles
1958	[2 avril - 15 octobre]	"Canadian Fine Crafts", Universal and international exhibition, Bruxelles
1958	[3 avril - 15 juin]	"V Mostra internazionale di Bianco e Nero"
1958	[avril - juin]	"19th century canadian painting"
1958	avril	"Display of lighting fixtures"
1958	8 mai - 1er juin	"Young british and european painters"
1958	11 mai - 31 mai	"Twelve scandinavian designers"
1958	[13 mai - 1er juin]	"Art contemporain au Canada" Universal and international exhibition, Bruxelles
1958	[1er juin - 26 juin 1959]	"Design, Look this way!" British Columbia internationale Trade Fair
1958	[mai]	"Display of canadian products of fine design", Foire de Paris

Année	Date	Exposition GNC
1958	[mai]	"Architectural exhibition"
1958	1er juin - 22 juin	"Prints by Matisse"
1958	[6 juin - 30 septembre]	"Primera Bienal interamericana de pintura y grabado"
1958	juin	"Fabric and furniture exhibition"
1958	[juin - oct]	"XXIX Esposizione Biennale d'Arte"
1958	[juillet - août]	"Craig Woodcuts"
1958	20 août - 27 mai 1959	"Acquisitions récentes: master prints"
1958	20 août - 27 mai 1959	"Acquisitions récentes: modern prints and drawings"
1958	1er septembre - 21 septembre	"Olivetti design"
1958	[1er septembre - 26 février 1960]	"African sculpture"
1958	[4 septembre - 2 novembre]	"A canadian portfolio, 1958"
1958	[5 septembre - 20 février 1959]	"Figures studies of the 19th and 20th centuries"
1958	[5 septembre - 22 mars 1959]	"What is modern painting?"
1958	[5 septembre - 22 mars 1959]	"Painters eleven"
1958	[5 septembre - 3 mai 1959]	"Acquisitions récentes: Prints and drawings, travelling exhibition 1958-59"
1958	[5 septembre - 5 juin 1959]	"Canadian art 59: CBC-TV/Toronto"
1958	[5 septembre - novembre 1960]	"Serigraphs by montreal artists"
1958	[5 septembre - mars 1963]	"Contemporary art of Europe and America"
1958	[13 septembre - 12 avril 1959]	"William Blake engravings: illustrations"
1958	[26 septembre - 25 mai 1959]	"Ernst Neumann exhibition"
1958	26 septembre - 8 juin 1959]	"Acquisitions récentes: Paintings"
1958	26 septembre - 30 juin 1960]	"Canadian Society of Graphic Art travelling exhibition"
1958	26 septembre - 6 avril 1960]	"Le Carceri d'Invenzione of Giovanni Battista Piranesi 1720-1778"
1958	26 septembre - 24 mai 1959]	"Canadian Artists series I: Bates et Humphrey"
1958	septembre	"Plastics exhibition"
1958	[septembre]	"Two Hundred Years of Canadian Painting from the National Gallery Collection"
1958	[1er octobre - 29 avril 1959]	"What is modern painting? (no.2)"
1958	5 octobre - 25 octobre	"The first decades of the National Gallery"

1958	[17 octobre - 28 décembre]	"Soviet-British cultural relations"
1958	[22 octobre - 3 avril 1959]	"Contemporary Colour Lithography"
1958	[octobre - juin 1959]	"Some Paintings by Arthur Lismer"
1958	[1er novembre - 1er mars 1959]	"Sélection de la biennale d'art canadien de 1957"
1958	[1er novembre - août 1972?]	"Egyptian Wall Painting / peintures des pharaons"
1958	[7 novembre - 12 janvier 1959]	"Moderne Canadese Schilderkunst"
1958	1 novembre - 30 novembre	"Henri Cartier-Bresson: the decisive moment: ptohographs, 1930-1957"
1958	18 novembre - 22 novembre	"What's What for Children"
1958	13 mai 1959 - 31 mai 1959	"German Graphic Art of the 20th Century"
1958	novembre -? Novembre	"Contemporary design exhibition"
1958	6 décembre - 28 décembre	"Massey Medal's for architecture 1958"
1958	décembre	"Christmas Gifts of good design"
1959	[14 janvier - ? Juin]	"Savremena Kanadska Grafica"
1959	4 février - 15 février	"Contemporary Yougoslavia graphic art"
1959	[7 février - 12 avril]	"Art contemporain au Canada"
1959	19 février - 15 mars	"Biennale 57. Jeune peinture / jeune sculpture"
1959	mars - avril	"8th Annual National Industrial Design Council of Canada Design Awards of Merit to industry"
1959	10 avril - 6 mai	"Paintings in Ottawa Collections"
1959	[10 avril - juin]	"John Ellison Water Colours"
1959	[avril - mai]	"A collector's choice: European Paintings of the 20th century from the collection of Eric Estorick"
1959	13 mai - 31 mai	"German Graphic Art of the 20th Century"
1959	[15 mai - 27 décembre 1961]	"A not always reverent journey: photo by Donald Buchanan"
1959	1er juin - 26 juin	"Design - Look this Way!"
1959	5 juin - 28 juin	"3e biennale d'art canadien, 1959"
1959	15 septembre 1960 - 11 octobre 1960	"Vancouver international Festival Exhibition 1959: 7 west coast painters"
1959	[2 juillet - 14 avril 1960]	"Water colours: travelling exhibition of reproductions"
1959	3 juillet - 14 septembre	"Modern color prints"
1959	[1er juillet - 27 décembre]	"A selection from the Vollard suite of Picasso"

Année	Date	Exposition GNC
1959	[1er septembre - 29 janvier 1960]	"The post war church in Germany"
1959	[4 septembre - 29 janvier 1960]	"The Baroque Illusion"
1959	[4 septembre -22 avril 1960]	"The life of Christ: Prints from the Rosenwald collection"
1959	27 mai 1960 - 12 septembre 1960	"Folk painters of the Canadian West"
1959	[21 septembre - 6 décembre 1964]	"Sculpture ancienne de Québec par Jean-Paul Morisset"
1959	[24 septembre - 6 juillet 1960]	"National exhibition of children Arts" (11e édition)
1959	[septembre - décembre]	"V Bienal do Museu de Arte Moderna de Sao Paulo"
1959	[septembre]	"1st General Assembly of the international Council of Societies of Industrial Designers, Stockholm"
1959	[1er octobre - 15 mai 1960]	"Canadian Artists series II: [Ronald] Spickett, [Ghitta] Caiserman"
1959	[2 octobre - 22 avril 1960]	"British Print Making 1600-1950"
1959	[2 octobre - 30 avril 1960]	"West coast artists"
1959	[2 octobre - 28 octobre 1960]	"Canadian Water Colours and graphics Today"
1959	[20 octobre - 10 avril 1962]	"The Group of Seven and after"
1959	[27 octobre - 31 mai 1960]	"A Selected exhibition of work by members of the Metal Arts Guild of Ontario"
1959	[30 octobre - 17 juin]	"Portraits canadiens du 18e et 19e siècles"
1959	[octobre]	"Canadian Society of graphic art travelling exhibition, 1959"
1959	[octobre - 13 mai 1961]	"Sketches and small paintings by late 19th and 20th century canadian Artists"
1959	décembre	"Christmas Gifts of good design"
1960	[8 janvier - 22 avril]	"Religious Subjects in Modern Graphic Arts"
1960	[8 janvier - 31 décembre]	"Canadian Artists Series III: Micheline Beauchemin et Mariette Vermette"
1960	23 septembre - 23 octobre	"Portraits of greatness"
1960	[15 janvier - 25 juin]	"Art exhibition Poster from Paris"
1960	18 février - 20 octobre	"Old Master prints"
1960	18 février - 22 novembre	"Modern prints and drawings"
1960	18 février - 4 décembre	"Old master drawings"

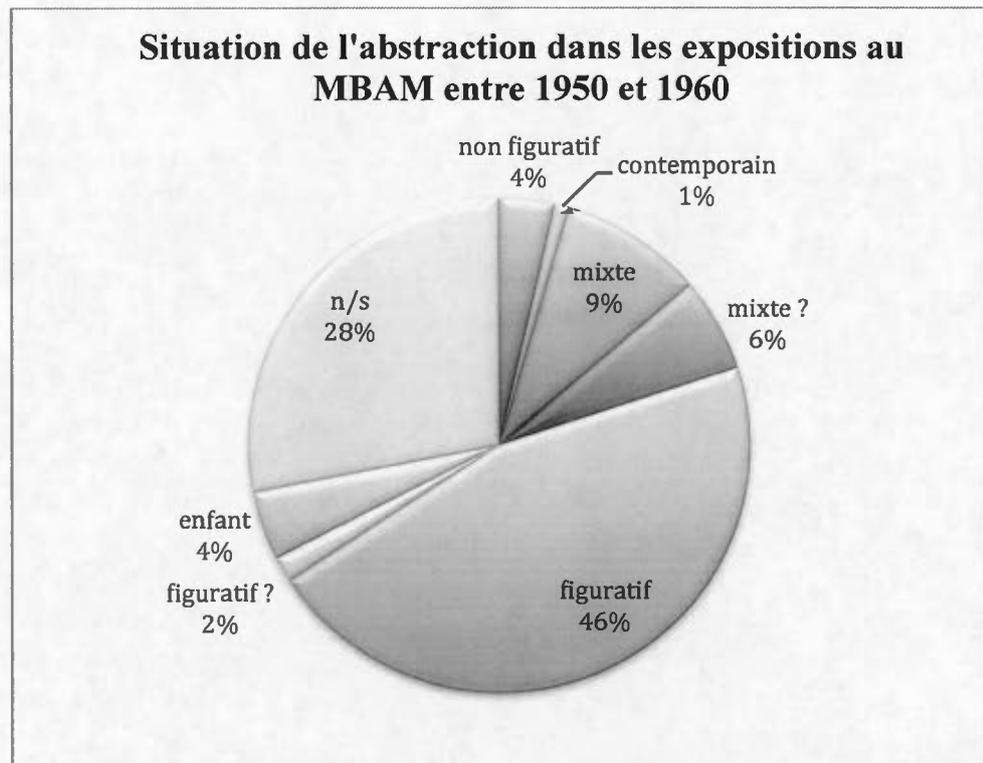
Année	Date	Exposition GNC
1960	18 février - 3 avril	"Masterpieces of European Painting, 1490-1840"
1960	18 février - 4 avril	"The Artist in his studio"
1960	18 février - 24 avril	"Rétrospective design au Canada 1949-1959"
1960	[février]	"Canadian Group of Painters travelling exhibition, 1959"
1960	[14 avril - 12 juin]	"VI mostra internazionale di Bianco e Nero, Lugano"
1960	21 avril - 15 mai	"Peinture soviétique"
1960	21 avril - 15 mai	"European Art Today: 35 Painters and Sculptors"
1960	5 mai - 19 juin	"Design in Czecholovakia"
1960	27 mai - 12 septembre	"Folk painters of the Canadian West"
1960	16 février 1961 - 5 mars 1961	"Tomioka Tessai, 1836-1924"
1960	[18 juin - 16 octobre]	"XXX esposizione Biennale d'Arte"
1960	[juin - septembre]	"Fabric 60"
1960	13 avril 1961 - 21 mai 1961	"The face of early Canada"
1960	[1er septembre - 14 avril 1961]	"Contemporary colour lithography 1958"
1960	[1er septembre - 15 avril 1961]	"L'Association des artistes non-figuratifs de Montréal"
1960	[1er septembre - 28 avril 1961]	"Byzantine Church Painting and Mosaics"
1960	[1er septembre - 1er juin 1962]	"Eskimo graphic Art"
1960	8 septembre 1961 - 11 octobre 1961	"Petits maîtres de la peinture flamande et hollandaise"
1960	15 septembre - 11 octobre	Vancouver International Festival Exhibition, 1959: 7 west coast painters"
1960	23 septembre - 7 novembre	"Etchings of Anders Zorn"
1960	[28 septembre - 20 novembre]	"Canada visits Philadelphia: contemporary canadian painting"
1960	[septembre - novembre 1963]	"Contemporary canadian painting"
1960	[5 octobre - 31 mars 1961]	"New talent in the USA"
1960	17 novembre 1961 - 18 décembre 1961	"Vincent Van Gogh: paintings, drawings"
1960	7 octobre - 18 novembre	"Stainless steel design Awards, 1960"
1960	13 octobre - 6 novembre	"Alferd Pellan"
1960	[14 octobre - 30 avril 1961]	"Peinture africaine" Enrnest Knight Collection
1960	[17 octobre - 19 décembre]	"International prints 1960"
1960	[18 octobre - 14 avril 1961]	"Some modern british painters"

Année	Date	Exposition GNC
1960	20 octobre - 4 décembre	"42 lithographs by Odilon Redon"
1960	[octobre - mai 1963]	"Unesco reproductions of watercolours, section II"
1960	[1er novembre - 29 janvier 1961]	"Guggenheim international Awards Exhibition, 1960"
1960	4 novembre - 16 décembre	"Who was Vincent Van Gogh?"
1960	17 novembre - 18 décembre	"Vincent Van Gogh: Paintings and drawings"
1960	22 novembre -24 août 1961	"Acquisitions récentes: prints and drawings"
1960	[22 novembre - février 1961]	"Arte canadiense"
1960	26 novembre - 24 décembre	"Christmas is for Children"
1960	[novembre - 3 mai 1963]	"Twelve Group of Seven sketches"
1960	8 décembre - 13 février 1961	"Colour Prints by George Baxter: 1804-1867"

ANNEXE B

SITUATION DE L'ABSTRACTION DANS LES EXPOSITIONS
AU MBAM ENTRE 1950 ET 1960

ANNEXE B

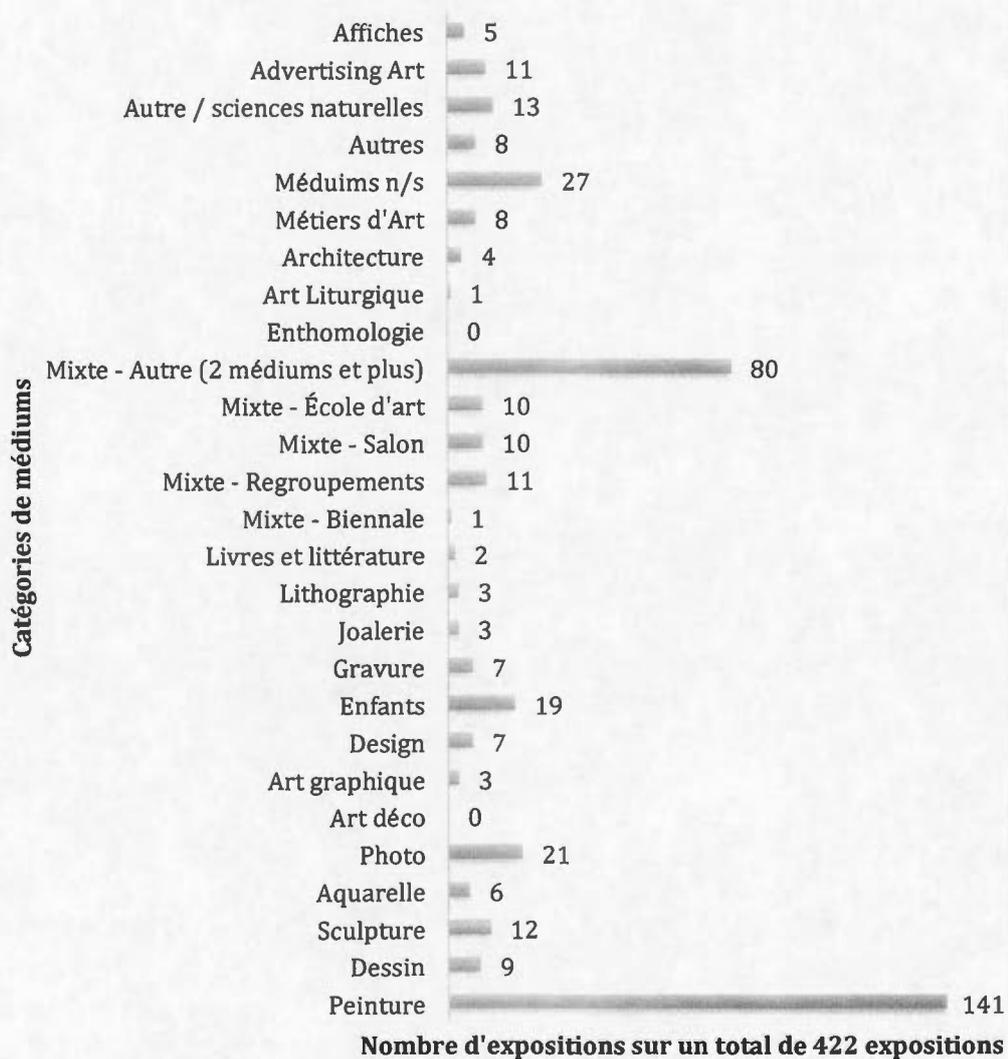


ANNEXE C

EXPOSITIONS PAR MÉDIUM AU MBAM ENTRE 1950 ET 1960

ANNEXE C

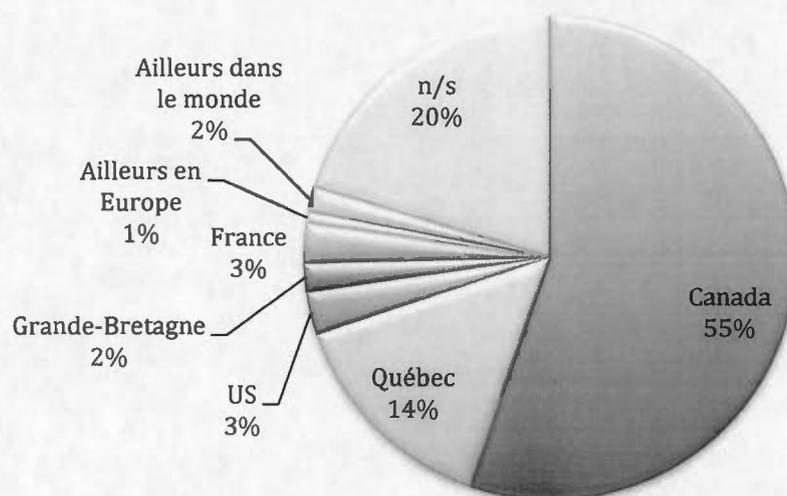
Expositions par médiums au Musée des beaux-arts de Montréal entre 1950 et 1960



ANNEXE D

PROVENANCE DES COLLECTIONS POUR LES EXPOSITIONS
AU MBAM

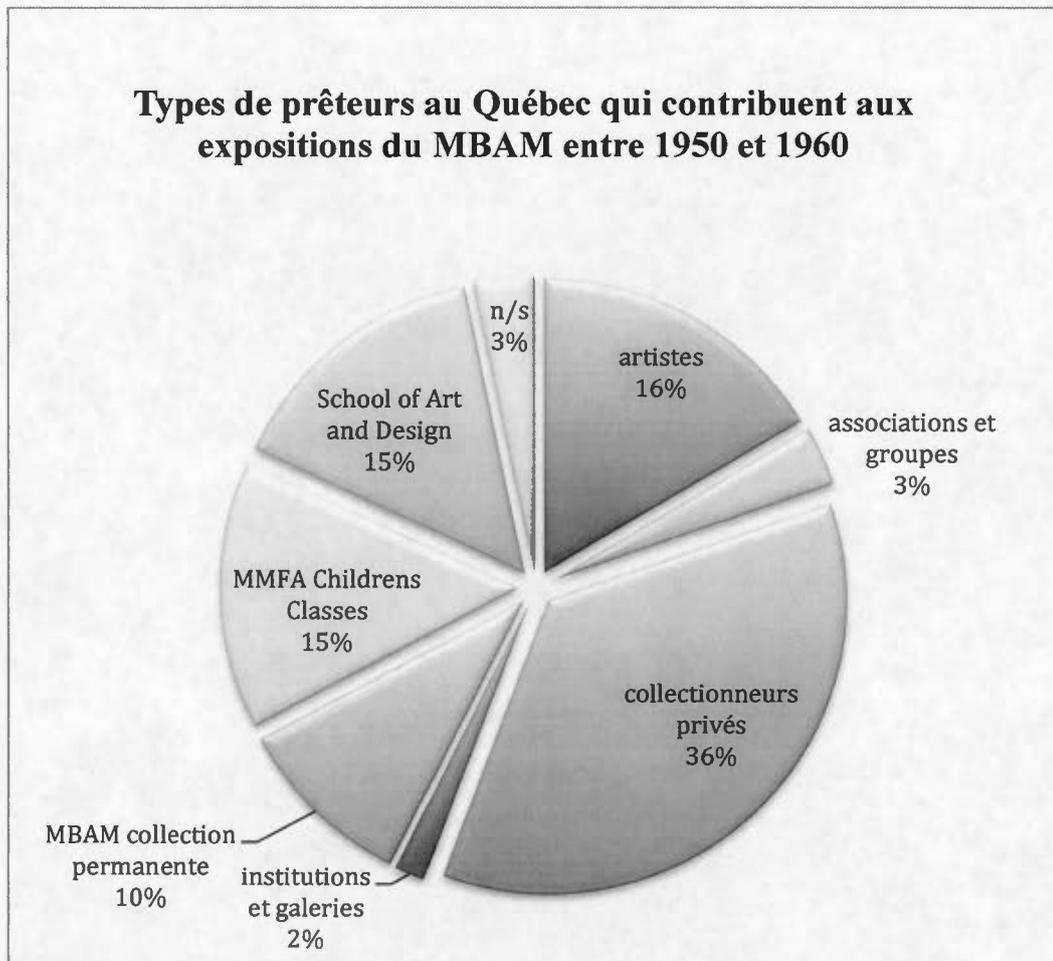
ANNEXE D

Provenance des collections pour les expositions au MBAM entre 1950 et 1960

ANNEXE E

TYPES DE PRÊTEURS AU QUÉBEC QUI CONTRIBUENT AUX
EXPOSITIONS DU MBAM ENTRE 1950 ET 1960

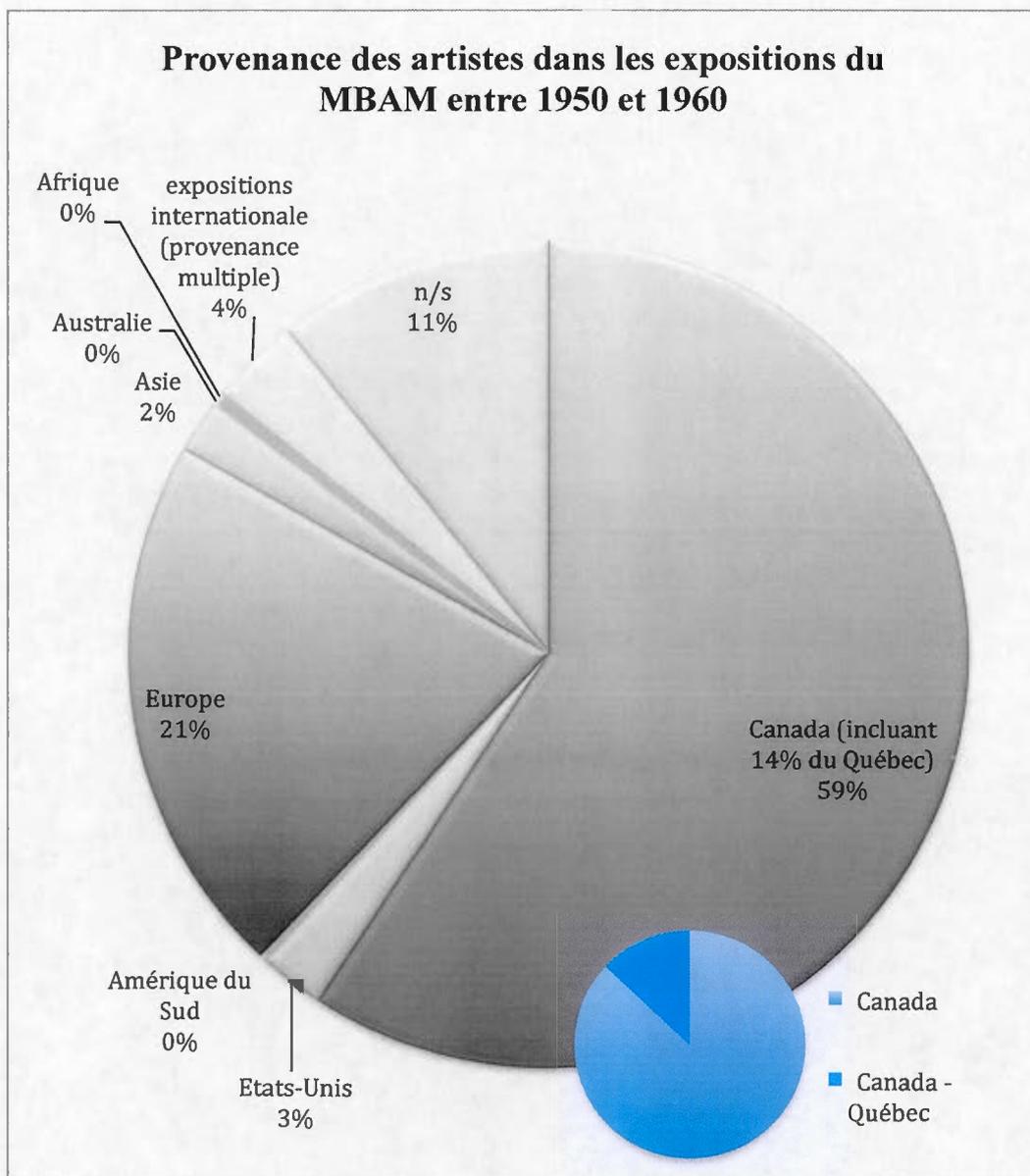
ANNEXE E

Types de prêteurs au Québec qui contribuent aux expositions du MBAM entre 1950 et 1960

ANNEXE F.1

PROVENANCE DES ARTISTES DANS LES EXPOSITIONS DU
MBAM ENTRE 1950 ET 1960

ANNEXE F.1

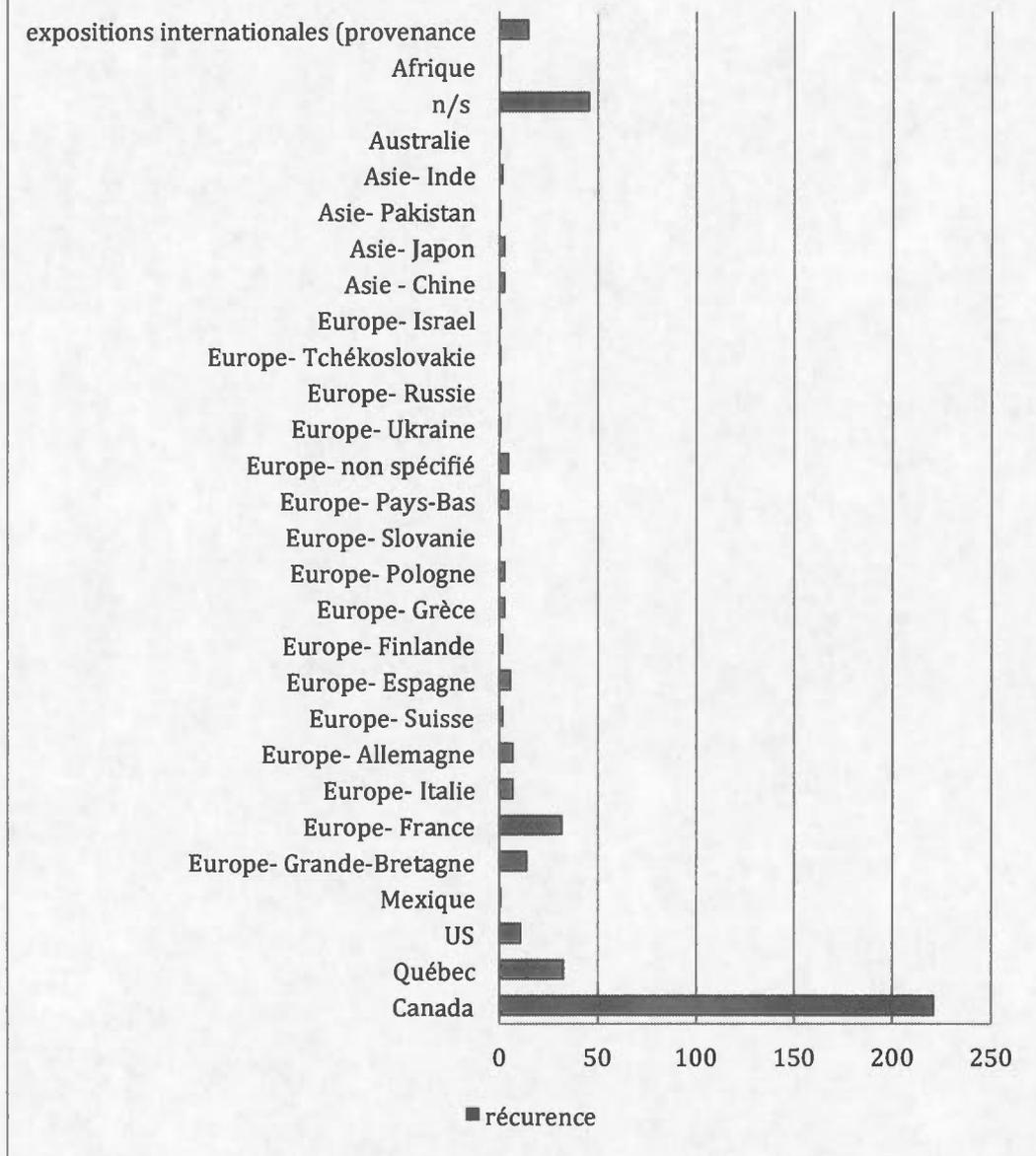


ANNEXE F.2

PROVENANCE DÉTAILLÉE DES ARTISTES DANS LES
EXPOSITIONS DU MBAM ENTRE 1950 ET 1960

ANNEXE F.2

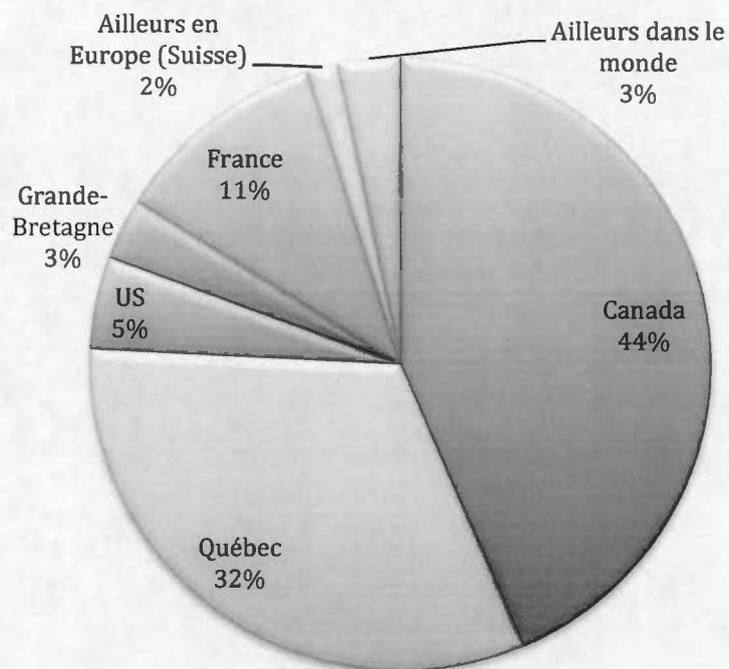
**Provenance détaillée des artistes dans les
expositions du Musée des beaux-arts de Montréal
entre 1950 et 1960**



ANNEXE G

PORTRAIT GLOBAL DE LA PROVENANCE DES COLLECTIONS
POUR LES EXPOSITIONS AU MPQ ENTRE 1950 ET 1960

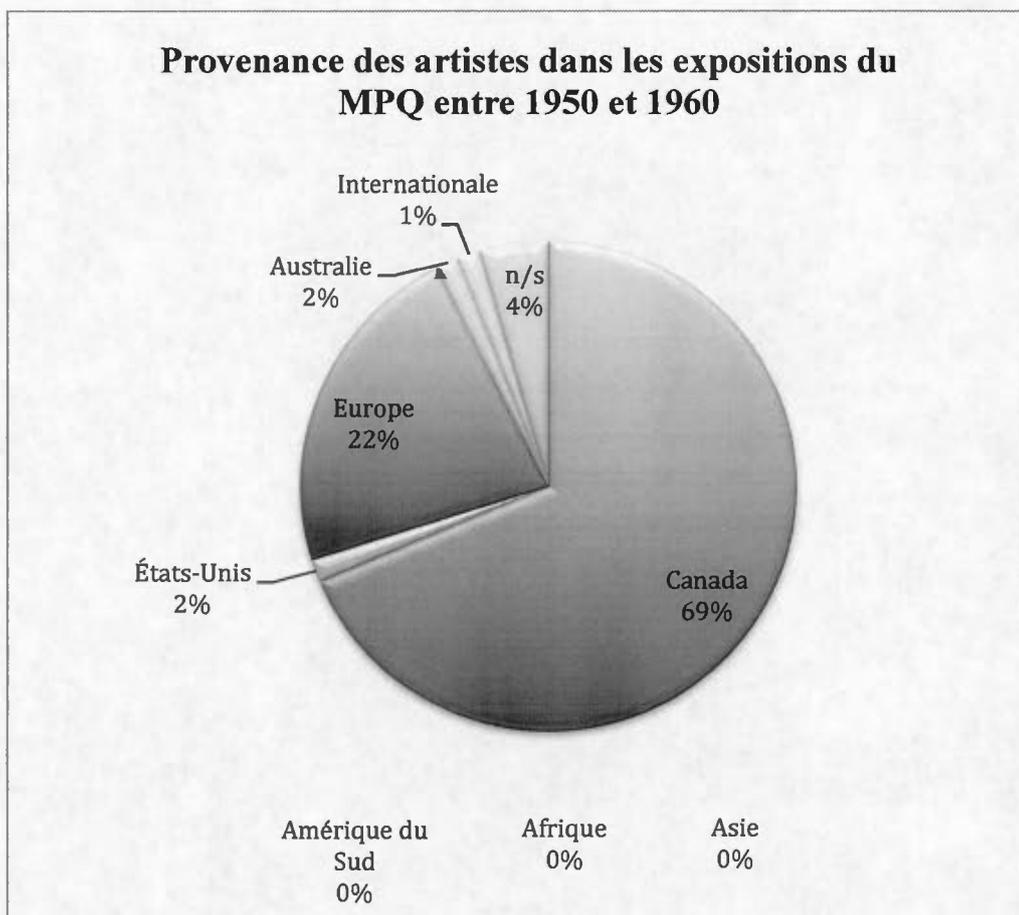
ANNEXE G

**Portrait global de la provenance des collections
pour les expositions au MPQ entre 1950 et 1960**

ANNEXE H

PROVENANCE DES ARTISTES DANS LES EXPOSITIONS DU
MPQ ENTRE 1950 ET 1960

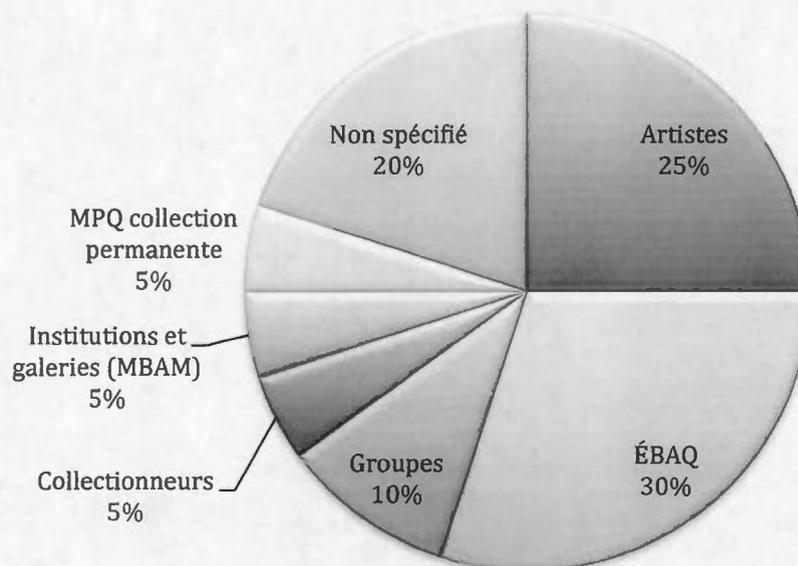
ANNEXE H



ANNEXE I

TYPES DE PRÊTEURS DU QUÉBEC IMPLIQUÉS DANS LA
PROVENANCE DES ŒUVRES EXPOSÉES AU MPQ ENTRE 1950 ET 1960

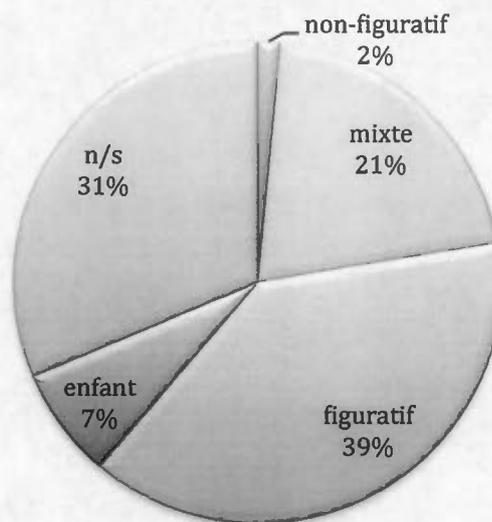
ANNEXE I

Types de prêteurs du Québec impliqués dans la provenance des oeuvres exposées au MPQ entre 1950 et 1960

ANNEXE J.1

RÉPARTITION DES EXPOSITIONS ENTRE FIGURATION ET
ABSTRACTION AU MPQ DANS LES ANNÉES 1950

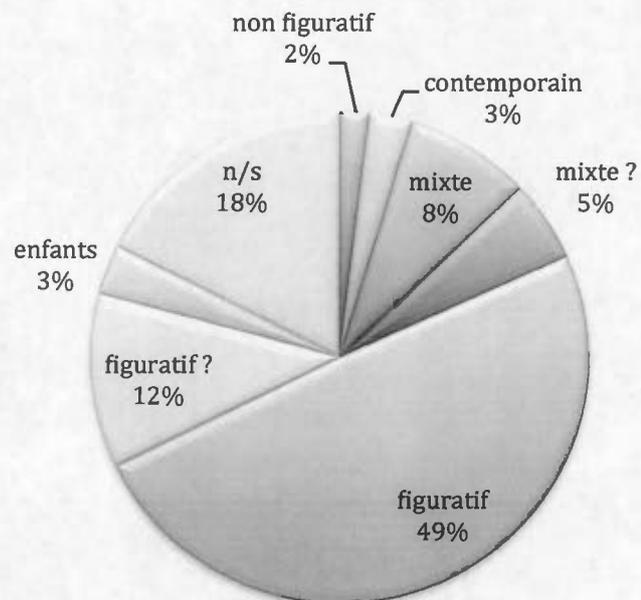
ANNEXE J.1

Répartition des expositions entre figuration et abstraction au MPQ entre 1950 et 1960

ANNEXE J.2

RÉPARTITION DES EXPOSITIONS ENTRE FIGURATION ET
ABSTRACTION À LA GNC DANS LES ANNÉES 1950

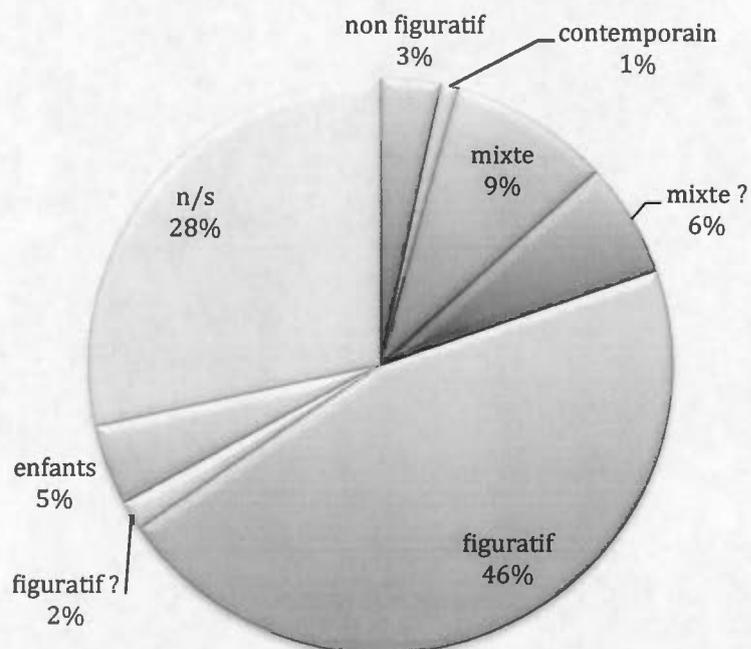
ANNEXE J.2

Situation de l'abstraction dans les expositions de la GNC entre 1950 et 1960

ANNEXE J.3

RÉPARTITION DES EXPOSITIONS ENTRE FIGURATION ET
ABSTRACTION AU MBAM DANS LES ANNÉES 1950

ANNEXE J.3

Répartition des expositions entre figuration et abstraction au MBAM entre 1950 et 1960

ANNEXE K

EXPOSITIONS DES GROUPES ET ASSOCIATIONS D'ARTISTES
AU MBAM, AU MPQ ET À LA GNC ENTRE 1950 ET 1960

ANNEXE K

**EXPOSITIONS DES GROUPES ET ASSOCIATIONS D'ARTISTES
AU MBAM AU MPQ ET À LA GNC ENTRE 1950 ET 1960**

Au Musée des beaux-arts de Montréal
--

1950	"The Eastern Group"
1953	"Canadian Group of Painters"
1955	"Canadian Group of Painters"
1955	"Canadian Group of Painters"
1957	"Canadian Group of Painters"
1960	"Canadian Group of Painters"
1950	"Canadian Society of Painters in Water Colour"
1959	"34th Annual Exhibition of the Canadian Society of Painters in Water Colour"
1953	"Canadian Graphic Art Society"
1954	"Women's Art Society Exhibition"
1955	"Women's Art Society 61st Anniversary Exhibition"
1956	"Women's Art Society 62nd Annual Exhibition"
1957	"Women's Art Society 63th Annual Exhibition"
1958	"Women's Art Society 64th Annual Exhibition"
1959	"Women's Art Society 65th Annual Exhibition"
1953	"Sculptors' Society of Canada Silver Jubilee Exhibition"
1952	"73rd Annual Exhibition, Royal Canadian Academy of Arts"
1954	"75th Annual Exhibition of The Royal Canadian Academy"
1956	"77th Annual Exhibition of The Royal Canadian Academy of Arts"
1958	"Royal Canadian Academy of Arts"

Au Musée de la Province

- | | |
|------|---|
| 1951 | "Exposition annuelle des œuvres des membres de la Société des Sculpteurs du Canada" |
| 1955 | "La Société des arts plastiques de la province de Québec" |
| 1959 | "Quatre-vingtième exposition annuelle R.C.A." |

À la Galerie nationale du Canada

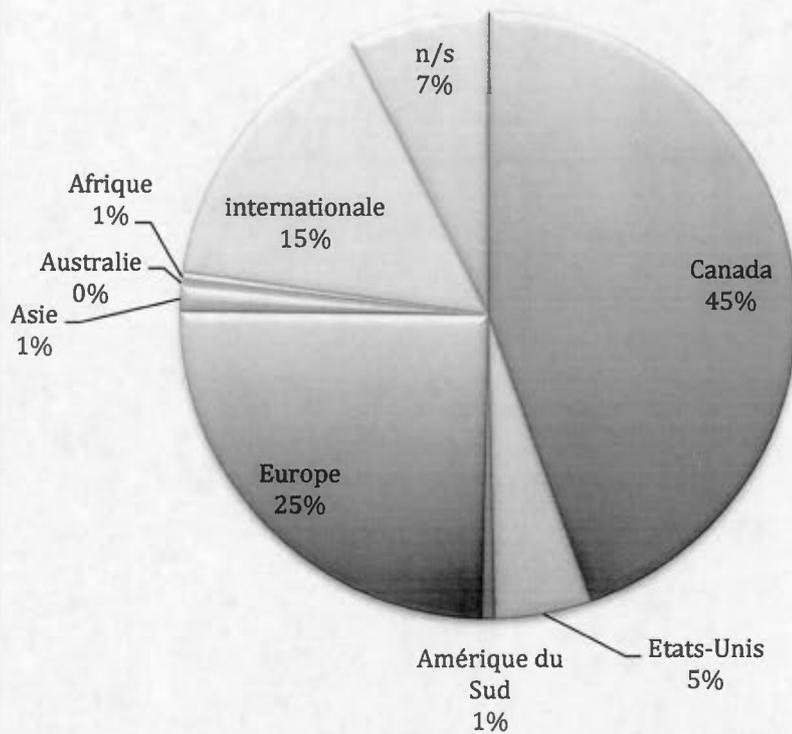
- | | |
|------|--|
| 1950 | "Canadian Society of Painters in Water Colour 1950 Travelling Exhibition" |
| 1950 | "Special Exhibition by the Canadian Society of Painters in Water Colour" |
| 1951 | "Canadian Society of Painters in Water Colour Travelling Exhibition 1951" |
| 1951 | "Canadian Society of Painters in Water Colour, Retrospective Exhibition 1926-1951" |
| 1952 | "Canadian Society of Painters in Water Colour" |
| 1953 | "Canadian Society of Painters in Water Colour Travelling Exhibition" |
| 1954 | "Canadian Society of Painters in Water Colour Travelling Exhibition" |
| 1955 | "Canadian Society of Painters in Water Colour Travelling Exhibition" |
| 1956 | "Canadian Society of Painters in Water Colour Travelling Exhibition, 1956" |
| 1957 | "Canadian Society of Painters in Water Colour '57: A Selection Of 30 Paintings" |
| 1950 | "Canadian Society of Graphic Art Travelling Exhibition" |
| 1952 | "Canadian Society of Graphic Art Travelling Exhibition" |
| 1954 | "Canadian Society of Graphic Art Travelling Exhibition" |
| 1955 | "Canadian Society of Graphic Art Annual Exhibition, 1955" |
| 1956 | "Canadian Society of Graphic Art Travelling Exhibition, 1956" |
| 1958 | "Canadian Society of Graphic Art Travelling Exhibition" |
| 1959 | "Canadian Society of Graphic Art Travelling Exhibition, 1959" |

- 1950 "Royal Canadian Academy Travelling Exhibition"
1951 "A Selection of the Diploma Works of the Royal Canadian Academy
in the NGC"
1954 "Royal Canadian Academy Travelling Exhibition"
1957 "Royal Canadian Academy Travelling Exhibition"
- 1951 "Canadian Group of Painters Travelling Exhibition 1951"
1955 "Canadian Group of Painters"
1955 "Canadian Group of Painters Travelling Exhibition"
1956 "Canadian Group of Painters Annual Exhibition, 1955-1956"
1956 "Canadian Group of Painters Travelling Exhibition, 1956"
1960 "Canadian Group of Painters Travelling Exhibition, 1959"

ANNEXE L.1

PROVENANCE DES ARTISTES DANS LES EXPOSITIONS
DE LA GNC ENTRE 1950 ET 1960

ANNEXE L.1

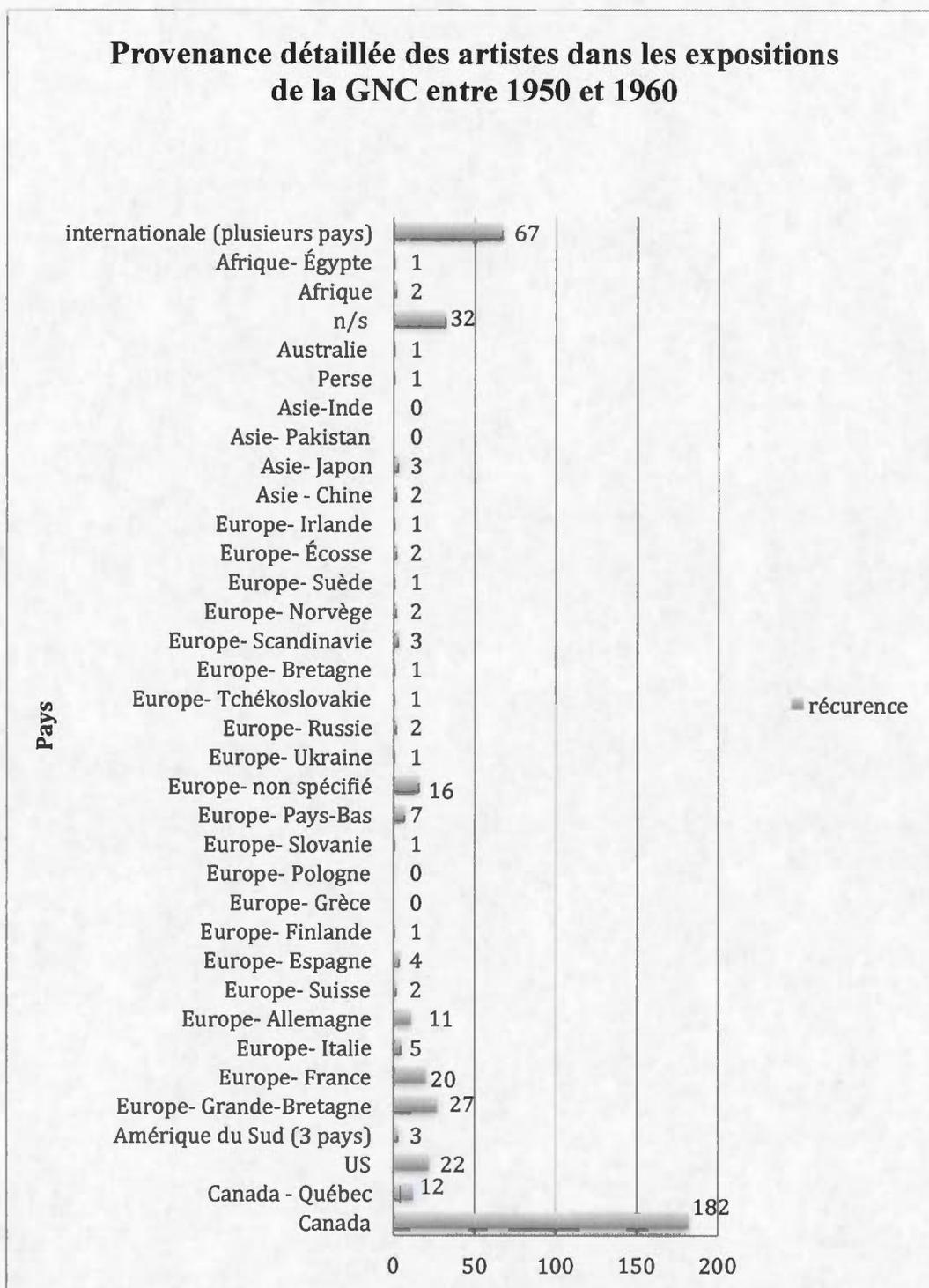
Provenance des artistes dans les expositions de la GCN entre 1950 et 1960

ANNEXE L.2

PROVENANCE DÉTAILLÉE DES ARTISTES DANS LES EXPOSITIONS
DE LA GNC ENTRE 1950 ET 1960

ANNEXE L.2

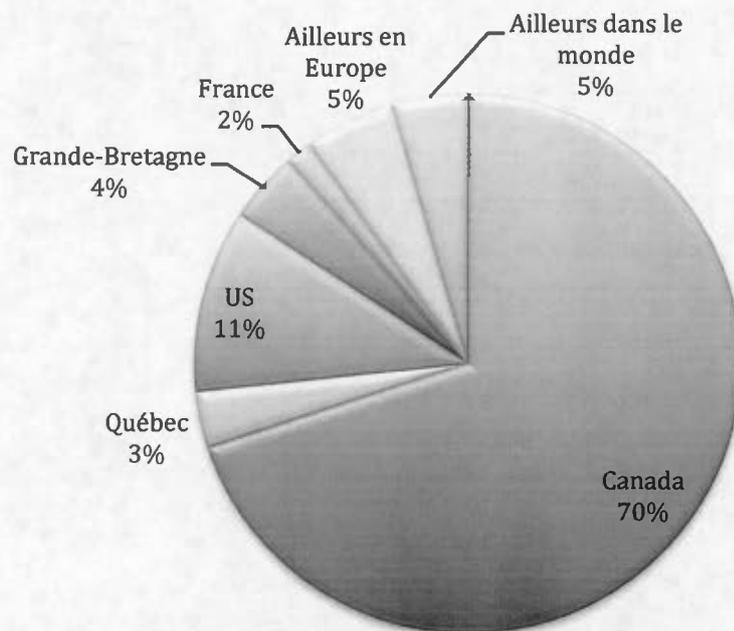
Provenance détaillée des artistes dans les expositions de la GNC entre 1950 et 1960



ANNEXE M

PROVENANCE DES COLLECTIONS POUR LES EXPOSITIONS
À LA GNC ENTRE 1950 ET 1960

ANNEXE M

**Provenance des collections pour les expositions à la
GNC entre 1950 et 1960**

ANNEXE N

LISTE DES EXPOSITIONS ORGANISÉES PAR
L'AMERICAN FEDERATION OF ARTS POUR CIRCULATION AU CANADA

ANNEXE N

LISTE DES EXPOSITIONS ORGANISÉES
 PAR L'AMERICAN FEDERATION OF ARTS POUR CIRCULATION AU
 CANADA

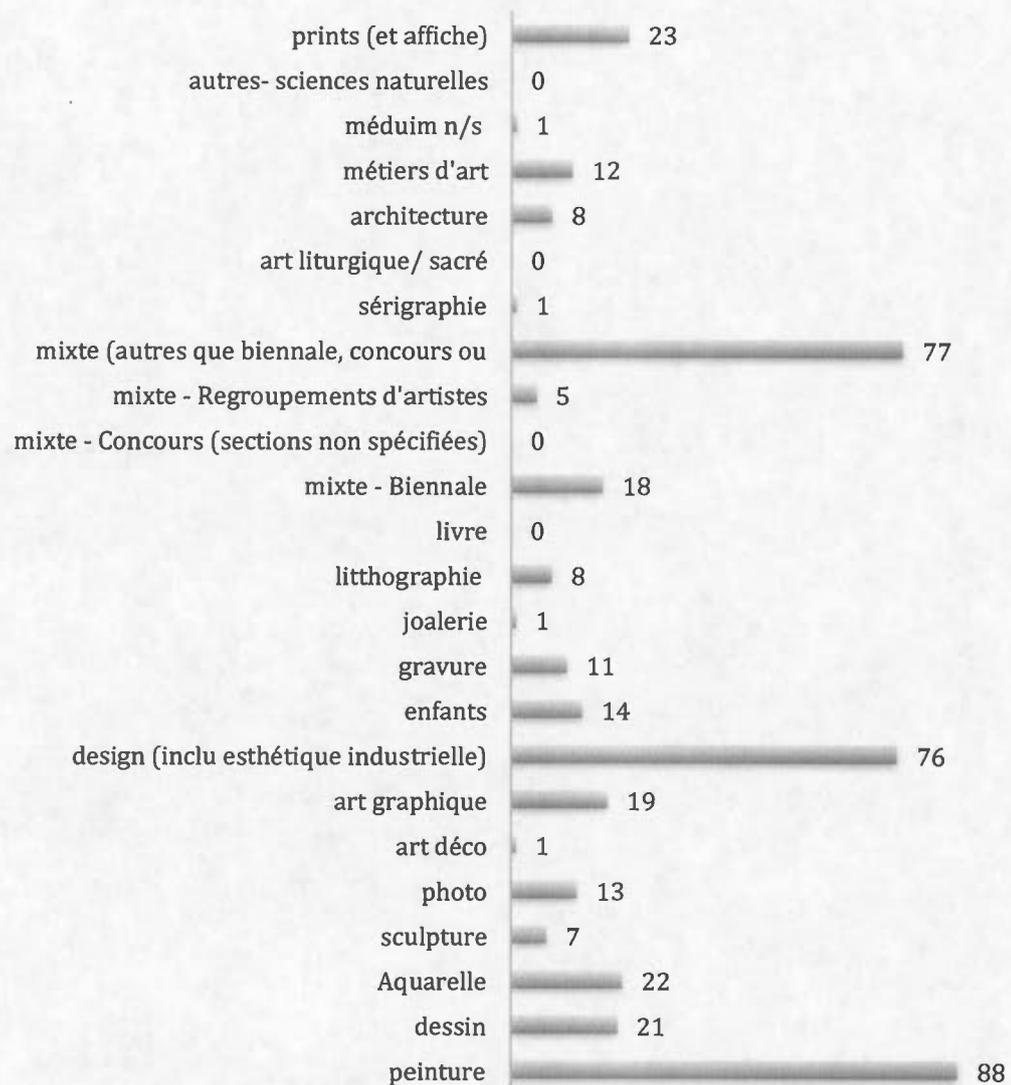
- | | |
|------|--|
| 1953 | "Second international Biennial of Contemporary Color
Lithography" |
| 1954 | "Sculpture Reproductions" |
| 1954 | "The arts of France" |
| 1954 | "Shopping Centres of Tomorrow" |
| 1954 | "Colour Prints From Postwar Germany" |
| 1954 | "Recent Architecture in Western Germany, 1954" |
| 1954 | "Design in Scandinavia" |
| 1955 | "Bridges are Beautiful = Les ponts sont beaux" |
| 1956 | "Sculpture Lessons" |
| 1956 | "Drawing in America" |
| 1957 | "Highlights of American Painting" |
| 1957 | "A decade of Prints" |
| 1959 | "The Post War Church in Germany" |
| 1959 | "The Baroque Illusion" |
| 1959 | "The life of Christ: Prints from the Rosenwald Collection" |
| 1959 | "West Coast Artists" |
| 1959 | "Canadian Water Colours and Graphics Today" |
| 1960 | "Art Exhibition Poster from Paris" |
| 1960 | "The Artist in his Studio" |
| 1960 | "New Talent in the USA" |
| 1960 | "International Prints 1960" |

ANNEXE O

RÉPARTITION DES EXPOSITIONS PAR MÉDIUMS À LA GNC
ENTRE 1950 ET 1960

ANNEXE O

Répartition des expositions par médium à la GNC entre 1950 et 1960



ANNEXE P.1

LIEUX DE CIRCULATION DES EXPOSITIONS DU MPQ ENTRE
1950 ET 1960

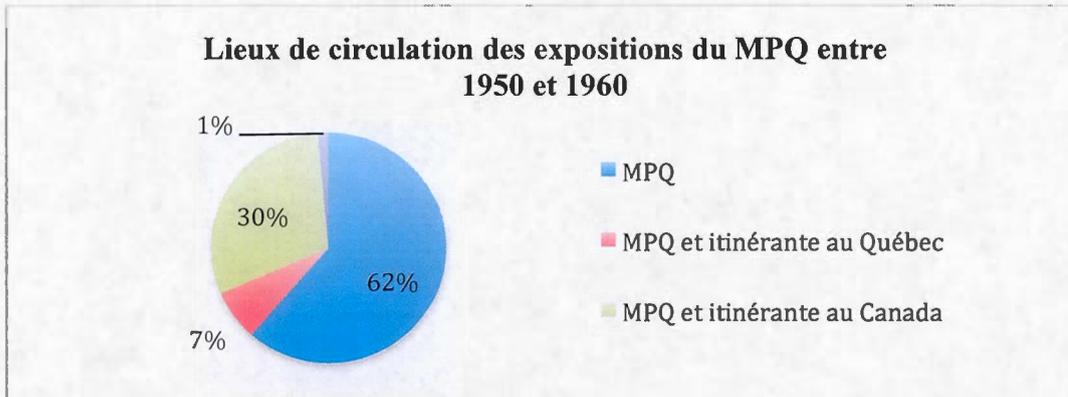
ANNEXE P.2

LIEUX DE CIRCULATION DES EXPOSITIONS TENUES AU MBAM
ENTRE 1950 ET 1960

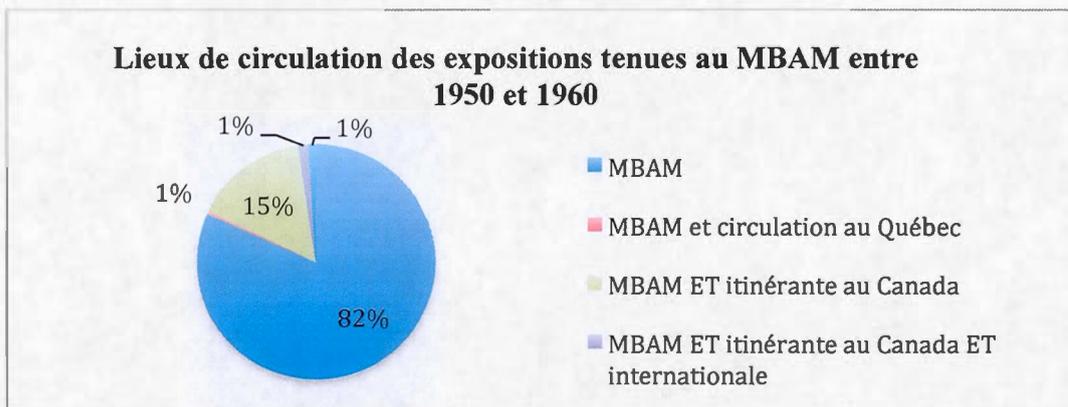
ANNEXE P.3

LIEUX DE CIRCULATION DES EXPOSITIONS DE LA GNC ENTRE
1950 ET 1960

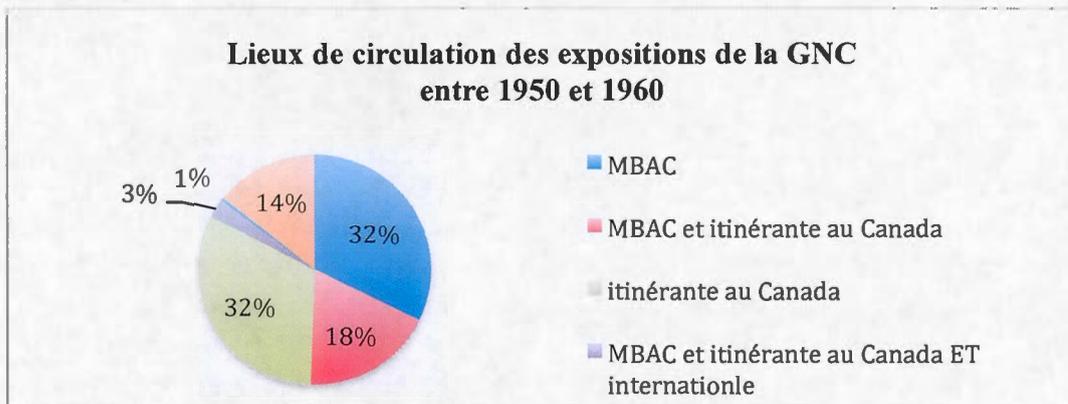
ANNEXE P.1



ANNEXE P.2



ANNEXE P.3



ANNEXE Q

LISTE D'EXPOSITIONS D'ARTISTES DU CORPUS AU MBAM
ENTRE 1950 ET 1960

ANNEXE Q

Liste des expositions d'artistes du corpus au MBAM entre 1950 et 1960

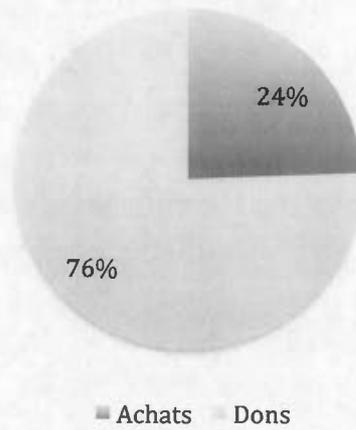
Date	Titre de l'exposition	Artiste(s)	Lieu	Organisée par
1950 -1954				
14 mars – 9 avril 1950	67th Annual Spring Exhibition / 67e Salon annuel du printemps	Borduas		MBAM
12 avril – 22 avril 1950	Léon Bellefleur and Fritz Brandtner	Bellefleur	Galerie XII	MBAM
7 avril – 25 avril 1951	Contemporary Artists and Collectors	Borduas	Gallery XII	Federation of Canadian Artists
1er mai – 31 mai 1951	68th Annual Spring Exhibition / 68e Salon annuel du printemps	Bellefleur Borduas		MBAM
26 janvier – 13 février 1952	Paintings by Paul-Emile Borduas and group of younger Montreal artists	Borduas Ferron	Galerie XII	MBAM
13 mars – 19 avril 1953	70th Annual Spring Exhibition / 70e Salon annuel du printemps	Leduc		MBAM
17 mars – 8 avril 1954	71st Annual Spring Exhibition / 71e Salon annuel du printemps	Alleyn		MBAM
1 ^{er} octobre – 17 octobre 1954	Leon Bellefleur, paintings: Anne Kahane, Sculpture	Bellefleur	Galerie XII	MBAM
3 décembre – 19 décembre 1954	Jean-Paul Jérôme, Marthe Rakine, Paintings	Jérôme	Galerie XII	MBAM
1955-1960				
11 février – 27 février 1955	Espace '55	Leduc	Galerie XII	Gilles Corbeil
6 avril – 6 mars 1956	73rd Annual Spring Exhibition / 73e Salon annuel du printemps	Alleyn Bellefleur		MBAM
7 août – 31 août 1956	Les Arts du Québec	Bellefleur Borduas Jérôme Leduc		Société des Festivals
7 septembre – 23 septembre 1956	Canadian Artists Abroad /œuvres d'artistes canadiens à l'étranger	Leduc		GNC
14 septembre – 30 septembre 1956	Jean-Paul Riopelle, Paintings. Jean Cartier, Ceramics	Riopelle	Galerie XII	MBAM
19 janvier – 3 février 1957	Thirty-Five Painters of Today / 35 peintres dans l'actualité	Borduas Leduc Riopelle		Comités étudiants, UdM et McGill
22 février – 17 mars 1957	2e exposition annuelle de l'Association des Artistes Non- figuratifs de Montréal	Bellefleur Jérôme Leduc		AANFM

5 avril – 5 mai 1957	74th Annual Spring Exhibition / 74e Salon annuel du printemps	Bellefleur		MBAM
7 août - 31 août 1957	Arts du Québec*	Bellefleur Jérôme Leduc		Société des Festivals de Montréal
3 janvier – 2 février 1958	A Selection from The Ayala and Sam Zachs Collection	Borduas		AGT
25 janvier – 2 février 1958	First Annual exhibition and sale of works by Contemporary Canadian artists of the Province of Quebec / Première exposition et vente annuelle d'oeuvres d'artistes contemporains de la province de Québec	Alleyn Bellefleur Borduas Riopelle		Ladies Committee
28 mars – 27 avril 1958	75th Annual Spring Exhibition / 75e Salon annuel du printemps	Bellefleur		MBAM
1 ^{er} août – 23 août 1958	Association des Artistes Non- Figuratifs de Montréal, 3e exposition annuelle	Leduc		AANFM
27 janvier – 8 février 1959	2nd Exhibition and sale of works by Canadian artists / 2e exposition et vente d'oeuvres par des artistes canadiens	Alleyn Bellefleur Borduas		Ladies Committee
27 janvier – 14 février 1959	Aquarelles canadiennes / Canadian watercolours	Bellefleur Borduas		Comité étudiant de l'UdM
11 septembre – 9 octobre 1959	Automatisme- Paintings by Barbeau, Borduas, Ferron, Gauvreau, Leduc, Mousseau and Riopelle	Borduas Ferron Leduc Riopelle	Galerie de l'Étable	Les Jeunes associés
8 avril – 8 mai 1960	77th Annual Spring Exhibition / 77e Salon annuel du printemps	Alleyn Ferron		MBAM
9 septembre – 2 octobre 1960	Eleven artists in Montreal. 1860-1960 = Onze artistes à Montréal	Borduas Riopelle		MBAM

*L'exposition *Les Arts du Québec* de 1957, organisée par la société des Festivals de Montréal, ne figure pas dans les listes d'expositions du MBAM.

ANNEXE R

MODES D'ACQUISITION AU MBAM DANS LES ANNÉES 1950

ANNEXE R**Modes d'acquisition au MBAM dans les années 1950**

ANNEXE S.1

ACQUISITIONS D'ŒUVRES D'ARTISTES DU CORPUS AU
MBAM DE 1950 À 1954

ANNEXE S.1

Acquisitions d'œuvres d'artistes du corpus au MBAM de 1950 à 1954

	1950	1951	1952	1953	1954
Alleyn	-	-	-	-	-
Bellefleur	-	-	-	-	-
Borduas	-	-	-	-	<i>Les signes s'envolent (1953)</i>
Ferron	-	-	-	-	-
Jérôme	-	-	-	-	-
Leduc	-	-	-	-	-
Riopelle	-	-	-	-	-

ANNEXE S.2

ACQUISITIONS D'ŒUVRES D'ARTISTES DU CORPUS AU
MBAM DE 1955 À 1960

ANNEXE S.2

Acquisitions d'œuvres d'artistes du corpus au MBAM de 1955 à 1960

	1955	1956	1957	1958	1959	1960
Alleyn	-	-	-	-	-	<i>Le Voyageur</i> (1959)
Bellefleur	-	-	<i>Fiesta</i> (1957)	-	-	-
Borduas	-	-	-	-	-	<i>L'Étoile Noire</i> (1957) Don
Ferron	-	-	-	-	-	<i>Le Signal Dorset</i> (1959)
Jérôme	-	-	-	-	-	-
Leduc	<i>Fanfare</i> (1954) Don	-	-	-	-	-
Riopelle	<i>Le Cirque</i> (1955)	-	-	-	-	-

ANNEXE T

LISTE DES EXPOSITIONS D'ARTISTES DU CORPUS AU MPQ
ENTRE 1950 ET 1960

ANNEXE T

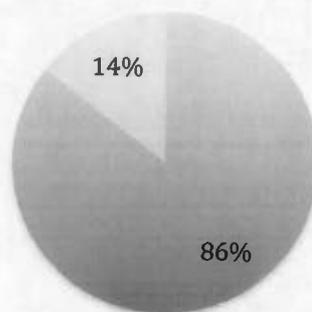
Liste des expositions d'artistes du corpus au MPQ entre 1950 et 1960

Date	Titre de l'exposition	Artiste(s)	Organisée par
1950-1954			
20 avril – 8 mai 1950	67th Annual Spring Exhibition / 67e Salon annuel du Printemps	Borduas	MBAM
28 novembre – 16 décembre 1951	Concours artistiques de la Province de Québec	Bellefleur	MPQ
29 mai – 28 septembre 1952	Rétrospective de l'art au Canada français	Borduas	MPQ
1955-1960			
29 septembre – 23 octobre 1955	Concours artistiques (peinture)	Alleyn Leduc	MPQ
14 mars – 1 ^{er} avril 1956	La Biennale canadienne	Borduas	GNC
3 octobre – 28 octobre 1957	Concours artistiques de la Province (section Arts décoratifs et esthétique industrielle)	Leduc	MPQ
16 mai – 3 juin 1957	2e exposition annuelle de l'Association des Artistes Non- figuratifs de Montréal	Bellefleur Jérôme Leduc	AANFM
21 novembre – 9 décembre 1957	Quelques peintres de Montréal à Québec	Bellefleur Riopelle	Société des Parcs de Montréal
6 mars – 30 mars 1958	Deuxième Biennale de l'art canadien	Alleyn Bellefleur Borduas Riopelle	GNC
7 avril – 24 avril 1960	Troisième Biennale de l'art canadien	Alleyn Bellefleur Borduas Ferron Jérôme Leduc Riopelle	GNC

ANNEXE U

MODES D'ACQUISITION AU MPQ DANS LES ANNÉES 1950

ANNEXE U

**Modes d'acquisition au MPQ dans
les années 1950**

■ Achats ■ Dons

· ANNEXE V.1

ACQUISITIONS D'ŒUVRES D'ARTISTES DU CORPUS
AU MPQ DE 1950 À 1954

ANNEXE V.1

Acquisitions d'œuvres d'artistes du corpus au MPQ de 1950 à 1954

	1950	1951	1952	1953	1954
Alleyn	-	-	-	-	-
Bellefleur	-	-	-	-	-
Borduas	<i>Joie lacustre</i> (1948) <i>Bombardement</i> <i>sous-marin</i> (1948)	-	-	-	-
Ferron	-	-	-	-	-
Jérôme	-	-	-	-	-
Leduc	-	-	-	-	-
Riopelle	-	-	-	-	-

ANNEXE V.2

ACQUISITIONS D'ŒUVRES D'ARTISTES DU CORPUS AU MPQ DE
1955 À 1960

ANNEXE V.2

Acquisitions d'œuvres d'artistes du corpus au MPQ de 1955 à 1960

	1955	1956	1957	1958	1959	1960
Alleyn	<i>Sur la Grève</i> (1955)	-	-	-	-	-
Bellefleur	-	-	-	Éditions Erta, <i>Sans titre</i> (album, 1958) sérigraphie, 9/50, <i>Madrilène</i> (1957)	-	-
Borduas	-	<i>Souvenir d'Égypte</i> (1950) <i>Après-midi marin</i> (1951) <i>Les Baguettes joyeuses</i> (1954)	-	-	-	-
Ferron	-	-	-	Éditions Erta, <i>Sans titre</i> (album, 1958) sérigraphie, 9/50, <i>La Ponche</i> (1957)	-	-
Jérôme	-	-	-	<i>Songe</i> (1957) <i>Dans la forêt</i> (1957) <i>Le Grand Bois</i> (1957)	-	<i>Enroulement</i> (1960)
Leduc	-	-	<i>Rencontre totémique à Chilkat</i> (1957)	-	-	-
Riopelle	-	<i>Perce-neige</i> (c.1956)	-	-	-	-

ANNEXE W

CIRCULATION DES ARTISTES NON FIGURATIFS DU CORPUS
DANS LES EXPOSITIONS DE LA GNC AU CANADA ET
À L'INTERNATIONAL

ANNEXE W

Circulation des artistes non figuratifs du corpus dans les expositions de la GNC au Canada et à l'international.

Année	No. et titre de l'exposition	Artistes	Lieux / circuits	Organisée par
1950-1954				
1949 1950	(EX0568) 4 Peintres québécois	Borduas	GNC	GNC
1951	(EX0618) Recent Quebec painting	Bellefleur Borduas Leduc, Riopelle	Vancouver Art Gallery et le circuit de la Western Association of Art Museum	GNC (sélection) et Vancouver Art Gallery
1951	(EX0617) I Bienal do Museu de Arte Moderna de Sao Paulo	Bellefleur Borduas Riopelle	Musée d'art moderne de Sao Paulo	GNC (sélection) Musée d'art moderne de Sao Paulo
1953	(EX0677) German Industries Fair, Canadian section, Berlin	Bellefleur	Berlin	GNC (sélection)
1953	(EX0664) Annual Exhibition of Canadian Painting 1953	Bellefleur	Itinérante au Canada, n/s (pas au MPQ)	
1953 1954	(EX0688) II Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo	Bellefleur Borduas	Musée d'art moderne de Sao Paulo et Carasac au Vénuzela dans le cadre de la 10e Conférence Inter-américaine.	GNC (sélection) Musée d'art moderne de Sao Paulo
1954 1955	(EX0707) XXVII Esposizione Biennale Internazionale d'Arte, Venise	Borduas Riopelle	Venise, puis (EX0736) Canadian Abstract Expressionist Paintings, Phillips Gallery, Washington (janvier 1955)	GNC (sélection)

1955 - 1960				
1955	(EX0736) Canadian Abstract Expressionist Paintings	Borduas Riopelle	Phillips Gallery, Washington	En provenance de la Biennale de Venise
1955 1956	(EX0747) Première Biennale de peinture canadienne	Borduas	GNC et itinérante au Canada (dont au MPQ)	GNC
1955	EX0765) III Bienal de São Paulo	Borduas Riopelle	Musée d'art moderne de Sao Paulo et Museum of Modern Art, Rio de Janeiro	GNC (selection) et Musée d'art moderne de Sao Paulo
1956	(EX0772) Canadian Artists abroad	Leduc	London Art Gallery and museum et itinérante au Canada, n/s	GNC
1956	(EX0775) IV Mostra Internazionale di Bianco e Nero	Bellefleur	Lugano, Suisse	
1956 1957 1958	(EX0780) Canadian Abstract Painting, 1956-57	Alleyn Bellefleur Borduas Leduc Riopelle	Canada et 10 centres d'art aux États-Unis. (la version canadienne présente une œuvre de Jean-Paul Jérôme)	GNC Et Smithsonian Institution
1956 1957	(EX0793) Quelques peintres canadiens-français / Some Quebec Painters	Alleyn Bellefleur Borduas Leduc Riopelle	Western Canada Art Circuit (mais pas au MPQ)	GNC
1957	(EX0817) Contemporary Canadian Painters	Borduas Riopelle	Australie (circule dans 7 centres d'art)	GNC
1957 1958	(EX821) 2 ^e Biennale d'art canadien	Alleyn Bellefleur Borduas	Itinérante au Canada, n/s (dont MPQ)	GNC
1957 1958	(EX0841) Quelques peintres contemporains de Québec	Alleyn Bellefleur Borduas Leduc Riopelle	Itinérante au Canada n/s (mais pas au MPQ)	GNC
1958	(EX0855a) Acquisitions récentes de la GNC (dessin et peinture)	Bellefleur	Itinérante au Canada n/s	GNC

1958 1959	(EX0863-EX0870) Canadian Fine arts/ Art contemporain au Canada Exposition universelle et internationale de Bruxelles	Borduas Riopelle Bellefleur Alleyn (5 œuvres ajoutées pour finir la tournée à Genève et Cologne)	Bruxelles Circule ensuite à Venise, à Groningue, en Utrecht, à Genève (EX0915) et à Cologne	GNC (sélection)
1958	(EX0875) Primera Bienal interamericana de pintura y grabado	Borduas	Mexique	GNC (sélection) Institut national des beaux-arts de Mexico
1958	(EX0883) A Canadian Portfolio, 1958, Exhibition at Dallas, Texas	Bellefleur	Dallas	GNC (sélection) Musée de Dallas
1958	(EX0898) Two Hundred Years of Canadian Painting from the National Gallery Collection	Riopelle	Art Gallery of Greater Victoria, Victoria, B.C	GNC
1958	(EX0904) Selection from the 1957 Biennial of Canadian Art	Alleyn Bellefleur Borduas	Itinérante au Canada n/s	GNC
1959	(EX0915) Art contemporain au Canada	Alleyn Bellefleur Borduas Riopelle	Complète le circuit de l'Exposition universelle et internationale de Bruxelles	GNC (sélection)
1959	(EX0923) 3 ^e biennale d'art canadien, 1959	Alleyn Bellefleur Borduas Ferron Jérôme Leduc Riopelle	Itinérante au Canada n/s (dont au MPQ)	GNC
1959	(EX0934) V Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo	Alleyn	Sao Paulo	GNC (sélection) Musée d'art moderne de Sao Paulo
1959	(EX0940) Le Groupe des Sept et autres peintres canadiens	Borduas Riopelle	Itinérante au Canada n/s (mais pas au MPQ)	GNC
1959	(EX0963) XXX Esposizione biennale d'arte de Venise	Alleyn	Venise	GNC (sélection)

1960 1961	(EX0967) L'Association des Artistes Non Figuratifs de Montréal	Bellefleur Ferron Jérôme Leduc	Itinérante au Canada (6 centres d'art)	AANFM
1960	(EX0984) Guggenheim International Awards Exhibition, 1960.	Alleyn Bellefleur Borduas Riopelle	Solomon R. Guggenheim Museum, N.Y.	GNC (sélection)
1960	(EX0988) Arte Canadiense	Alleyn Bellefleur Borduas Ferron Riopelle	Musée national d'art moderne, Mexico	GNC (sélection)



Expositions au Canada



Expositions internationales

ANNEXE X.1

ACQUISITIONS D'ŒUVRES D'ARTISTES DU CORPUS À LA GNC
DE 1950 À 1954

ANNEXE X.1

Acquisitions d'œuvres d'artistes du corpus à la GNC de 1950 à 1954

	1950	1951	1952	1953	1954
Alleyn	-	-	-	-	-
Bellefleur	-	-	<i>Danse des noyés</i> (1950)	-	-
Borduas	-	-	-	<i>Sous le vent de l'île</i> (1947)	-
Ferron	-	-	-	-	-
Jérôme	-	-	-	-	-
Leduc	-	-	-	-	-
Riopelle	-	-	-	-	<i>Knight Watch</i> (1953) <i>Tocsin</i> (1953)

ANNEXE X.2

ACQUISITIONS D'ŒUVRES D'ARTISTES DU CORPUS À LA GNC
DE 1955 À 1960

ANNEXE X.2

Acquisitions d'œuvres d'artistes du corpus à la GNC de 1955 à 1960

	1955	1956	1957	1958	1959	1960
Alleyn	<i>La ville</i> (1955)	-	-	<i>Littoral</i> (1957)	-	<i>Corrosion</i> (1958) <i>Épaves</i> (1957)
Bellefleur	-	<i>Les Diaphanes</i> (1956) <i>Feux follets</i> (1956)	<i>Les mercuriennes</i> (1957) <i>Samothrace</i> (1957)	Éditions Erta, <i>Sans titre</i> (album, 1958) sérigraphie, <i>Madrilène</i> (1957)	-	-
Borduas	<i>Le retour d'anciens signes emprisonnés</i> (1953)	<i>Froissements délicats</i> (1955) <i>Sea Gull</i> (1956)	<i>La grimpée</i> (1956) <i>Sans titre</i> (1954) <i>Sans titre</i> (1954)	-	-	<i>Pulsation</i> (1955)
Ferron	-	-	-	Éditions Erta, <i>Sans titre</i> (album, 1958) sérigraphie- <i>La Ponche</i> (1957)	-	-
Jérôme	-	-	-	-	-	-
Leduc	-	<i>Nœud papillon</i> (1956)	-	-	-	-
Riopelle	-	<i>Composition no.3188</i> (1955)	<i>La roue II</i> (1956)	<i>Immersion</i> (1957)	-	-

BIBLIOGRAPHIE

Fonds d'archives

MUSÉE DES BEAUX-ARTS DE MONTRÉAL, Service des archives du Musée des beaux-arts de Montréal, Fonds du Musée des beaux-arts de Montréal.

MUSÉE DES BEAUX-ARTS DU CANADA, Bibliothèque et archives du Musée des beaux-arts du Canada, Fonds du Musée des beaux-arts du Canada.

MUSÉE NATIONAL DES BEAUX-ARTS DU QUÉBEC, Services des archives et de la documentation du musée national des beaux-arts du Québec, Fonds du Musée national des beaux-arts du Québec.

Articles de presse

ANONYME, « Exposition Ferron-Hamelin », *Quartier-Latin*, 28 janvier 1949. (MNBAQ/ dossier Marcelle Ferron).

ANONYME, « Prizes Are Announced In Painting Contest », *The Gazette*, 22 novembre 1951. (MNBAQ / dossier Léon Bellefleur).

ANONYME, « Le musée provincial fait l'acquisition d'un grand nombre de toiles splendides », *Echo Journal*, 29 novembre 1951. (MNBAQ/ dossier Musée du Québec, 1950-1954).

ANONYME, « Riches toiles au Musée de la province », *Le Canada*, 5 décembre 1951. (MNBAQ/ dossier Musée du Québec, 1950-1954).

ANONYME, « Un prix du Salon du Printemps à une oeuvre d'avant-garde », *La Presse*, 2 mai 1951. (MBAC/ Dossier Léon Bellefleur).

ANONYME, « L'exposition Ferron Blair », *Le Canada*, 26 novembre 1952, p. 6.

ANONYME, « Le dernier né des arts », *Le Soleil*, 28 septembre 1953. (MNBAQ/ dossier Musée du Québec, 1950-1954).

ANONYME, « Acquisitions au Musée », *Notre Temps*, 8 août 1953. (MNBAQ/ dossier Musée du Québec, 1950-1954).

ANONYME, « Importantes acquisitions au Musée provincial », [source inconnue], 24 juillet 1953. (MNBAQ/ dossier Musée du Québec, 1950-1954).

ANONYME, « Le musée de la province a fait d'intéressantes acquisitions », *Montréal Matin*, 23 juillet 1953. (MNBAQ/ dossier Musée du Québec, 1950-1954).

ANONYME, « Peintre de retour », *Le Canada*, 23 janvier 1953, p. 7. (MBAC/ dossier Fernand Leduc, Livre 1).

ANONYME, « Borduas fera le choix d'oeuvre pour une exposition collective », *La Presse*, 31 mars 1954. (MBAC/ dossier Paul-Émile Borduas, Livre 2).

ANONYME, *Acquisitions récentes au Musée de la Province*, 1954, 119-121. (MNBAQ/ dossier Musée du Québec, 1950-1954).

ANONYME, « Jérôme fait sa rentrée à la galerie Delrue », *La Presse*, 19 mai 1954. (MBAC/ dossier Jean-Paul Jérôme).

ANONYME, « La Guerre Cosmique », *L'Autorité*, 22 mai 1954, p. 1.

ANONYME, « Alleyn se fait pas que des toiles à la blague », *Le Petit Journal*, 6 juin 1954. (MNBAQ/ dossier Edmund Alleyn, 1954-1966).

ANONYME, « Bellefleur, Kahane Show in Gallery XII », *Montreal Gazette*, 2 octobre 1954. (MBAC/ dossier Léon Bellefleur, Livre 1).

ANONYME, « Borduas, sa peinture, ses idées », *Le Devoir*, 19 octobre 1954. (MBAC/ dossier Paul-Émile Borduas, Livre 2).

ANONYME, « Sept de nos peintres exposent en Belgique », *Le Petit Journal*, 12 décembre 1954. (MNBAQ/ dossier Fernand Leduc 1943-1956).

ANONYME, [Sans titre], *Washington Post*, 23 janvier 1955. (MBAC/ dossier Fernand Leduc, Livre 1).

ANONYME, « Manifeste des Plasticiens par Belzile, Jérôme, Toupin, Jauran », *L'Autorité*, 19 mars 1955, p. 4.

ANONYME, « Lauréats d'un concours de peintures », *Le Soleil*, 18 mai 1955. (MNBAQ/ dossier Edmund Alleyn, 1954-1966).

ANONYME, « Grand prix de peinture à M. George E. Alleyn », *La Presse*, 18 mai 1955. (MBAC/ dossier Edmund Alleyn).

ANONYME, « George Alleyn remporte le prix de peinture Thérien », *Le Devoir* 20 mai 1955. (MBAC/ dossier Edmund Alleyn).

ANONYME, « Une oeuvre de Riopelle, vue à New York », *La Presse*, 28 mai 1955. (MBAC/ dossier Riopelle, Livre 1).

ANONYME, « Le prix Alexandre Therien remis à Edmund Alleyn », *Le Droit*, 28 mai 1955. (MBAC/ dossier Edmund Alleyn).

ANONYME, « Succès artistique de la Foire du Centre d'Art de Ste-Adèle », *La Presse*, 22 août 1955, p. 16; 35.

ANONYME, « Moore au Musée, Leduc à Granby et projet de coopérative d'artistes », *La Presse*, 20 septembre 1955, p. 25.

ANONYME, « Le peintre Bellefleur de retour au pays », *Le Petit Journal*, 2 octobre 1955. (MBAC/ dossier Léon Bellefleur).

ANONYME, « Premiers honneurs au Concours artistique de la Province », *La Presse*, 10 octobre 1955. (MBAC/ dossier Edmund Alleyn).

ANONYME, « Fernand Leduc expose à Granby et explique l'évolution de son art », *La Presse*, 4 octobre 1955, p. 18.

ANONYME, « Successful Asbtractionist », *Brantford Expositor*, 20 octobre 1955. (MBAC/ dossier Edmund Alleyn, Livre 1).

ANONYME, « L'art moins tendre de Riopelle », *Le Devoir*, 1^{er} février 1956. (MBAC/ dossier Riopelle, Livre 1).

ANONYME, « Une exposition qui laisse présager que l'artiste pourra "vivre dans la cité" », *La Presse*, 28 février 1956, p. 36-37.

ANONYME, [Sans titre], *Montreal Star*, 26 mars 1956. (MBAC/ dossier Paul-Émile Borduas, Livre 2).

ANONYME, « Borduas expose pour la 1ère fois à Paris ; récital Monik Grenier », *La Presse*, 2 juin 1956. (MBAC/ dossier Paul-Émile Borduas, Livre 2).

ANONYME, « Entre peintres... », *Le Reporter*, [?] août 1956. (MNBAQ/ dossier Edmund Alleyn, 1954-1966).

ANONYME, « Exposition de moins de trente ans; jury : Hébert, Leduc, Meyerovitch », *La Presse*, 4 août 1956, p. 63.

ANONYME, « Young Montreal painters show that their objective is non-objective », *Montreal Star*, 8 septembre 1956, p. 12-14.

ANONYME, « Dessins de Belelfleur à L'Actuelle », *La Presse*, 11 décembre 1956. (MNBAQ/ dossier Léon Bellefleur 1948-1975).

ANONYME, « Borduas expose des oeuvres récentes dans une galerie de New York », *La Presse*, 16 mars 1957.

ANONYME, « M. Paul Rainville réélu président », [source inconnue], [s.d.]. (MNBAQ/ dossier Musée du Québec, 1950-1954).

ANONYME, « Exposition de peintures modernes, à Arvida ». (MNBAQ/ dossier Edmund Alleyn, 1954-1966).

ANONYME, « Toiles d'artistes non-figuratifs de Montréal, au Musée », *L'Évènement-Journal*, 17 mai 1957. (MNBAQ/ dossier de l'exposition *Quelques peintres de Montréal*, 21 novembre au 9 décembre 1957).

ANONYME, « Les artistes non-figuratifs de Montréal », *Le Soleil*, 17 mai 1957. (MNBAQ/ dossier de l'exposition *Quelques peintres de Montréal*, 21 novembre au 9 décembre 1957).

ANONYME, « Show Work of 4 Painters From Quebec », *Toronto Globe and Mail*, 25 mai 1957. (MBAC/ dossier Jean-Paul Riopelle, Livre 1).

ANONYME, « Edmund Alleyn donne ses impressions sur la vie artistique de Paris », *La Patrie*, 16 juin 1957. (MNBAQ/ dossier Edmund Alleyn, 1954-1966).

ANONYME, « Gagnants des concours artistiques du Québec », *L'Action Catholique*, 28 septembre 1957. (MNBAQ/ dossier des *Concours artistiques de la Province*, 1957).

ANONYME, « Exposition du peintre J.-P. Jérôme à Paris », *La Presse*, 19 octobre 1957, p. 74.

ANONYME, « Un des nouveaux Riopelle », *La Presse*, 26 octobre 1957. (MBAC/ dossier Jean-Paul Riopelle, Livre 1).

ANONYME, « Oeuvres de Dumouchel, Roberts et Bellefleur primées par Hadassah », *La Presse*, 1^{er} novembre 1957. (MNBAQ/ dossier Léon Bellefleur 1948-1975).

ANONYME, « Oeuvres récentes de Léon Bellefleur à la Galerie Delrue lundi », *La Presse*, 1^{er} novembre 1957. (MNBAQ/ dossier Léon Bellefleur 1948-1975).

ANONYME, « Par un peintre canadien à Paris », *La Presse*, 4 novembre 1957. (MBAC/ dossier Jean-Paul Jérôme).

ANONYME, « Un des nouveaux Bellefleur », *La Presse*, 11 novembre 1957. (MNBAQ/ dossier Léon Bellefleur 1948-1975).

ANONYME, « Quelques peintres de Montréal exposent au Musée », [source inconnue], [?] décembre 1957. (MNBAQ/ dossier de l'exposition *Quelques peintres de Montréal*, 21 novembre 1957 – 9 décembre 1957).

ANONYME, « Tableaux récents de Marcelle Ferron à la galerie Delrue », *La Presse*, 7 mars 1958. (MBAC/ dossier Marcelle Ferron, Livre 1).

ANONYME, « 2e Biennale de l'Art canadien », *L'Évènement-Journal*, 8 mars 1958. (MNBAQ/ dossier d'exposition de *La Deuxième Biennale de l'art canadien*, 6 mars 1958 - 30 mars 1958).

ANONYME, « 12 Commissioned Works For A Private Collection », *Toronto Globe and Mail*, 15 mars 1958. (MBAC/ dossier Jean-Paul Riopelle, Livre 1).

ANONYME, « Edmund Alleyn expose à La Boutique », *Le Soleil*, 22 mai 1958, p. 10. (MNBAQ/ dossier Edmund Alleyn, 1954-1966).

ANONYME, « Gouaches d'Edmund Alleyn », *La Presse*, 31 mai 1958. (MNBAQ/ dossier Edmund Alleyn, 1954-1966).

ANONYME, « L'Affaire du Musée. Fernand Leduc répond aussi à M. Steegman », *Le Devoir*, 4 septembre 1958. (MNBAQ/ dossier Fernand Leduc 1957-1966).

ANONYME, « 110,849 Visitors To Museum », [Source inconnue], 11 septembre 1958. (MNBAQ/ dossier Musée du Québec, 1955-1959).

ANONYME, « Deux artistes québécois vainqueurs du concours », 3 octobre 1958. (MNBAQ/ dossier *Concours artistiques (Peinture)*, 8 octobre 1958 – 3 novembre 1958).

ANONYME, « Lauréats des concours artistiques », *Montréal Matin*, 3 octobre 1958. (MNBAQ/ dossier *Concours artistiques (Peinture)*, 8 octobre 1958 – 3 novembre 1958).

ANONYME, « Concours de peintures », *L'Évènement Journal*, 3 octobre 1958. (MNBAQ/ dossier *Concours artistiques (Peinture)*, 8 octobre 1958 – 3 novembre 1958).

ANONYME, [Sans titre], 9 octobre 1958. (MNBAQ/ dossier *Concours artistiques (Peinture)*, 8 octobre 1958 – 3 novembre 1958).

ANONYME, « Deliciousness on paint. Mr. Borduas's luxurious manner », *London Times*, 10 octobre 1958. (MBAC/ dossier Paul-Émile Borduas, Livre 2).

ANONYME, « Le rôle du Québec dans le développement des beaux-arts », [source inconnue], 13 octobre 1958, p. 12. (MNBAQ/ dossier *Concours artistiques (Peinture)*, 8 octobre 1958 – 3 novembre 1958).

ANONYME, « Oeuvres de Marcelle Ferron exposées », *La Presse*, 1^{er} juin 1959. (MNBAQ/ dossier Marcelle Ferron).

ANONYME, « Ferron expose ses oeuvres récentes », *Le Devoir*, 1^{er} juin 1959, p. 9.

ANONYME, « Tableau de Marcelle Ferron et peinture d'enfants », *La Presse*, 9 juin 1959. (MBAC/ dossier Marcelle Ferron, Livre 1).

ANONYME, « Edmund Alleyn se distingue à la Ve Biennale de Sao Paulo », *L'Évènement-Journal*, 30 novembre 1959. (MNBAQ/ dossier Edmund Alleyn, 1954-1966).

ANONYME, « La volonté de feu l'hon. Duplessis », [source inconnue], 16 décembre 1959. (MNBAQ/ dossier Musée du Québec, 1955-1959).

ANONYME, « La collection Duplessis », *Le Soleil* [?], 21 décembre 1959. (MNBAQ/ dossier Musée du Québec, 1955-1959).

ANONYME, « Galerie Delrue. Exposition de Marcelle Ferron », *Le Devoir*, 13 février 1960, p. 9.

ANONYME, « Marcelle Ferron, peintre en exil. Lutte fructueuse d'une artiste à Paris », *La Presse*, 18 février 1960. (MNBAQ/ dossier Marcelle Ferron, 1949-1969).

ANONYME, « La 3ieme exposition biennale d'art canadien », *L'Action Catholique*, vendredi 8 avril 1960. (MNBAQ/ dossier de *La 3e exposition Biennale de l'art canadien*, 7 avril 1960 - 24 avril 1960).

ANONYME, « Du 15 au 21 mars, exposition de peintures au Palais Montcalm », *L'Action Catholique*, 15 mars 1961. (MNBAQ/ dossier Edmund Alleyn, 1954-1966).

ANONYME [Agence Française de Presse], « Belles expositions de deux artistes canadiens à la Maison canadienne de Paris », *Le Droit*, 7 février 1956.

ANONYME [Agence Française de Presse], « Borduas expose pour la 1^{ère} fois à Paris ; récital de Monik Grenier », *La Presse*, Montréal, 2 juin 1956. (MBAC/ dossier Paul-Émile Borduas, Livre 2).

ANONYME [Agence Française de Presse], « Toiles et gouaches de Marcelle Ferron louangées à Paris », *La Presse*, 5 novembre 1956. (MBAC/ dossier Marcelle Ferron, Livre 1).

ANONYME [Agence Française de Presse], « Edmund Alleyn expose à Paris; l'on trouve le Canada dans ses toiles », *La Presse*, 28 février 1957. (MBAC/ dossier Edmund Alleyn, Livre 1).

ANONYME [Presse Canadienne], « 3 Canadian painters, including Roloff Beny of Lethbridge, have One-man shows in N.Y. », *Herald*, 6 janvier 1954. (MBAC/ dossier Jean-Paul Riopelle, Livre 1).

ANONYME [Presse Canadienne] « Le peintre Edmund Alleyn obtient un prix de \$1,500 », *Le Droit*, 24 septembre 1955. (MBAC/ dossier Edmund Alleyn, Livre 1).

ANONYME [Presse Canadienne], « Canadian Artist Opens UK Exhibition », *Kingston Whig-Standard*, 24 avril 1956. (MBAC/ dossier Jean-Paul Riopelle, Livre 1).

ANONYME [Presse Canadienne], « Montreal Man in Art Show », *Calgary Herald*, 15 octobre 1956. (MBAC/ dossier Jean-Paul Riopelle, Livre 1).

ANONYME [Presse Canadienne], « J.-P. Riopelle dans une exposition collective à Londres », *Le Devoir*, 16 octobre 1956, p. 7.

ANONYME [Presse Canadienne], « Éloges pour les toiles de Riopelle à Londres », *La Presse*, 10 novembre 1956, p. 79.

ANONYME [Presse Canadienne], « Montreal Artist Praised In London », *Ottawa Journal*, 12 novembre 1956. (MBAC/ dossier Jean-Paul Riopelle, Livre 1).

ANONYME [Presse Canadienne], « Éloges anglais à Jean-Paul Riopelle, peintre canadien », *Le Droit*, 12 novembre 1956. (MBAC/ dossier Jean-Paul Riopelle, Livre 1).

ANONYME [Presse Canadienne], « Oeuvres de Riopelle et Alleyne à Londres », *La Presse*, 29 août 1957. (MBAC/ dossier Jean-Paul Riopelle, Livre 1).

ANONYME [Presse Canadienne], « Trois Canadiens dans l'exposition de "L'Art vivant" », *Le Droit*, 10 septembre 1957. (MBAC/ dossier Jean-Paul Riopelle, Livre 1).

ANONYME [Presse Canadienne], « Mention honorable à Jean-Paul Riopelle par un jury international », *Le Droit*, 20 octobre 1958. (MBAC/ dossier Jean-Paul Riopelle, Livre 1).

ANONYME [Presse Canadienne], « Une Canadienne aux portes du succès à Paris », *Le Droit*, 22 février 1960. (MBAC/ dossier Marcelle Ferron, Livre 1).

ANONYME [Presse Canadienne], « Succès à Paris d'une artiste de Montréal », février [?] 1960. (MNBAQ/ dossier Marcelle Ferron, 1949-1969).

ANONYME [Presse Canadienne], « Une canadienne à Paris, Exposition solo de Marcelle Ferron », novembre [?] 1960. (MNBAQ/ dossier Marcelle Ferron, 1949-1969).

AYRE, Robert, « La Matière Chante », *Montreal Star*, 24 avril 1954, p. 21.

AYRE, Robert, « Impact of New York has been good for Paul-Emile Borduas », *Montreal Star*, 16 octobre 1954. (MBAC/ dossier Paul-Émile Borduas, Livre 2).

AYRE, Robert, « Leon Bellefleur Show Features Abstract Art », *The Montreal Star*, 17 septembre 1955. (MBAC/ dossier Léon Bellefleur).

AYRE, Robert, « Five Canadian Painters at Pittsburgh International », *Montreal Star*, 12 novembre 1955. (MBAC/ dossier Paul-Émile Borduas, Livre 1).

AYRE, Robert, « All Isms of the Abstract at St.Helen's Exhibition », *The Montreal Star*, 10 mars 1956. (MNBAQ/ dossier Fernand Leduc, 1943-1956).

AYRE, Robert, « Art Notes », *Montreal Star*, 1^{er} décembre 1956. (MNBAQ/ dossier Léon Bellefleur 1948-1975).

AYRE, Robert, « Abstract Display In Museum Lecture Hall », *The Montreal Star*, 2 mars 1957, p. 23.

AYRE, Robert, « Exciting Show of Graphic Arts Now on View From Germany », *The Montreal Star*, 14 mars 1959, p. 34.

BARBEAU, Suzanne, « L'exposition de Fernand Leduc », *Le Canada*, 10 novembre 1950, p. 5.

BENOIT, Étienne, « Le concours artistique de la Province », *Notre Temps*, 7 décembre 1951. (MNBAQ / dossier Léon Bellefleur, 1948-1975).

BORDUAS, Paul-Émile, « Borduas situe la peinture contemporaine », *L'Autorité*, 12 mars 1955, p. 4.

BORDUAS, Paul-Émile, « ...Et Borduas répond à Fernand Leduc », *L'Autorité*, 12 mars 1955, p. 4.

BOULANGER, Rolland, « F. Leduc et son pouvoir d'évocation », *Le Canada*, 7 novembre 1950, p. 2.

BOULANGER, Rolland, « Aux frontières de la poésie avec Fernand Leduc », *Notre Temps*, 11 novembre 1950, p. 4.

BOURGOGNE, François, « Après celui du printemps, le Salon des Indépendants », *L'Autorité*, 25 avril 1953, p. 5.

BOURGOGNE, François, « Borduas à Montréal », *L'Autorité*, 23 octobre 1954, p. 6.

BOURGOGNE, François, « Une saison de vraie peinture », *L'Autorité*, 9 octobre 1954, p. 5.

BOURGOGNE, François, « Après les automatistes et les romantiques du surréalisme: Les Plasticiens », *L'Autorité*, 6 novembre 1954, p. 5-6.

BOURGOGNE, François, « "Peinture 55" », *L'Autorité*, 26 février 1955, p. 6-7.

BOUTHILLETTE, Jean, « La peinture, une aventure poétique », 1959 [ou 1960?]. (MNBAQ, / dossier de Jean-Paul Jérôme).

BRANÇON, Raymond, « Exposition au Musée des oeuvres de la Biennale de peinture canadienne », 14 mars 1956. (MNBAQ/ dossier d'exposition de *La Biennale de peinture canadienne, 14 mars -1 avril 1956*).

CAREW, Jan, « Space and the Individual », *Art News and Review*, 8 octobre 1958. (MBAC/ dossier Paul-Émile Borduas, Livre 2).

CHICOINE, René, « Le squelette chante assez bien », *Le Devoir*, 25 octobre 1956 1956. (MNBAQ/ dossier Jean-Paul Jérôme).

CHICOINE, René, « Le Dragon de la onzième heure », *Le Devoir*, 7 décembre 1956, p. 12.

CHICOINE, René, « Forêt et labyrinth », *Le Devoir*, 13 juin 1957. (MNBAQ/ dossier Edmund Alleyn, 1954-1966).

CHICOINE, René, « Allez, chefs-d'oeuvre multipliez-vous! », *Le Devoir*, 7 décembre 1957, p. 12.

CHICOINE, René, « Le Capricorne, la plume et le kaleidoscope », *Le Devoir*, [s.d.], p. 8. (MNBAQ/ dossier Léon Bellefleur 1949-1969).

CHICOINE, René, « Quatre Canadiens à Paris », *Le Devoir*, 28 septembre 1957, p. 10.

CHICOINE, René, « Les sept merveilles du monde abstrait », *Le Devoir*, 17 mars 1959, p. 7.

CHICOINE, René, « Cela s'appelle l'aurore (boréale) », *Le Devoir*, 27 mai 1959.

CLARK, Jerry, « Jerry Clark's, New York, Talk With an Artist », *Montreal Star*, 9 juin 1955. (MBAC/ dossier Paul-Émile Borduas, Livre 2).

CONQUER, Thérèse, « Marcelle Ferron artiste peintre et l'une de ses oeuvres », [source inconnue], [s.d.]. (MNBAQ/ dossier Marcelle Ferron, 1949-1969).

D.Y.P., « Marcelle Ferron », *Globe and Mail*, 13 juin 1959. (MBAC/ dossier Marcelle Ferron, Livre 1).

D.Y.P., « Marcelle Ferron », [source inconnue], [s.d.]. (MBAC/ dossier Marcelle Ferron, Livre 1).

DÉNÉCAHUD, Jean, « Une exposition de Léon Bellefleur », *La Presse*, 26 [?] octobre 1951, [n. p.]. (MNBAQ/ dossier Léon Bellefleur 1948-1975).

DE REPENTIGNY, Françoise, « Le drame prend forme dans l'oeuvre d'Edmund Alleyne », *Le Devoir*, 19 mars 1960. (MBAC/ dossier Edmund Alleyne).

DE REPENTIGNY, Françoise, « L'Aventure d'un peintre : Léon Bellefleur », *Le Devoir*, 6 janvier 1960. (MNBAQ/ dossier Léon Bellefleur 1948-1975).

DE REPENTIGNY, Rodolphe, « Tableaux de Jérôme et fleurs: virage à l'École des Beaux-arts », *La Presse*. [s.d.]. (MNBAQ/ dossier Jean-Paul Jérôme).

DE REPENTIGNY, Rodolphe, « Importante évolution dans l'oeuvre de Fernand Leduc », *La Presse*, 7 février 1953, p. 64.

DE REPENTIGNY, Rodolphe, « Après celui du printemps, le Salon des Indépendants », *L'Autorité*, 25 avril 1953, p. 5.

DE REPENTIGNY, Rodolphe, « Borduas, Riopelle et Beny à N.-Y. », *La Presse*, 9 janvier 1954, p. 26.

DE REPENTIGNY, Rodolphe, « Borduas ravi par une jeune génération de peintres montréalais », *La Presse*, 21 avril 1954, p. 33.

DE REPENTIGNY, Rodolphe, « Vitalité de l'art : La matière chante », *La Presse*, 24 avril 1954, p.

DE REPENTIGNY, Rodolphe, « La Matière Chante, la place de l'art "créateur" », *L'Autorité*, 1^{er} mai 1954, p. 7.

DE REPENTIGNY, Rodolphe, « La trahison des clercs. Un critique répond à Pierre Gélinas et à Claude Picher : "Vous êtes platoniciens" », *L'Autorité*, 19 juin 1954, p. 4.

DE REPENTIGNY, Rodolphe, « Borduas, F.Leduc, Gauvreau », *La Presse*, 19 juin 1954, p. 70.

DE REPENTIGNY, Rodolphe, « L'Europe connaîtra nos artistes », *La Presse*, 17 juillet 1954, p. 49.

DE REPENTIGNY, Rodolphe, « Léon Bellefleur, peintre », *Le Devoir*, 28 août 1954. (MNBAQ/ dossier Léon Bellefleur 1948-1975).

DE REPENTIGNY, Rodolphe, « Bellefleur au Musée et en librairie », *La Presse*, 9 octobre 1954. (MNBAQ/ dossier Léon Bellefleur 1948-1975).

DE REPENTIGNY, Rodolphe, « Incessante évolution de Borduas », *La Presse*, 16 octobre 1954, p. 74.

DE REPENTIGNY, Rodolphe, « La peinture, "un jeu de l'esprit", affirme le plasticien Jérôme », *La Presse*, 1^{er} décembre 1954. (MBAC/ dossier Jean-Paul Jérôme).

DE REPENTIGNY, Rodolphe, [sans titre], *La Presse*, 11 décembre 1954. (MBAC/ dossier Jean-Paul Jérôme).

DE REPENTIGNY, Rodolphe, « De grandes et belles aventures », *La Presse*, 12 février 1955, p. 77.

DE REPENTIGNY, Rodolphe, « Malgré les absences, le 72^e Salon retient », *La Presse*, 2 avril 1955, p. 76.

DE REPENTIGNY, Rodolphe, « Quelques oeuvres magistrales de Leduc », *La Presse*, 16 avril 1955, p. 74.

DE REPENTIGNY, Rodolphe, « Propos et impressions de Riopelle », *La Presse*, 20 mai 1955, p. 74.

DE REPENTIGNY, Rodolphe, « Chez Fernand Leduc et André Jasmin », *La Presse*, 3 septembre 1955, p. 65.

DE REPENTIGNY, Rodolphe, « À la galerie Agnès Lefort. 16 peintures rapportées d'Europe par Bellefleur », *La Presse*, 16 septembre 1955. (MBAC/ dossier Léon Bellefleur).

DE REPENTIGNY, Rodolphe, « Au Musée de Granby. Une exposition de Fernand Leduc que Montréal doit voir », *La Presse*, 14 octobre 1955, p. 47.

DE REPENTIGNY, Rodolphe, « Aux Hautes-Études, Peinture Canadienne. Fortement représentée, la peinture non-figurative se montre vigoureuse », *La Presse*, 2 novembre 1955, p. 24.

DE REPENTIGNY, Rodolphe, « À L'Actuelle. Vigoureuse élimination de la sensiblerie dans la peinture de Jérôme », [source inconnue], 14 novembre 1955. (MNBAQ/ dossier Jean-Paul Jérôme).

DE REPENTIGNY, Rodolphe, « Gare aux néo-académismes », *La Presse*, 19 novembre 1955, p. 76.

DE REPENTIGNY, Rodolphe, « L'union a des avantages en art aussi », *La Presse*, 18 février 1956, p. 74.

DE REPENTIGNY, Rodolphe, « Un premier Salon non-figuratif », *La Presse*, 3 mars 1956, p. 66.

DE REPENTIGNY, Rodolphe, « Une collection de 28 aquarelles de Borduas », *La Presse*, 30 mai 1956. (MBAC/ dossier Paul-Émile Borduas, Livre 2).

DE REPENTIGNY, Rodolphe, « Peintures canadiennes : confrontations », *La Presse*, 16 juin 1956, p. 75.

DE REPENTIGNY, Rodolphe, « Arts du Canada, arts du Québec », *La Presse*, 4 août 1956, p. 63.

DE REPENTIGNY, Rodolphe, « Deux premières pour le Musée », *La Presse*, 15 septembre 1956, p. 77.

DE REPENTIGNY, Rodolphe, « L'exposition de Fernand Leduc », *La Presse*, 20 octobre 1956, p. 66.

DE REPENTIGNY, Rodolphe, « Léon Bellefleur et Studio 9 », *La Presse*, [s.d.]. (MNBAQ/ dossier Léon Bellefleur 1948-1975).

DE REPENTIGNY, Rodolphe, « À la Galerie Lefort. Huiles et aquarelles de Marcelle Ferron », *La Presse*, 10 avril 1957. (MNBAQ/ dossier Marcelle Ferron).

DE REPENTIGNY, Rodolphe, « Borduas renouvelé, Beaulieu aquarelliste », *La Presse*, 28 septembre 1957, p. 73.

DE REPENTIGNY, Rodolphe, « À la galerie Dominion. Une nouvelle période chez J.-P. Riopelle : explosion de lyrisme », *La Presse*, 2 octobre 1957. (MBAC/ dossier Jean-Paul Riopelle, Livre 1).

DE REPENTIGNY, Rodolphe, « À la Galerie Delrue. La clarté envahit les récents tableaux de Léon Bellefleur », *La Presse*, 13 novembre 1957. (MNBAQ/ dossier Léon Bellefleur 1948-1975).

DE REPENTIGNY, Rodolphe, « Les arts décoratifs à l'ordre du jour », *La Presse*, 16 novembre 1957, p. 76.

DE REPENTIGNY, Rodolphe, « Tableaux petits de formats, mais grands par leur conception », *La Presse*, 14 mars 1958. (MBAC/ dossier Marcelle Ferron, Livre 1).

DE REPENTIGNY, Rodolphe, « Un concours peu représentatif », *La Presse*, 22 novembre 1958. (MNBAQ/ dossier *Concours artistiques (Peinture)*, 8 octobre 1958 – 3 novembre 1958).

DE REPENTIGNY, Rodolphe, « 7 peintres s'adressent au public », *La Presse*, 10 janvier 1959, p. 40.

DE REPENTIGNY, Rodolphe, « Fernand Leduc », *La Presse*, 14 mars 1959, p. 55.

DESCAVES, Pierre, « Retour de Fernand Leduc au Canada après un séjour de six ans à Paris », *Art*, 16 juin 1952. (MBAC / dossier Fernand Leduc).

DESJARDINS, Georges-S., « Trois de Québec. Confession à coeur ouvert », *Photo-Journal*, 15 janvier 1955. (MNBAQ/ dossier Edmund Alleyn, 1954-1966).

DOYON, Charles, « Le suicidé des couleurs », *Le Haut-parleur*, 10 novembre 1951, p. 4.

DOYON, Charles, « Un événement artistique, Place des Artistes », *Le Haut-parleur*, 16 mai 1953, p.4-5.

DOYON, Charles, « Une galerie non-figurative. L'Actuelle », *La Réforme*, 22 juin 1955, p. 6.

DUFAUX, Paule France, « La collection de peintures de Duplessis est donnée au Musée », *L'Évènement-Journal*, 14 décembre 1959, p. 30.

DUFAUX, Paule France, « Le beau talent d'Alleyn le destine au figuratif », *Le Soleil*, 12 février 1960. (MNBAQ/ dossier d'Edmund Alleyn, 1954-1966).

DUFAUX, Paule France, « Exposition rétrospective de huit peintres à la Huchette », *L'Évènement [Journal]*, 2 septembre 1960, p. 16-17.

DULIANT, Mario, « Des peintres pas tranquilles se battent chez Tranquille! ... », 6 juin 1954. (MNBAQ/ dossier Edmund Alleyn, 1954-1966).

FORTIER-ROY, Lisette, « Les canadiens à Paris. Marcelle Ferron expose à la Galerie du Haut-Pavé », [source inconnue], [s.d.] 1956. (MBAC/ dossier Marcelle Ferron, Livre 1).

FOURNIER, Thérèse, « Au musée de la province », [source inconnue], [sans date] 1950. (MNBAQ/ dossier Musée du Québec, 1950-1954).

FULFORD, Robert, « Bellefleur's Private World », *Mayfair*, vol. 16, n° 7, Juillet 1957. (MBAC/ dossier Léon Bellefleur).

GACHON, Jean, « Exposition d'oeuvres de 2 canadiens », *La Presse*, 13 janvier 1956. (MBAC/ dossier Borduas, Livre 2).

GACHON, Jean, « Beaulieu, les Benoit, Alleyn, exposent au Musée d'art moderne », *La Presse*, 18 janvier 1956. (MBAC/ dossier Edmund Alleyn, Livre 1).

GACHON, Jean, « "Antagonismes". Riopelle, Borduas et Ferron sont très discutés à Paris », *La Presse*, 8 février 1960. (MBAC/ dossier Jean-Paul Riopelle, Livre 1).

GAUVREAU, Claude, « Interview transatlantique du peintre Fernand Leduc », *Le Haut-Parleur*, 30 juillet 1950. (MBAC/ dossier Fernand Leduc, Livre 1)

GAUVREAU, Claude, « Fernand Leduc. La maîtrise de soi », *L'Autorité*, 30 mai 1953, p. 7.

GAUVREAU, Claude, « Selon un intellectuel indépendant. Le Salon du Printemps est une démonstration sénile », *L'Autorité*, 13 mars 1954, p. 7.

GAUVREAU, Claude, « Le Salon du Printemps, une exposition démoralisante », *L'Autorité*, 10 avril 1954, p. 7.

GAUVREAU, Claude, « La matière chante, invitation aux artistes pour une exposition collective », *L'Autorité*, 10 avril 1954, p. 7.

GAUVREAU, Claude, « La matière chante encore. Le porte-parole des peintres abstraits répond aux attaques d'un figuratif », *L'Autorité*, 15 mai 1954, p. 7.

GAUVREAU, Claude, « Réponse de Claude Gauvreau aux inquiétudes de Gabriel La Salle », *L'Autorité*, 22 mai 1954, p. 6.

GAUVREAU, Claude, « Qu'est-ce que l'automatisme », *L'Autorité*, 5 juin 1954, p. 1 et 5.

GÉLINAS, Pierre, « La querelle des peintres devient une querelle de mots », *L'Autorité*, 12 juin 1954, p. 6.

GLADU, Paul, « La Place des Artistes », *L'Autorité*, 16 mai 1953, p. 5.

GLADU, Paul, « À la galerie Antoine. Borduas, Paul-Émile, et l'accident...! », *Le Petit Journal*, 25 avril 1954, p. 58.

GLADU, Paul, « Léon Bellefleur possède une saine imagination », *Le Petit Journal*, 3 octobre 1954. (MNBAQ/ dossier Léon Bellefleur 1948-1975).

GLADU, Paul, « La "Jeune peinture" fuit la réalité », *Le Petit Journal*, 13 février 1955.

GLADU, Paul, « Remplaçons nos madones de plâtre! », *Le petit Journal*, 22 mai 1955, p. 60.

GLADU, Paul, « Que ça vous plaise ou non... La peinture non figurative a maintenant droit de cité », *Le Petit Journal*, 5 août 1956, p. 53.

GLADU, Paul, « Propos inspirés par l'art de Léon Bellefleur », *Notre temps*, 15 décembre 1956, p. 6.

GLADU, Paul, « Des dessins pour tout le monde. Les monstres de Bellefleur », *Le Petit Journal*, 16 décembre 1956, p. 66.

GLADU, Paul, « Un peintre canadien à Paris. Paul-Émile Borduas a brûlé ce qu'il adorait », *Le Petit Journal*, 6 octobre 1957, p. 84.

GLADU, Paul, « Leduc et Borduas. Ils domptent la peinture abstraite », *Le Petit Journal*, 1^{er} juin 1958, p. 74.

GLADU, Paul, « Nostalgie? Hantise? Décision rationnelle? Dans un studio de Paris, Jérôme découvre la... nature canadienne », *Le Petit Journal*, 24 mai 1959, p. 112. (MNBAQ/ dossier Jean-Paul Jérôme).

GLADU, Paul, « Marcelle Ferron », *Le Petit Journal*, 21 février 1960. (MNBAQ/ dossier Marcelle Ferron, 1949-1969).

GLADU, Paul, « Un poète de la lumière et un magicien du mouvement », *Le Petit Journal*, 6 novembre 1960. (MNBAQ/ dossier Jean-Paul Jérôme).

GOSSELIN, Pierre, « Edmund Alleyn. Une entrevue sur l'art et le Québec », *L'Action Catholique*, 28 juillet 1960. (MNBAQ/ dossier Edmund Alleyn, 1954-1966).

HUNTER [?], « Une véritable salle d'exposition ne serait pas un luxe », *Le Soleil*, 19 novembre 1958. (MNBAQ/ dossier Musée du Québec, 1955-1959).

HUOT, Maurice, « La Peinture Ferron-Hamelin », *La Patrie*, 20 janvier 1949, p. 12.

J.C.L., « Après 4 ans et demi de travail en Europe. Le peintre canadien Edmund Alleyn revient à Québec, sa ville natale, pour se reposer », *La Presse*, 3 décembre 1959, p. 22.

JASMIN, Claude, « Exposition internationale à "L'Étable" », *La Presse*, 11 novembre 1961, p. 5-6.

JASMIN, Claude, « Marcelle Ferron », [source inconnue], [s.d.]. (MNBAQ/ dossier Marcelle Ferron, 1949-1969).

JONES, Catherine, « The Native Genius we're Nerver Discovered », *Maclean's Magazine*, 3 août 1957, p. 17; 31.

KILBOURN, Elyzabeth, « The Art Scene. Ode to Joy », *Toronto Star*, [sans date], p. 32.

LAJOIE, Noël, « L'exposition de l'A.A.N.F.M. », *Le Devoir*, 10 mars 1956, p. 3.

LAJOIE, Noël et Gilles CORBEIL, « Tendances actuelles de la jeune peinture canadienne », *Vie-Étudiante*, 15 mai 1955, p. 8; 9-14.

LAJOIE, Noël, « Une expérience décévatante », *Le Devoir*, 15 novembre 1955. (MBAC/ dossier Jean-Paul Jérôme).

LAJOIE, Noël, « Le Salon d'automne? », *Le Devoir*, 19 novembre 1955, p. 3.

LAJOIE, Noël, « Fonction de la critique », *Le Devoir*, 26 novembre 1955, p. 3; 11.

LAJOIE, Noël, « Confrontations picturales », *Le Devoir*, 4 février 1956. (MBAC/ dossier Jean-Paul Riopelle, Livre 1).

LAJOIE, Noël, « Les aquarelles de Borduas », *Le Devoir*, 2 juin 1956. (MBAC/ dossier Paul-Émile Borduas).

LAJOIE, Noël, « Le texte de M. Borduas », *Le Devoir*, 9 juin 1956. (MBAC/ dossier Paul-Émile Borduas, Livre 2).

LAJOIE, Noël, « Le texte de M. Borduas (suite de samedi) », *Le Devoir*, 11 juin 1956. (MBAC/ dossier Paul-Émile Borduas, Livre 2).

LA SALLE, Gabriel, « Lettre ouverte à Claude Gauvreau », *L'Autorité*, 1^{er} mai 1954, p. 7.

LEDUC, Fernand, « La voie de la solitude », *Le Soleil*, 3 avril 1971, p. 44.

MACDONALD, C.G., « Gallery Notes », *The Herald*, 14 septembre 1954. (MNBAQ/ dossier Léon Bellefleur 1948-1975).

MACDONALD, Rose, « At the Galleries », *Toronto Telegram*, 16 avril 1955. (MBAC/ dossier Paul-Émile Borduas, Livre 2).

MARCHAND, L. LE, « Léon Bellefleur à la galerie Agnès Lefort », *Photo-Journal*, 1^{er} novembre 1951. (MNBAQ/ dossier Léon Bellefleur 1948-1975).

METHOT, Gilles, « Le Musée provincial de Québec. Un temple du savoir déserté par le public », *Le Soleil*, 29 janvier 1958. (MNBAQ/ dossier Musée du Québec, 1955-1959).

MICHEL, Jacques, « Deux constructifs », *Le Monde*, 18 mai 1962, p. 13.

MOISSAN, Stéphane, « Edmund Alleyn », *La Patrie*, 17 juillet 1960, p. 98.

MONIER, Jacques, « Le gouvernement songe à construire une salle d'exposition au Musée provincial », [source inconnue], 28 mars 1957. (MNBAQ/ dossier Musée du Québec, 1955-1959).

MORISSET, Gérard, « Le Musée de la Province », [source inconnue], 1954, p. 9-12. (MNBAQ/ dossier Musée du Québec, 1950-1954).

ORSTER, Michael, « Leading Montreal Artist Must Teach for Living », *The Standard*, 7 juillet 1951. (MBAC/ dossier Léon Bellefleur).

OSTIGUY, Jean-René, « Beny, Bobak, peintres de l'Ouest - Un groupe de Québec », *Le Devoir*, 1^{er} juin 1954. (MNBAQ/ dossier Edmund Alleyn, 1954-1966).

OSTIGUY, Jean-René, « Kahane et Bellefleur », *Le Devoir*, 5 octobre 1954. (MBAC/ dossier Léon Bellefleur, Livre 1).

OSTIGUY, Jean-René, « Le Manifeste des Plasticiens », *Le Devoir*, 8 février 1955. (MNBAQ/ dossier Jean-Paul Jérôme).

OSTIGUY, Jean-René, « La semaine de l'Abstrait », *Le Devoir*, 15 février 1955. (MNBAQ/ dossier Jean-Paul Jérôme).

P.R., « En marge de l'exposition Borduas », *Le Droit*, 10 octobre 1952. (MBAC/ dossier borduas, Livre 1).

P.R., « Exposition de Borduas », *Le Droit*, 11 octobre 1952. (MBAC/ dossier Paul-Émile Borduas, Livre 1).

PAYETTE, Lise, « Fernand Leduc un peintre à Paris », *Le Nouveau journal*, 26 mai 1962, p. 12.

PEPIN, Jean-Luc, « Borduas parmi nous », *Le Droit*, 18 octobre 1952. (MBAC/ dossier Paul-Émile Borduas, Livre 1).

PFEIFFER, Dorothy, « Jean-Paul Jérôme », *Montreal Gazette*, 23 mai 1959. (MBAC/ dossier Jean-Paul Jérôme).

PFEIFFER, Dorothy, « Edmund Alleyn », *Montreal Gazette*, 19 mars 1960. (MBAC/ dossier Edmund Alleyn, Livre 1).

PICHER, Claude, « L'opinion d'un peintre de Québec. Au bal de la matière qui chante, ce ne sont pas toujours les mêmes qui dansent », *L'Autorité*, 8 mai 1954, p. 4.

PICHER, Claude, « Les "Boys-Scouts" de M. Gauvreau au bal de la matière qui chante », *L'Autorité*, 22 mai 1954, p. 6.

PICHER, Claude, « Le sort des artistes dans la Province de Québec », *L'Évènement-Journal*, 4 juin 1955. (MNBAQ/ dossier Edmund Alleyn, 1954-1966).

RICHARD, Gerard, « Cubist Art is Revived in Quebec », *Halifax Chronicle*, 28 octobre 1955. (MBAC/ dossier Edmund Alleyn, Livre 1).

RICHARD, Gerard, « Cubist wins rich Quebec Art Award », *Kitchener, Waterloo Record*, 27 octobre 1955. (MBAC/ dossier Edmund Alleyn, Livre 1).

ROBERT, Lucette, « Ce dont on parle », *La Revue Populaire*, [sans date] 1950, p. 8-9 ; 77. (MNBAQ/ dossier Musée du Québec, 1950-1954).

ROBITAILLE, Adrien, « Borduas sautera-t-il le mur érigé par lui-même? », *Photo-Journal*, 10 juillet 1954. (MBAC/ dossier Paul-Émile Borduas, Livre 1).

ROBITAILLE, Adrien, « Léon Bellefleur », *Photo-Journal* 17 novembre 1957, p. 14.

SAINT-GERMAIN, Pierre, « Marcelle Ferron: le rouge et le verre », [source inconnue], [sans date]. (MNBAQ/ dossier Marcelle Ferron).

SARRAZIN, Jean, « La collection Duplessis au Musée provincial », *La Presse*, 19 décembre 1959. (MNBAQ/ dossier Musée du Québec, 1955-1959).

SARRAZIN, Jean, « Choc... géométrie... espace », *La Presse*, 1^{er} octobre 1960, p. 35.

SAUCIER, Pierre, « La collection Duplessis révèle un homme inconnu: le paysan sensible attaché au terroir », *La Patrie*, 26 avril 1960. (MNBAQ/ dossier Musée du Québec, 1960).

STEEGMAN, John, « Le Salon du Printemps plaira à tous sauf aux extrémistes », *L'Autorité*, 27 mars 1954, p. 7.

SYLVESTRE, Guy, « Borduas nous quitte », *Le Droit*, 18 octobre 1952, [p.?] et 21. (MBAC/ dossier Paul-Émile Borduas, Livre 2).

TARDIF, Germain, « Une révélatrice exposition de peinture abstraite canadienne », *Le Droit*, juin 1956. (MNBAQ/ dossier Fernand Leduc, 1943-1956).

TASSO, Lily, « Marcelle Ferron arrive de Paris », *Le Nouveau Journal*, 25 novembre 1961. (MNBAQ/ dossier Marcelle Ferron).

TRÉPANIÉ, François, « 3e exposition d'art canadien au Musée provincial », [source inconnue], (MNBAQ/ dossier d'exposition de la *Troisième Biennale de l'art canadien*, 7 avril 1960 – 30 avril 1960).

VAILLANCOURT, Jean, « À Paris, le peintre Bellefleur se découvre plus canadien que jamais », *La Presse*, 31 décembre 1960.

VILLENEUVE, Paquerette, « Marcelle Ferron, peintre canadien, vient d'exposer avec succès à Paris », [source inconnue], 1960, p. 8. (MNBAQ/ dossier Marcelle Ferron, 1949-1969).

VILLENEUVE, Paquerette, « Tous les grands acheteurs et les grands collectionneurs s'intéressent à Riopelle », *Le Devoir*, 22 juillet 1960. (MBAC/ dossier Jean-Paul Riopelle, Livre 1).

VILLENEUVE, Paquerette, « De 1943 à 1961, l'aventure d'un peintre. Fernand Leduc: 60 toiles par an », *La Presse*, 10 mai 1961. (MNBAQ/ dossier Fernand Leduc 1943-1956).

VILLENEUVE, Paquerette, « Leduc tente de faire connaître la peinture canadienne à Paris », *Le Droit*, 29 mai 1961. (MNBAQ/ dossier Fernand Leduc 1943-1956).

VILLENEUVE, Paquerette, « Fernand Leduc boursier du Conseil des Arts de Paris revient en France », *L'Action Catholique*, 31 juillet 1961. (MBAC/ dossier Fernand Leduc, Livre 1).

WEISELBERGER, Carl, « Noted Painter Holding Show Here Next Week », *Ottawa Citizen*, 4 octobre 1952. (MBAC/ dossier Paul-Émile Borduas).

WEISELBERGER, Carl, « Paul-Emile Borduas. Noted Radical Painter Opens Art Exhibition », *Ottawa Citizen*, 11 octobre 1952. (MBAC/ dossier Paul-Émile Borduas).

Articles de périodiques

ARBOUR, Rose-Marie, « Identification de l'avant-garde et identité de l'artiste : les femmes et le groupe automatiste au Québec (1941-1948) », *RACAR*, vol. 21, n^{os} 1-2, 1994, p. 7-20.

AYRE, Robert, « Les quinze ans de *Canadian Art* », *Canadian Art*, vol. 15, n^o 59, Hiver 1958, p. 74.

BOUCHARD, Gérard, « L'imaginaire de la grande noirceur et de la révolution tranquille : fictions identitaires et jeux de mémoire au Québec », *Recherches sociographiques*, vol. 46, n^o 3, 2005, p. 411-436.

CATHELIN, Jean, « L'École de Montréal existe », *Vie des Arts*, n^o 23, été 1961, p. 14-20.

COURTHION, Pierre, « Alley », *Vie des Arts*, n^o 18, printemps 1960, p. 25-29.

COUTURE, Francine, « L'exposition de la modernité artistique, lieu de construction de l'identité nationale », *RACAR : revue d'art canadienne*, vol. 21, n^{os} 1-2, 1994, p. 32-42.

DELLOYE, Charles, « Regards sur la peinture canadienne. Six peintres de Montréal à la Galerie Arditti, Paris », *Aujourd'hui Art et Architecture*, vol. 6, n^o 36, avril 1962.

DESCHAMPS, Brigitte, « Refus global : de la contestation à la commémoration », *Lettres françaises*, « L'automatisme en mouvement », vol. 34, n^{os} 2-3, automne-hiver 1998, p. 175-190.

DE REPENTIGNY, Rodolphe, « L'Art tellurique de Riopelle », *Vie des Arts*, n^o 5, Noël 1956, p. 35.

DE REPENTIGNY, Rodolphe, « Coup d'œil sur la saison dernière », *Vie des Arts*, n^o 11, été 1958, p. 44.

DOUCET, Danielle, « Art public moderne au Québec sous Maurice Duplessis. Les œuvres murales non commémoratives », *Annales d'histoire de l'art canadien*, vol. 19, n^o 2, 1998, p. 32-69.

ELLENWOOD, Ray, « Some Activities and Publications Around the Fiftieth Anniversary of Refus Global », *Annales d'histoire de l'art canadien*, vol. 22, n^{os} 1-2, 2001, p. 92-111.

FORSTER, Michael, « Young French Painters in Montreal », *Canadian Art*, vol. 9, n^o 2, Christmas 1951, p. 60-67.

FOURNIER, Marcel, « Gilles Corbeil et l'amour de l'art », *Possibles*, vol. 12, n^o 4, automne, 1988, p. 127-136.

GAGNON, François-Marc, « Les exils de Borduas », *ETC*, n^o 17, 1992, p. 10-13.

GAGNON, François-Marc, « Max Stern et Borduas : le marchand et son artiste », *Vie des Arts*, vol. 49, n^o 196, 2004, p. 72-75.

GIGUÈRE, Roland, « Peinture vivante au Canada », *Phases, Cahiers internationaux de recherches littéraires et plastiques*, Paris, Éditions Falaize, n^o 2, mars 1955, 1955, p. 15-19.

- GIGUÈRE, Roland, « Aux ateliers de lithographie Desjobert », n° 17, Noël 1959, p. 40-46.
- GIGUÈRE, Roland, « Une aventure en typographie : des Arts graphiques aux Éditions Erta », *Études françaises*, vol. 18, n° 2, 1982, p. 99-104.
- HARVEY, Fernand, « La politique culturelle d'Athanase David, 1919-1936 », *Les Cahiers des dix*, n° 57, 2003, p. 31-83.
- HARVEY, Fernand, « Georges-Émile Lapalme et la politique culturelle du Québec : genèse, projet et désillusion », *Les Cahiers des dix*, n° 64, 2010, p. 1-46.
- HAZAN, Olga, « La première chaire d'histoire de l'art au Canada », *Association d'études canadiennes*, vol. 18, n° 1, printemps 1996, p. 18-21.
- LACROIX, Laurier, « La collection Maurice et Andrée Corbeil », *Vie des Arts*, vol. 18, n° 72, 1973, p. 24-31.
- LACROIX, Laurier, « Gilles Corbeil (1920-1986), un "passeur" tranquille », *Les Cahiers des dix*, n° 63, 2009, p. 217-255.
- LAMARCHE, Lise, « La sculpture des Automatistes », *Espace Sculpture*, n° 25, 1993, p. 22-26.
- LANGLOIS, Monique, « L'École des beaux-arts de Québec (1922-1967) », *Cap-aux-Diamants*, n° 50, été 1997, p. 61.
- LAPOINTE, Gilles, « Filiations et ruptures au sein de l'automatisme : la correspondance Borduas-Riopelle », *Études françaises*, « L'Automatisme en mouvement », vol. 34, n°s 2-3, automne-hiver 1998, p. 193-216.
- LAPOINTE, Gilles, « L'ultime expérience de détachement. Borduas à Paris en 1955 », *Bulletin d'histoire politique*, « 50 ans d'échanges culturels France-Québec 1910-1960 », vol. 20, n° 1, automne 2011, p. 137-147.
- LEMIEUX, Jean-Paul et Claude PICHER, « La Société des arts plastique de la province de Québec », *Vie des Arts*, n° 1, 1956, p. 14-17.
- LÉTOURNEAU, Jocelyn, « Le "Québec moderne". Un chapitre du grand récit collectif des Québécois », *Revue française de science politique*, 42^e année, n° 5, 1992, p. 765-785.

MOREAU, Louise, « L'art de la modernité. La revue *Vie des Arts* et sa contribution au discours sur les arts visuels au Québec dans les années 1950 et 1960 », *Annales d'histoire de l'art canadien*, vol. 19, n° 1, 1998, p. 52-85.

MORISSET, « Le Musée de la Province », *La Revue populaire*, vol. 47, n° 11, 1954, p. 9-12.

PAIKOWSKY, Sandra, « L'Association des artistes non figuratifs de Montréal », *Vie des Arts*, vol. 26, n° 103, 1981, p. 130-181.

PAIKOWSKY, Sandra, « Constructing an Identity. The 1952 XXVI Biennale di Venezia and the "Projection of Canada Aboard" », *Annales d'histoire de l'art canadien*, vol. 20, n° 2, 1999, p. 130-170.

PICHER, Claude, « Les concours artistiques de la province depuis 1945 », *Vie des Arts*, n° 1, 1956, p. 5-7.

PICHER, Claude, « Annual Artistic Competition of the Province of Quebec », *Canadian Art*, vol. XIII, n° 2, Winter 1956, p. 230-231.

ROBILLARD, Yves, « Les lieux de la nouvelle expression de 1940 à 1980 », *ETC*, n° 12, 1990, p. 10-14.

SCHNEIDER, Pierre, « Jean-Paul Riopelle », *L'œil*, n° 18, 1956, p. 36-40 et p. 47.

SICOTTE, Hélène, « Walter Abell au Canada, 1928-1944. Contribution d'un critique d'art américain au discours canadien en faveur de l'intégration sociale de l'art », *Annales d'histoire de l'art canadien*, vol. 11, n° 1, 1988, p. 88-106.

SICOTTE, Hélène, « À Kingston il y a 50 ans, la Conférence des artistes canadiens. Débat sur la place des artistes dans la société », *Annales d'histoire de l'art canadien*, vol. 14, n° 2, 1991, p. 28-48.

SICOTTE, Hélène, « Un état de la diffusion des arts visuels à Montréal. Les années 1950 : lieux et chronologie », *Annales d'histoire de l'art canadien*, vol. 15, n° 1, 1992, p. 65-95.

SICOTTE, Hélène, « Un état de la diffusion des arts visuels à Montréal. Les années 1950 : lieux et chronologie. Deuxième partie : 1955-1961 », *Annales d'histoire de l'art canadien*, vol. 16, n° 2, 1993, p. 41-77.

STEWART BAGNAGNI, Mary et Norah MC CULLOUGH, « Bringing Art to People », *Canadian Art*, vol 13, n° 3, Spring 1956, p. 297-298.

TRUDEL, Jean, « Aux origines du Musée des Beaux-arts de Montréal : la fondation de l'Art Association of Montreal en 1860 », *Annales d'histoire de l'art Canadien*, vol. 15, n° 1, 1992, p. 31-62.

VANASSE, André, « Les quarante ans du Conseil des Arts du Canada », *Lettres québécoises : la revue de l'actualité littéraire*, n° 86, 1997, p. 5-6.

VAN SCHENDEL, Michel, « Cinéma des désirs », *Vie des Arts*, n° 12, automne 1958, p. 19-26.

VIAU, René, « Vie des arts : un demi-siècle d'effervescence – coup d'œil rétrospectif - 1 », *Vie des Arts*, vol. 50, n° 200, 2005, p. 34-37.

VIAU, René, « Jean-Paul-Jérôme : un plasticien à Montparnasse », *Vie des Arts*, vol. 52, n° 212, 2008, p. 70-72.

WARREN, Jean-Philippe, « Habitable exil. La notion d'exil et l'œuvre de Fernand Dumont », *Recherches sociographiques*, vol. 42, n° 2, 2001, p. 299-310.

WHITELAW, Anne, « To Better Know Ourselves. J. Russell Harper's *Painting in Canada: A History* », *Annales d'histoire de l'art canadien*, vol. 26, n° 1, 2005, p. 8-30.

Mémoires et thèses

CARANI, Marie, *Sémiotique de la peinture abstraite québécoise 1940-1970*, thèse de doctorat, Montréal, Université du Québec à Montréal, 1985, 912 f.

DUPONT, Louise, *Étude de l'action, de la pensée esthétique et de la démarche plastique de Fernand Leduc de 1953 à 1959*, mémoire de maîtrise, Québec, Université Laval, 1994, 173 f.

GAGNÉ, Julie, *Le Rôle de la couleur dans l'œuvre pictural de Jean-Paul Jérôme*, mémoire de maîtrise, Montréal, Université du Québec à Montréal, 2007, 233 f.

LAFLEUR, Geneviève, *Le parcours de formation et les stratégies de diffusion de femmes galeristes à Montréal entre 1941 et 1963 : Denyse Delrue, Estelle Hetcht, Agnès Lefort et Rose Millman*, mémoire de maîtrise, Montréal, Université du Québec à Montréal, 2011, 151 f.

LAPOINTE, Andrée, *L'incidence des politiques culturelles sur le développement des musées nationaux Canada-Québec depuis 1950*, thèse de doctorat, Université Laval, Québec, 1993, 320 f.

LUSSIER, Claudine, *L'histoire du groupe des premiers plasticiens de Montréal*, mémoire de maîtrise, Montréal, Université de Montréal, 1992, 113 f.

MARCOTTE, Julie, *Les galeries Denyse Delrue 1957-1984*, mémoire de maîtrise, Montréal, Université du Québec à Montréal, 2000, 169 f.

MOREAU, Louise, *Making Art Modern. The First Decade of Vie des Arts magazine and Its Contribution to the Discourse on the Visual arts in Quebec During the 1950s and 1960s*, mémoire de maîtrise, Montréal, Université Concordia, 1997, 102 f.

OHRT, Caroline, *Les collectionneurs des œuvres de Paul-Émile Borduas*, mémoire de maîtrise, Montréal, Université de Montréal, 1993, 97 f.

PATTERSON, Jody, *Painting on the Edge : Geometric Abstraction in Montreal, the 1950s*, mémoire de maîtrise, Montréal, Université Concordia, 2001, 119 f.

Monographies

ALLEYN, Edmund, Jennifer ALLEYN et Gilles LAPOINTE (dir.), *De jour et de nuit ; écrits sur l'art*, Montréal, Les Éditions du Passage, 2013, 100 p.

BEAULIEU, André et al., *La Presse québécoise des origines à nos jours. Tome 8 : 1945-1954*, Québec, Presses de l'Université Laval, 1987, 368 p.

BECKER, Howard S., *Les mondes de l'art*, Paris, Flammarion, 1988, 379 p.

BECKER, Howard S., *Propos sur l'art*, Paris, Montréal, L'Harmattan, 1999, 217 p.

BELLAVANCE, Guy (dir.), *Monde et réseaux de l'art diffusion, migration et cosmopolitisme en art contemporain*, Montréal, Liber, 2000, 307 p.

BELLAVANCE, Guy et Benoît LAPLANTE, « Professionnalisation et socialisation du champ artistique : la formation professionnelle des artistes au XX^e siècle », dans Diane Lemieux (dir.), *Traité de la culture*, Sainte-Foy, Éditions de l'IQRC, 2002, p. 315-339.

BELLEFLEUR, Léon et Marcel BÉLANGER, *La passion du regard*, Saint-Lambert, Éditions du Noroît, 1982, 123 p.

BERNIER, Stéphanie et al., *Le livre comme art. Matérialité et sens*, Québec, Nota bene, 2013, 212 p.

BOUCHARD, Gérard, *Raison et contradiction. Le Mythe au secours de la pensée*, Québec, Nota bene, coll. « CEFAN », 2003, 129 p.

BOURDIEU, Pierre, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1992, 576 p.

BORDUAS, Paul-Émile et François-Marc GAGNON, *Paul-Émile Borduas écrits : Writings: 1942-1958*, Halifax, Halifax Press of the Nova Scotia College of Art and Design, 1978, 160 p.

BORDUAS, Paul-Émile, *Écrits I*, édition critique sous la direction d'André G. Bourassa, Jean Fisette et Gilles Lapointe, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1987, 700 p.

BORDUAS, Paul-Émile, *Écrits II*, édition critique sous la direction d'André G. Bourassa et Gilles Lapointe, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1997, 1159 p.

BORDUAS, Paul-Émile, André G. BOURASSA et Gilles LAPOINTE, *Paul-Émile Borduas, Refus global et autres écrits*, Montréal, L'Hexagone, 1997, 301 p.

BORDUAS, Paul-Émile et Gilles LAPOINTE, *Le corps de la lettre : correspondance autographe de Paul-Émile Borduas*, Montréal, Centre de recherches sur la littérature et la culture québécoises, 2004, 527 p.

CARANI, Marie, *L'œil de la critique. Rodolphe de Repentigny, écrits sur l'art et théorie esthétique : 1952-1959*, Québec, Septentrion, 1990, 282 p.

COUTURE, Francine, *L'enseignement des arts au Québec*, Montréal, Université du Québec à Montréal, 1980, 262 p.

COUTURE, Francine (dir.), *Les arts visuels au Québec dans les années soixante, La reconnaissance de la modernité*, Montréal, VLB éditeurs, 1993, Tome 1, 341 p.

DAVIS, Ann, *The Logic of Ecstasy. Canadian Mystical Painting 1920-1940*, Toronto, University of Toronto Press, 1992, 217 p.

- DE BILLY, Hélène, *Riopelle*, Montréal, Art Global, 1996, 354 p.
- DE BONVILLE, Jean, *Les quotidiens montréalais de 1945 à 1985 : morphologie et contenu*, Québec, Institut québécois de recherche sur la culture, 1995, 223 p.
- DE SINGLY, Camille, *Guido Molinari, peintre moderniste canadien. Les espaces de la carrière*, Paris, L'Harmattan, 2004, 293 p.
- DUMONT, Fernand, *Genèse de la société québécoise*, Montréal, Boréal, 1996, 393 p.
- DUQUETTE, Jean-Pierre, *Fernand Leduc*, LaSalle, Hurtubise HMH, 1980, 154 p.
- ELLENWOOD, Ray, *Egregore. A History of the Montreal Automatist Movement*, Toronto, Exile Editions, 1992, 357 p.
- FERRON, Marcelle et Michel BRULÉ, *L'esquisse d'une mémoire*, Montréal, Éditions des intouchables, 1996, 298 p.
- FOURNIER, Marcel, *L'entrée dans la modernité : science, culture et société au Québec*, Montréal, Éditions Saint-Martin, 1986, 239 p.
- GAGNON, Alain-G., Michel SARRA-BOURNET et François-Albert ANGERS, *Duplessis entre la grande noirceur et la société libérale*, Montréal, Québec/Amérique, 1997, 396 p.
- GAGNON, François-Marc, *Paul-Émile Borduas 1905-1960 : biographie critique et analyse de l'œuvre*, Montréal, Fides, 1978, 560 p.
- GAGNON, François-Marc, *Chronique du mouvement automatiste québécois 1941-1954*, Outremont, Lanctôt, 1998, 1023 p.
- GAUVIN, Lise, *Les automatistes à Paris, actes d'un colloque*, Laval, Les 400 coups, 2000, 231 p.
- GAUVREAU, Claude et Gilles LAPOINTE, *Écrits sur l'art*, Montréal, L'Hexagone, 1996, 416 p.
- GAUVREAU, Claude et Gilles LAPOINTE, *Lettres à Paul-Émile Borduas*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2002, 459 p.
- GERMAIN, Georges-Hébert, *Un musée dans la ville. Une histoire du Musée des beaux-arts de Montréal*, Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal, 2007, 270 p.

GOUVERNEMENT DU CANADA, *Rapport de la Commission royale d'enquête sur l'avancement des arts, lettres et sciences au Canada 1949-1951*, Ottawa, Edmond Cloutier, 1951, 596 p.

GUILBAUT, Serge, *Reconstructing Modernism: Art in New York, Paris and Montreal 1945-1964*, Serge Guilbaut éditeur, Cambridge et London, The MIT Press, 1990, 418 p.

GUILBAUT, Serge, *Comment New York vola l'idée d'art moderne*, Paris, Éditions Jacqueline Chambon, 1993, 325 p.

HAMEL, Nathalie, « *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 / Presses de l'Université Laval, 2008, 204 p.

HARVEY, Fernand, *Le Musée du Québec. Son public et son milieu*, Québec, Musée du Québec, 1991, 89 p.

HEINICH, Nathalie, *Le triple jeu de l'art contemporain*, Paris, Minuit, 1998, 380 p.

HORRALL, Andrew, *Bringing Art to Life. A Biography of Alan Jarvis*, Montréal et Kingston, McGill-Queen's University Press, 2009, 457 p.

JEAN, Jocelyn, Gilles LAPOINTE, Ginette MICHAUD et al., *Edmund Alleyn : indigo sur tous les tons*, Outremont, Éditions du Passage, 2005, 271 p.

JOYAL, Serge et Paul-André LINTEAU (dir.), *France – Canada – Québec, 400 ans de relations d'exception*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 2008, 319 p.

LACASSE, Yves, Pierre B. LANDRY et John R. PORTER, *La collection du Musée national des beaux-arts du Québec. Une histoire de l'art du Québec*, Québec, Musée national des beaux-arts du Québec, 2004, 268 p.

LACROIX, Michel, *L'invention du retour d'Europe. Réseaux transatlantiques et transferts culturels au début du XX^e siècle*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2014, 334 p.

LAHAISE, Robert (dir.), *Le Devoir, reflet du Québec au 20^e siècle*, Ville LaSalle, Hurtubise, 1994, 504 p.

LAMONDE, Yvan et Esther TRÉPANIÉ (dir.), *L'avènement de la modernité culturelle au Québec*, Québec, Institut québécois de recherche sur la culture, 1986, 319 p.

LANDRY, Pierre B., *75 ans chrono, Le Musée national des beaux-arts du Québec 1933-2008*, Québec, Musée des beaux-arts du Québec, 2009, 357 p.

LAPOINTE, Gilles, *L'envol des signes. Borduas et ses lettres*. Montréal, Fides/Céтуq, 1996, 272 p.

LAPOINTE, Gilles, *La comète automatiste*, 2008, Montréal, Fides, 208 p.

LEDUC, Fernand, *Vers les îles de lumière écrits : (1942-1980)*, La Salle, Hurtubise, 1981, 288 p.

LEDUC, Fernand, et Lise GAUVIN, *Entretiens avec Fernand Leduc ; suivis de Conversation avec Thérèse Renaud*, Montréal, Liber, 1995, 266 p.

LEMIEUX, Andrée, François-Marc GAGNON et Laurier LACROIX (dir.), *Regards sur l'art québécois, la collection d'œuvres d'art de l'Université de Montréal*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 2004, 125 p.

LES ARTS DE MONTRÉAL, *Les Arts de Montréal*, Montréal, Comité les Arts de Montréal, 1956, 269 p.

LINTEAU, Paul-André, René DUROCHER, Jean-Claude ROBERT et al., *Histoire du Québec contemporain, Tome 2, Le Québec depuis 1930*, Québec, Boréal, 1989, 834 p.

LITT, Paul, *The Muses, the Masses, and the Massey Commission*, Toronto, University of Toronto Press, 1992, 331 p.

MAILHOT, Laurent et Benoît MELANÇON, *Le Conseil des Arts du Canada 1957-1982*, Ottawa, Éditions Leméac, 1982, 400 p.

MEUNIER, E.-Martin et Jean-Philippe WARREN, *Sortir de la « Grande noirceur ». L'horizon « personnaliste » de la Révolution tranquille*, Québec, Septentrion, 2002, 207 p.

MEYER, Michel, *La rhétorique*, Paris, Presses Universitaires de France, 2011, 128 p.

MONIÈRE, Denis, *Le développement des idéologies au Québec des origines à nos jours*, Montréal, Éditions Québec/Amérique, 1977, 382 p.

MOULIN, Raymonde, *L'artiste, l'institution et le marché*, Paris, Flammarion, 2009, 437 p.

MUSÉE DES BEAUX-ARTS DE MONTRÉAL, *Rapports Annuels* (années financières 1949-50; 1950-51; 1951-52; 1952-53; 1953-54; 1954-55; 1955-56; 1956-57; 1957-58; 1958-59; 1959-60; 1960-61), Montréal, Musée des Beaux-arts de Montréal, 1950 à 1961.

ORD, Douglas, *The National Gallery of Canada: Ideas, Art, Architecture*, Montréal et Kingston, McGill-Queen's University Press, 2003, 496 p.

RENAUD, François et Claude DES LANDES, *Le conseil des arts de Montréal. 50 ans au service de la communauté artistique montréalaise*, Montréal, Conseil des Arts de Montréal, 2009, 287 p.

RENAUD, Thérèse, *Un passé recomposé : deux automatistes à Paris : témoignages 1946-1953*, Québec, Éditions Nota bene, 2004, 180 p.

ROBERT, Guy, *École de Montréal. Situation et tendances*, Bruges Saint-Augustin, 1964, 150 p.

ROBERT, Guy, *La peinture au Québec depuis 1940*, Montréal, La Presse, 1973, 501 p.

ROBERT, Guy, *Borduas ou le dilemme culturel québécois*. Montréal, Stanké, 1977, 253 p.

ROBERT, Guy, *La peinture au Québec depuis ses origines*, Montréal, Iconia, 1978, 221 p.

ROBERT, Guy, *Bellefleur ou la ferveur à l'œuvre*, Montréal, Iconia, 1988, 239 p.

SAINT-PIERRE, Diane et Monica GATTINGER (dir.), *Les politiques culturelles provinciales et territoriales du Canada. Origines, évolution et mises en œuvre*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2011, 624 p.

SEGUIN, Fernand, *Entretiens avec Jean-Paul Riopelle*, Montréal, Liber, 1993, 121 p.

SICOTTE, Hélène, *La galerie Agnès Lefort, les années fondatrices : 1950-1961*, Montréal, H. Sicotte, 1996, 66 p.

SIMARD, Cyril, *Patrimoine muséologique au Québec repères chronologiques*, Québec, Ministère des affaires culturelles, 1992, 111 p.

SMART, Patricia, *Les femmes du Refus global*, Montréal, Boréal, 1998, 334 p.

TRÉPANIÉ, Esther, *Peinture et modernité au Québec 1919-1939*, Québec, Nota Bene, 1998, 395 p.

TURGEON, Laurier, Jocelyn LÉTOURNEAU et Khadiyatoulah FALL, *Les espaces de l'identité*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 1997, 324 p.

VIGNEAULT, Louise, *Identité et modernité dans l'art au Québec : Borduas, Sullivan, Riopelle*, Montréal, Hurtubise, 2002, 406 p.

VIGNEAULT, Louise, « Défis et dilemmes de la modernité artistique au Québec : le cas de Jean-Paul Lemieux », sous la direction de Marie Christine Weidmann Koop, *Le Québec d'aujourd'hui : identité, société et culture*, Sainte-Foy, Les Presses de l'Université Laval, 2003, p. 159-179.

VIGNEAULT, Louise, *Espace artistique et modèle pionnier. Tom Thompson et Jean-Paul Riopelle*, Montréal, Hurtubise, 2011, 487 p.

WHITELAW, Ann, Brian FOSS et Sandra PAIKOWSKI, *The Visual Arts in Canada. The Twentieth Century*, Don Mills, Oxford University Press, 2010, 480 p.

Catalogues d'expositions

ASSOCIATION DES ARTISTES NON-FIGURATIFS DE MONTRÉAL, *Deuxième exposition annuelle- Second Annual Show, Association des artistes non-figuratifs de Montréal, 1957*, 1957, [n. p.].

ASSOCIATION DES ÉTUDIANTS EN SCIENCES COMMERCIALES DU HEC, *Exposition de peintures canadiennes*, Montréal, École des Hautes-Études Commerciales, 1955, [n. p.].

BÉLISLE, Josée et Marcel Saint-Pierre, *Paul-Émile Borduas*, Montréal, Musée d'art contemporain de Montréal, 1998, 110 p.

BÉLISLE, Josée, *La question de l'abstraction*, Montréal, Musée d'art contemporain de Montréal, 2013, 306 p.

BOURGET, Charles, *Jean-Paul Jérôme : les vibrations modernes*, Rivière-du-Loup, Musée du Bas-Saint-Laurent, 2001, 79 p.

COGEVAL, Guy et Stéphane AQUIN, *Riopelle*, Montréal, Musée des Beaux-arts de Montréal, 2006, 151 p.

CORBEIL, Gilles, *Espace 55*, Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal, 1955, [n.p.].

DÉRY, Louise et Monique RÉGIMBALD-ZEIBER, *L'Art inquiet. Motifs d'engagement*, Montréal, Galerie de l'UQAM, 1998, 199 p.

DUTHUIT, Georges, *Riopelle*, Paris, 1954, p. 2-6.

GAGNON, François-Marc, *Jean-Paul Jérôme, R.C.A., 1928-2004*, Westmount, Galerie d'Este, 2008, 24 p.

GALERIE NATIONALE DU CANADA, *Canadian Artists Abroad*, Ottawa, Galerie nationale du Canada, 1956, [n. p.].

GALERIE NATIONALE DU CANADA, *Some French Canadian Painters, an Exhibition of Paintings Circulates by the National Gallery of Canada*, Ottawa, Galerie nationale du Canada, 1956, [n. p.].

GALERIE NATIONALE DU CANADA, *Some Contemporary Painters from Quebec*, Ottawa, Galerie nationale du Canada, 1957, [n. p.]

GALERIE NATIONALE DU CANADA, *Contemporary Canadian Painters, an Exhibition of Organized by the National Gallery of Canada for Circulation in Australia*, Ottawa, Galerie nationale du Canada, 1957, [n. p.].

GALERIE NATIONALE DU CANADA, *Deuxième Biennale de l'art canadien 1957, un [sic] exposition organisée par la Galerie nationale du Canada et circulant sous ses auspices*, Ottawa, Galerie nationale du Canada, 1957, [n. p.].

GALERIE NATIONALE DU CANADA, *Art contemporain au Canada*, Ottawa, Galerie nationale du Canada, 1958, [n. p.].

GALERIE NATIONALE DU CANADA, *Troisième Biennale de l'art canadien 1959*, Ottawa, Galerie nationale du Canada, 1959, [n. p.].

GALERIE NATIONALE DU CANADA, *The Non-Figurative Artists Association of Montreal*, Ottawa, Galerie nationale du Canada, 1960, [n. p.].

GASCON, France, *10 ans de propositions géométriques : le Québec, 1955-1965*, Montréal, Musée d'art contemporain de Montréal, 1979, 38 p.

HENAULT, G., *Panorama de la peinture au Québec, 1940-1966*, Montréal, Musée d'art contemporain de Montréal, 1967, 120 p.

HUSTON, Nancy, *Edmund Alleyn, ou, le détachement*, Montréal, Leméac et Éditions Simon Blais, 2011, 79 p.

LUSSIER, Réal, *Marcelle Ferron*, Montréal et Laval, Musée d'art contemporain et Les 400 coups, 2000, 143 p.

LECLERC, Denise (dir.), *La crise de l'abstraction au Canada les années 1950*, Ottawa, Musée des beaux-arts du Canada, 237 p.

MARTIN, Michel, *Fernand Leduc : libérer la lumière*, Québec, Musée National des beaux-arts du Québec, 2006, 175 p.

MARTIN, Michel et Roald NASGAARD (dir.), *Les Plasticiens et les années 1950-1960*, Québec et Markham, Musée national des beaux-arts du Québec et Varley Art Gallery of Markham, 2013, 171 p.

MOREAULT, Michel, *Max Stern, marchand et mécène à Montréal*, Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal, 2004, 92 p.

MUSEE D'ART CONTEMPORAIN DE MONTREAL, *Borduas et les automatistes Montréal : 1942-1955*, Québec, Éditeur officiel du Québec, 1971, 154 p.

MUSEE D'ART CONTEMPORAIN DE MONTREAL, *Paul-Émile Borduas et la peinture abstraite, œuvres picturales de 1943 à 1960*. Québec et Bruxelles, Éditeur officiel du Québec et L. Hossmann, 1983, 112 p.

MUSEE D'ART MODERNE DE LA VILLE DE PARIS, *L'aventure de Pierre Loeb la galerie Pierre, Paris, 1924-1964*, Paris, Musée d'art moderne de la ville de Paris, 1979, 143 p.

MUSÉE RATH, *Art contemporain au Canada, Genève Musée Rath 7 février – 1^{er} mars 1959*, Genève, Musée Rath, 1959, [n. p.].

MONTREAL MUSEUM OF FINE ARTS, *77TH Annual Spring Exhibition*, Montréal, Montreal Museum of Fine Arts, 1960, [n. p.].

NASGAARD, Roald, *Abstract Painting in Canada*, Vancouver et Halifax, Douglas & McIntyre Ltd. et Art Galery of Nova Scotia, 2007, 432 p.

NASGAARD, Roald et Ray ELLENWOOD, *The Automatist Revolution: Montreal, 1941-1960*, Vancouver et Markham, Douglas & McIntyre et Varley Art Gallery of Markham, 2009, 154 p.

PAIKOWSKY, Sandra, *L'Association des artistes non figuratifs de Montréal*, Montréal, Galerie d'art Sir John Williams, Université Concordia, 1983, 96 p.

PAIKOWSKY, Sandra et Lois Marguerite VAILLIANT, *Robert Ayre : le critique face à la collection*, Montréal, Galerie d'art Concordia, Université Concordia, 1992, 59 p.

PALAIS DES BEAUX-ARTS DE BRUXELLES, *Art contemporain au Canada, 13 mai – 1^{er} juin 1958*, Bruxelles, Palais des beaux-arts de Bruxelles, 1958, [n. p.].

PARENT, Alain, *Jauran et les premiers Plasticiens*, Montréal et Québec, Musée d'art contemporain de Montréal et Ministère des affaires culturelles du Québec, 1977, 72 p.

PERRAULT, Lise, *Galerie nationale du Canada la collection Borduas = The Borduas collection : the National Gallery of Canada*, Ottawa, Galerie nationale du Canada, 1973, 12 p.

PORTER, John R, *La collection Riopelle du Musée du Québec : histoire brève et morceaux choisis*, catalogue, Québec, Musée du Québec, 2002, 52 p.

SAINT-MARTIN, Fernande, *Trois générations d'art québécois. 1940, 1950, 1960*, Montréal, Musée d'art contemporain de Montréal, 1976, 136 p.

SAINT-PIERRE, Gaston, *Edmund Alleyn les horizons d'attente : 1955-1995*, Joliette, Musée d'art de Joliette, 1996, 53 p.

SMART, Patricia, *Marcelle Ferron : monographie*, Montréal, Éditions Simon Blais, 2008, 148 p.

SMITHSONIAN INSTITUTION, *Canadian Abstract Paintings: Circulated by the Smithsonian Institution, 1956-1957*, Washington, The Smithsonian, 1956, 13 p.

SOLOMON R. GUGGENHEIM MUSEUM, *Guggenheim International Award 1960*, New York, Solomon R. Guggenheim Foundation, 1960, [n. p.].

Documents gouvernementaux

GALERIE NATIONALE DU CANADA, *Rapports annuels* (années financières 1949-50; 1950-51; 1951-52; 1952-53; 1953-54; 1954-55; 1955-56; 1956-57; 1957-58; 1958-59; 1959-60; 1960-61), Ottawa, Galerie nationale du Canada, 1950 à 1961.

Ouvrages de référence

DE VILLERS, Marie Éva (dir.), *Multi-dictionnaire de la langue française*, 3^e éd., Montréal, Québec Amérique, 1997, 1532 p.

REY-DEBOVE, Josette et Alain REY (dir.), *Le Nouveau Petit Robert*, Montréal, Dicorobert inc., 1996, 2551 p.

Sites internet

BIBLIOTHÈQUE ET ARCHIVES NATIONALES DU QUÉBEC (BANQ), [en ligne], <http://collections.banq.qc.ca/ark:/52327/2086124#>. Consulté le 18 août 2015.

COMEAU, Robert et Mathieu BOCK-CÔTÉ, « Le rapport Tremblay et l'institutionnalisation du politique dans une perspective nationaliste au Québec », *Bulletin d'histoire politique*, vol. 16, n^o 1, [en ligne], <http://www.bulletinhistoirepolitique.org/le-bulletin/numeros-precedents/volume-16-numero-1/le-rapport-tremblay-et-l'institutionnalisation-du-politique-dans-une-perspective-nationaliste-au-quebec/>. Consulté le 2 juin 2014.

DUROCHER, René et Michèle JEAN, « Duplessis et la Commission royale d'enquête sur les problèmes constitutionnels, 1953-1956 », *Revue d'histoire de l'Amérique française*, vol. 25, no. 3, 1971, p. 337-363, [en ligne], <http://id.erudit.org/iderudit/303091ar>. Consulté le 2 juin 2014.

ENCYCLOPÉDIE CANADIENNE, [en ligne], <http://encyclopediecanadienne.ca/fr/article/weekend-magazine/>. Consulté le 20 août 2015.

GALERIE BARBEAU, [en ligne],
<http://www.marcelbarbeau.com/moteur.asp?head=2&lng=fr&body=14&chro=4>,
consulté le 2 mars 2014.

GOUVERNEMENT DU CANADA, *Rapport de la Commission royale d'enquête sur l'avancement des arts, lettres et sciences au Canada*, Ottawa, Imprimeur du roi, 1951, 596 p., Bibliothèque et Archives Canada, [en ligne],
http://collectionsCanada.gc.ca/pam_archives/index.php?fuseaction=genitem.displayItem&lang=fr&rec_nbr=100075&rec_nbr_list=100148,4072526,100075,4133589,4156332, dernière mise à jour, 27 janvier 2001. Consulté le 3 juin 2014.

INSTITUT DE RECHERCHE EN ART CANADIEN GAIL AND STEPHEN A. JARILOWSKY, *Catalogue Raisoné de Paul-Émile Borduas*, Montréal, Université Concordia, 2008, [en ligne], www.borduas.concordia.ca. Consulté le 10 août 2015.

RIOPELLE, Yseult, *Le catalogue raisonné de Jean-Paul Riopelle*, 2013, [en ligne] www.riopelle.ca. Consulté le 10 août 2015.